



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA

Máster Estudios Filológicos Superiores: investigación y aplicaciones profesionales

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Fortunata y Jacinta: de la lectura a la imagen

Presentado por Sara Núñez de la Fuente

Dirigido por Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero

Septiembre, 2013

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN-----	3
Ficha técnica de la adaptación fílmica de <i>Fortunata y Jacinta</i> -----	5
1. VIDA Y OBRA DE GALDÓS-----	6
2. EL NARRADOR LITERARIO FRENTE AL NARRADOR FÍLMICO	
2.1. El concepto de narrador-----	17
2.2. Cámara y narrador -----	21
2.3. Montaje y narrador-----	26
2.4. Juicios de valor a través de la narración fílmica -----	28
3. EL ESPACIO LITERARIO FRENTE AL ESPACIO FÍLMICO	
3.1. Diferencias fundamentales entre el espacio verbal y el espacio visual-----	31
3.2. El espacio-tiempo en el cine-----	34
3.3. Tipos de espacios fílmicos (escenográfico, lúdico, dramático y psicológico)---	34
3.4. La descripción del espacio en los relatos literarios y fílmicos-----	40
3.5. El espacio como reflejo de los personajes-----	43
3.5.1. Elementos simbólicos-----	48
4. EL TIEMPO LITERARIO FRENTE AL TIEMPO FÍLMICO	
4.1. Diferencias fundamentales entre el tiempo literario y el tiempo fílmico-----	50
4.2. Principales conceptos de análisis temporal-----	52
4.2.1. Orden-----	52
4.2.2. Duración-----	54
4.2.3. Frecuencia-----	58
5. EL PUNTO DE VISTA EN EL RELATO LITERARIO FRENTE AL FÍLMICO	
5.1 El punto de vista en la literatura-----	62
5.2 El punto de vista en el cine-----	64
6. EL LENGUAJE LITERARIO FRENTE AL LENGUAJE FÍLMICO	
6.1. Caracterización de personajes en la literatura a través del lenguaje-----	71
6.2. Caracterización lingüística de los personajes en la adaptación fílmica de la novela-----	75
7. EL VESTUARIO LITERARIO FRENTE AL VESTUARIO FÍLMICO	
7.1. Principios fundamentales-----	78
7.2. El vestuario como elemento simbólico en la literatura y en el cine-----	79
8. CONCLUSIÓN-----	83

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar la obra literaria *Fortunata y Jacinta*, del escritor decimonónico español Benito Pérez Galdós, estableciendo una comparación con la adaptación fílmica de dicha obra, realizada en el año 1980. Para ello, se ha tenido en cuenta que el discurso audiovisual se puede elaborar de manera similar al texto literario, pues su construcción plantea los mismos problemas. El propósito del trabajo es, pues, abordar el estudio de la novela y de la obra fílmica desde una perspectiva comparatista basada en seis cuestiones esenciales: narrador, espacio, tiempo, punto de vista, lenguaje y vestuario, precedidas de un apartado dedicado a Galdós que incluye información fundamental sobre el contenido de la obra literaria.

Cada uno de los apartados desarrolla una parte teórica que se aplica después al estudio concreto de la novela y de la obra cinematográfica. En el momento de plasmar los fragmentos fílmicos para cotejarlos con sus correspondientes literarios se plantea la imposibilidad de mostrar el sonido o los gestos de los personajes, por lo que la información resulta incompleta. Sin embargo, se ha pretendido que las descripciones verbales aporten los elementos más significativos que permitan observar las principales semejanzas y diferencias respecto de la obra literaria.

La parte dedicada al narrador trata de desmentir la falsa impresión de que los discursos fílmicos no cuentan con una instancia narradora que organiza el material base. Se verá, por el contrario, que los conceptos procedentes de la teoría literaria pueden aplicarse al ámbito cinematográfico, no obstante, teniendo en cuenta las

diferencias entre ambos medios narrativos. El siguiente apartado destaca la importancia de la delimitación espacial en el cine como procedimiento para poner en relieve u obviar ciertos detalles, en definitiva, para ir dotando de significado al relato. El análisis comparativo de esta sección deja de manifiesto que el relato literario, a pesar de seleccionar determinadas porciones de espacio, no puede establecer límites tan claros como los que presenta la imagen. A continuación, el análisis dedicado al tiempo se basa en la idea de que toda narración, ya sea literaria o fílmica, presenta una duración determinada así como alteraciones en el orden cronológico. Por ello, pueden observarse esquemas semejantes en ambos tipos de relatos que hacen posible aplicar los conceptos procedentes de la narratología en el discurso fílmico. Sin embargo, podrá comprobarse que los procedimientos para llevarlos a cabo son diferentes en cada caso.

La parte del punto de vista intenta poner de manifiesto que las obras fílmicas sí cuentan con la posibilidad de establecer varias focalizaciones a través de algunos procedimientos aunque pueda parecer que siempre adopta una visión externa. En referencia al lenguaje, se analiza cómo caracteriza Galdós a los personajes literarios a través de su forma de expresión y la manera en que se ha trasladado al medio audiovisual. Finalmente, en el punto destinado al vestuario se puede comprobar que, tanto en el relato literario como fílmico algunas prendas funcionan como elementos recurrentes en determinados ámbitos sociales y conllevan ciertos valores asociados. Asimismo, suponen una fuente de información sobre la forma de ser de los personajes. Una vez expuesto cada uno de los apartados se presentará un resumen de las conclusiones obtenidas a lo largo del estudio comparativo.

Ficha técnica de la adaptación fílmica de *Fortunata y Jacinta*¹

Fortunata y Jacinta

Género Drama - Historia - Costumbrista

Reparto Ana Belén
Maribel Martín
Mario Pardo
François-Eric Gendron
María Luisa Ponte
Manuel Alexandre
Mary Carrillo
Charo López
Berta Riaza
Fernando Fernán Gómez
Francisco Rabal

País de origen España

Localización Madrid, España

Idioma/s español

Episodios 10

Producción

Producción ejecutiva Salvador Agustín

Dirección Mario Camus

Emisión

Cadena original TVE-1

Duración 60 min.

Fechas de emisión 7 de mayo de 1980
22 de mayo de 1980

¹ http://es.wikipedia.org/wiki/Fortunata_y_Jacinta_%28serie_de_televisi%C3%B3n%29 (07/08/2013)

1. VIDA Y OBRA DE GALDÓS

Benito Pérez Galdós (Las Palmas, 1843 – Madrid, 1920) fue considerado por los escritores de su época, la llamada generación de 1868, un novelista de primer orden. Sin embargo, con el paso del tiempo, se puso en duda su maestría, teniendo que esperar hasta la Guerra Civil para ver despierto nuevamente el interés por el escritor canario. Algunos liberales emigrados como Amado Alonso en Argentina o Ángel del Río en Nueva York revalorizaron su obra por su sentido de la justicia y su repulsa por la vida política vacía de España.

La extensa obra literaria de Galdós abarca la historia de España desde 1868 hasta la Restauración de 1874, centrándose sobre todo en la vida madrileña. Entre sus obras se cuentan: 32 novelas, 46 episodios nacionales, 24 obras de teatro y gran cantidad de prólogos, artículos, crítica literaria y cuentos, fijando su atención principalmente en las preocupaciones sociales puestas en boga a partir de la Gloriosa. Por ello, serán temas principales la libertad individual, el progreso, el anticlericalismo, la educación, la libertad de culto y el cultivo del hombre, todos ellos serán constantes en sus obras y los abordará desde diferentes perspectivas. En algunos de sus escritos toma partido por el movimiento filosófico krausista, consciente del impulso que supuso para la estancada cultura española.

Es sabido, puesto que lo refiere el propio escritor, que durante su infancia leyó gran cantidad de folletines románticos y posrománticos alternándolos con la lectura de *El Quijote*; autores como Fernández y González, Dumas y Cervantes dejaron una huella impresa en su escritura. En algunos de los *Episodios Nacionales*, especialmente en las dos primeras series, se trasluce la influencia del folletín, sin que ello haya restado calidad artística a sus obras. Gracias a una

entrevista publicada en *Por esos mundos* (1910) podemos leer las respuestas de Galdós manifestando abiertamente las influencias señaladas:

-¿Cuáles fueron sus primeras lecturas?

-De niño, el *Quijote*, y las novelas de Fernández y González y de Dumas.

-¿Influyeron en su vocación?

-Sí. (p. 47).

El escritor realista no podía encontrar referentes en la literatura medieval o barroca, pero sí en Cervantes, quien *se niega a aceptar lo burgués en nombre de lo heroico; rechaza la realidad en nombre de la imaginación; la voluntad en nombre de la fe (...) conoce muy bien que no se alcanza con la fe lo que uno se propone, que todo el problema reside en ser o no ser, en la voluntad.*²

De estas ideas parte Galdós para analizar la realidad histórica que le rodea, pues quiere que la sociedad española deje de soñar para dar paso a la realidad, *que en lugar de pensar en Dulcineas se piense en las necesidades cotidianas.*³

También se vio influido por algunos escritores europeos de gran envergadura como Balzac, Dickens y Dostoievsky. Un punto de semejanza interesante entre la obra novelística de Galdós y *La comedia humana* de Balzac es la reaparición de ciertos personajes en diferentes novelas, presentándolos en cada una de ellas desde diferentes perspectivas, ofreciendo de esta manera la impresión de un mundo propio sin límites rígidamente establecidos. Entre los numerosos ejemplos podemos encontrar a don Manuel Pez y su familia, al prestamista Torquemada o al cesante Villaamil mostrando diversas facetas en relación con los distintos personajes. Con Dickens comparte el humor, la ternura y el estudio del complejo mundo infantil, exponiendo de forma verosímil el pensamiento y

² Casaldueiro, J., *Vida y obra de Galdós*. Gredos. Madrid, 1974. p.71.

³ *Ibid.*, p.71.

comportamiento de los niños ante la vida adulta. En cuanto a Dostoievsky podemos percibir cierta semejanza en la presentación de los personajes desde diferentes puntos de vista. Si el novelista ruso narra *la descripción de Iván o Fiodor o Katerina, sería ingenuo dejarse llevar por esa primera indicación, deslizada como si en ella se resumiera cuanto conviene saber sobre el sujeto mencionado, porque no tardando hallaremos que otras figuras de la ficción proporcionan versiones diferentes, contradictorias, a menudo, y en todo caso llamadas a presentarle como persona distinta, como alguien cuyo rostro cambia según la luz, el punto de vista y la mirada proyectada sobre él.*⁴ No es incorrecto establecer una semejanza entre Galdós y Dostoievsky en este sentido, pero debemos tener en cuenta que ninguno de los personajes galdosianos llega a presentar las múltiples capas que podemos observar en los personajes del novelista ruso; además, mientras Dostoievsky crea personajes con problemas poco corrientes como Raskolnikov con su doble o triple personalidad, el novelista español se interesa por los problemas comunes de la gente.

En 1870 Galdós publicó unas *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* en la *Revista de España*, que constituyen un documento imprescindible para acercarse al conocimiento de nuestras ideas del siglo XIX y que, por otro lado, ocupan un puesto primordial dentro su obra. A través de ellas, el escritor traza el plan de la novela española moderna que aún no se ha puesto en marcha y las toma como referente desde el primer momento en que comienza a escribir los *Episodios*. Recordemos que por esas fechas países europeos como Francia, Inglaterra, Rusia y Alemania, producían gran número de novelas de alta calidad, mientras que España era el único país que no compartía ese afán novelístico con el resto de Europa debido, según apunta Galdós, al escapismo romántico español.

⁴ Gullón, R., *Galdós, novelista moderno*. Taurus. Madrid, 1987. p. 46.

Casi al mismo tiempo publica *La novela en el tranvía* (1871), a través de la cual ironiza acerca de la mentalidad novelesca creada por la lectura de obras folletinescas, que ha hecho que los lectores consideren verdad lo que no es más que la pura mentira. Poco después sale a la luz *Un tribunal literario* (1872), donde nos ofrece una caricatura de cuatro críticos, que se corresponden con tres tendencias de novelar anteriores a su época: el folletín sentimental posromántico, el folletín social y una novela histórica algo degenerada. En medio de ellas, aparece otro tipo de novela de cierto carácter realista que se somete a tribunal literario y muestra una originalidad que no debe pasarnos desapercibida: el autor de la novela desea que su personaje sea como es y los jueces se niegan a ello, basándose en el principio de que los traidores deben caracterizarse por su palidez y su mirada siniestra, propio de las novelas folletinescas.

Galdós pasó siete años atendiendo en torno a la cuestión de la realidad novelesca, decidido a poner fin al fantasear romántico. Lo que escribió antes de 1870, dos cuentos fantásticos, no se apoya en ideas relacionadas con las *Observaciones*, sino que conforma un mundo de fantasías alejadas de la observación directa y objetiva de la sociedad. A partir de ahora considera que la novela se encuentra en las calles y casas de Madrid, pero que esa novela es, a menudo, invisible sin una mano artística que le de forma y color a la materia prima que ofrece la realidad. El artista que es Galdós se encargará de dar sentido a lo que vemos todos diariamente sin percatarnos de ello.

Este autor se acerca al estudio de la sociedad convencido de que la clase media comenzaba a convertirse en protagonista de la historia nacional, y se asigna el papel de cronista y crítico de dicha clase social. Sus obras se difundieron y vendieron tan extensamente que podía vivir de ellas, no viéndose libre, aún así, de atravesar algunos episodios difíciles. Pero es cierto que pronto pudo renunciar al trabajo

de periodista, empleo habitual de los escritores que no contaban con empleos públicos o privados, rentas u otros ingresos ajenos a las letras, y vivió de ahí en adelante de la venta de sus novelas; se preocupó por los problemas de la sociedad contemporánea y consiguió suscitar el interés de un público amplio y fiel, hasta el punto de tener asegurada su subsistencia.

Galdós clasificó sus obras en cuatro categorías: novelas españolas contemporáneas de la primera época, episodios nacionales, novelas españolas contemporáneas y, por último, dramas y comedias, dejando entrever de esta manera la evolución de su obra. Para este escritor, *la novela es la tercera dimensión de la Historia. La novela nos entrega al hombre y la sociedad vivos, mientras la historia relata hechos y acontecimientos.*⁵ En algunas de sus obras, el componente histórico constituye un elemento fundamental; sin embargo en otras, escritas a partir de 1888, se aparta a un segundo plano, llegando prácticamente a desaparecer.

La novela cumple en la Edad Moderna, esto es, a partir del Renacimiento y la Reforma, un papel social destacado. A raíz de la crisis de la Cristiandad el escritor comienza a asumir en occidente la autoridad espiritual que en la Edad Media había correspondido al clero. Desde entonces, es el escritor quien ofrece una visión e interpretación del mundo y propone normas de conducta que orientan a las personas en su quehacer diario, y esto es lo que hace Galdós a lo largo de su vasta producción novelística. Es verdad que en la sociedad burguesa decimonónica aún subsisten partidarios del viejo orden dogmático, arraigado en las capas más tradicionales, pero se ve ya incapaz de erigirse dentro de las bases de la sociedad liberal. En el siglo XIX, la novela, género literario antes menospreciado, consigue suplantar al confesionario, y de este modo, el novelista pasa a convertirse en director espiritual.

⁵ Casaldueiro, J., *Vida y obra de Galdós*. Gredos. Madrid, 1974. p. 44.

Para presentar la realidad social que le rodea emplea una serie de personajes que no se caracterizan por lo extraordinario, sino que es el novelista quien los extrae de la masa uniforme, describiendo las características y acontecimientos azarosos que los han hecho tomar dimensión de héroes; entre ellos cabe destacar a Villaamil de *Miau* y al amigo Manso. A menudo encontramos personajes mediocres que carecen de principios e ideales (por ejemplo: la familia Pez), pretenciosos que aparentan riqueza, funcionarios públicos que son víctimas del ambiente social circundante, personajes groseros y brutales o deshechos sociales como José Ido del Sagrario, en *Fortunata y Jacinta*.

También ha sido objeto de estudio en las obras de Galdós el lenguaje de sus personajes. El novelista elabora diversos registros lingüísticos con notable maestría, entre los que se encuentran el lenguaje popular, la lengua familiar, la palabra hablada, el vocabulario de los amantes y el uso de refranes. Sin ofrecer una transcripción fiel, los distintos personajes recrean el habla de diferentes capas sociales; asimismo, el autor elabora frecuentemente un tipo de habla propio para cada personaje; sirva de ejemplo el del ciego Almudena de *Misericordia*. Contamos, además, con estudios sobre las formas monogales y dialogadas de sus novelas, que indican una tendencia de Galdós hacia la experimentación novelesca y el interés por el teatro. Entre las obras con estructura dialogada destaca *El caballero encantado* (1909), donde incluye capítulos teatrales y combina lo real con lo fantástico. Pero Galdós no demostró su maestría solamente en la elaboración de registros lingüísticos, sino que también crea aspectos de estilo como la parodia, la ironía, lo grotesco, el humor, la paradoja o la caricatura. Todos estos artificios se encuentran en la obra galdosiana, a menudo para introducir la propia voz del autor.

Debemos tener en cuenta que la obra de Galdós abarca más de setenta años de procesos históricos y culturales, siendo por tanto testigo de algunos de los hechos más trascendentales de la historia de España como la Revolución de 1868, la primera República, la Restauración y el desastre de 1898. La cumbre de toda su producción novelística es *Fortunata y Jacinta*, publicada entre enero y junio de 1887 en cuatro volúmenes, que constituye un extenso mundo ficcional formado por un gran número de personajes inolvidables de variada condición.

La novela presenta cuatro protagonistas, dos mujeres, tal como indica el título, y sus respectivos maridos, Maximiliano Rubín y Juan Santa Cruz. Además de los dos matrimonios señalados, aparecen una serie de personajes en un segundo plano que van a ir mostrando personalidades muy características según avance la narración: doña Guillermina Pacheco, doña Lupe “la de los pavos”, Mauricia “la dura” y don Evaristo González Feijoo ocupan un lugar destacado dentro de la historia. También hay otros dos personajes cuyo papel sólo existe en función de las dos protagonistas principales, Moreno-Isla, por su relación con Jacinta y Ballester con Fortunata, sin olvidar la intervención crucial de Aurora Samaniego. Asimismo aparecen multitud de personajes secundarios como los padres de Juan Santa Cruz, Baldomero y Barbarita; los hermanos de Maximiliano, Juan Pablo y Nicolás; la criada de doña Lupe, Papitos; y el socio de doña Lupe, Torquemada.

Cada parte de la novela comienza presentando a un personaje masculino: Juan, Maximiliano, Feijoo y Ballester. Por el contrario, los personajes femeninos van apareciendo de manera más gradual. En el primer libro, Galdós se centra en la historia de Jacinta evitando anticipar acontecimientos, por lo que Fortunata sólo aparece de forma indirecta en las confesiones que Juan le hace a su mujer durante la luna de miel. La nueva búsqueda de Fortunata que emprende Juan

deja la primera parte en suspenso. La segunda parte, se centra en la familia Rubín, familia de la que Fortunata pasará a formar parte desde su casamiento con Maximiliano tras pasar varios meses en el convento-reformatorio de las Micaelas. Ahora, la acción se centra principalmente en el hogar de doña Lupe y en el del matrimonio Rubín. Juan aparecerá accidentalmente como perturbador de la pareja, completándose la búsqueda que había emprendido anteriormente.

Las partes tercera y cuarta se presentan de forma menos delimitada. A las casas de las familias Santa Cruz y Rubín se suman otros escenarios: los cafés, el piso de Feijoo, las casas de la vecindad del cuarto estado, sin embargo toda la atención recae en Fortunata y Maxi. La acción de la tercera parte gira en torno a Fortunata. Cuando se ve de nuevo abandonada por Juan conoce a Feijoo, quien consigue calmarla y que vuelva con su marido. Por otro lado, Mauricia le insiste en que tiene derecho al amor de Juan y se enfrenta a Jacinta por primera vez, mientras que doña Guillermina le recomienda el sacrificio. En la parte final, la personalidad de Fortunata alcanza su máximo esplendor cuando consigue su propósito de tener un hijo de Juan. Tras atacar a Aurora, la nueva amante de Juan, Fortunata enferma y decide entregar su hijo recién nacido a Jacinta antes de morir, produciéndose una reconciliación espiritual entre las dos mujeres. Pero en estos momentos la atención recae principalmente en la locura de Maxi.

Galdós se encargó de situar de manera precisa su novela tanto en el espacio como en el tiempo. En las primeras páginas aparecen Juan y sus compañeros como estudiantes universitarios de la década de 1860, es decir, tienen más o menos la misma edad que Galdós en aquella época, pero la narración comienza en realidad en 1869 cuando Juan tiene 24 años. Se casa con Jacinta un tiempo después, en mayo de 1871. Fortunata conoce a Maxi en febrero de 1874 y

comienza de nuevo su relación con Juan inmediatamente después de casarse, en septiembre de ese mismo año. Más adelante, en abril de 1876 da a luz en la Cava de San Miguel y muere poco después.

Los hechos políticos más importantes del período que sigue a la revolución de 1868 son evocados e incorporados a la historia. En las tertulias de Juan Pablo Rubín tienen eco algunos acontecimientos destacados como la abdicación del rey Amadeo o el estallido de la guerra carlista. Asimismo, en la tercera parte se emplean los términos políticos "revolución" y "restauración" en tres capítulos para referirse a las cuestiones íntimas de los dos matrimonios.

Galdós también repasa acontecimientos históricos del pasado inmediato sirviéndose para ello de dos personajes menores: Estupiñá y doña Isabel Cordero, la madre de Jacinta. Estupiñá dice haber asistido a toda la historia de España desde comienzos del siglo XIX y afirma conocer a distintos gobernantes. Por su parte, doña Isabel Cordero recordaba las fechas célebres del reinado de Isabel II tomando como referencia el nacimiento de sus hijos.

En cuanto al espacio, se presentan unos límites bien perfilados. Exceptuando el viaje de luna de miel, la acción se desarrolla en Madrid y muestra numerosos detalles topográficos que desvelan un profundo conocimiento de las calles madrileñas por parte del autor. Galdós sitúa la casa de la familia Santa Cruz cerca de la Puerta del Sol, el piso en el que Fortunata nació y murió en la Cava de San Miguel (junto a la plaza Mayor), la vivienda de Estupiñá en el último piso del mismo edificio, etc. Además, al presentar la geografía local, también hace visibles los contrastes sociales que coexisten dentro de una determinada zona de Madrid, conformando de esta manera una visión realista de los individuos y de la sociedad en general.

En cuanto a Fortunata, podemos comprobar que Galdós no la describe con detalle, sino que vamos haciéndonos idea de cómo es gracias a rasgos sueltos que va esbozando. Físicamente la presenta como una mujer de gran belleza, alta, morena, de formas esculturales y dentadura perfecta. Da a conocer algunos datos de su vida a través de un relato que le hace a su marido, le cuenta que era huérfana desde los doce años y que vivió con una tía suya llamada Segunda Izquierdo, huevera en la Cava de San Miguel, el resto de su vida es Juan Santa Cruz. Debido a la carencia de educación durante su infancia, muestra gran dificultad para aprender y poco carácter para manejar con éxito su vida. Su deseo de perfeccionarse se ve continuamente frustrado porque no recibe el estímulo adecuado del hombre que necesita y va desarrollando en su interior un sentimiento creciente de impotencia al no poder dejar de ser quien es. A pesar de los desesperados intentos de doña Lupe y Maxi por pulirla, Fortunata volverá a verse arrastrada en repetidas ocasiones por el impulso de sus sentimientos hacia Juan nacido en lo más primitivo de su ser, conduciéndola siempre hacia el mismo callejón sin salida. La honradez se convierte en una idea meta que llega a obsesionarla en gran medida desde el momento en que conoce a la *mona del cielo*, Jacinta, quien ejerce sobre ella una poderosa fascinación y su consiguiente deseo de asemejarse a ella, lo cual le lleva hacia un sentimiento ambivalente de amor-odio decantándose en los últimos momentos de su vida, desde el nacimiento de su hijo, por un afecto creciente que culmina en el momento en que, agonizante, entrega su bebé a Jacinta.

El escritor presenta con habilidad todo lo que se refiere al deseo de perfeccionar a Fortunata por parte de las monjas y los curas, que no son capaces de entender las pasiones que para una mujer elemental constituyen la base de su vida pretendiendo modificar de forma milagrosa la conducta de la pecadora mediante ideas

abstractas. Maxi, por su parte, pretende pulir a su mujer a través de la instrucción y el uso correcto del lenguaje logrando, no sin serias dificultades, algunos avances significativos, sin embargo sus pasiones permanecen inalteradas.

La novela presenta un inmenso tejido de situaciones orales que abarca diversos puntos de la ciudad (tiendas, casas, cafés...), así como un sello propio en el habla de cada personaje. Lo característico del lenguaje de Fortunata es un estado de cambio continuo. Al comienzo de la historia apenas parece capaz de pronunciar palabras, más adelante su marido le enseña vocabulario y corrige su pronunciación pero, en realidad, nunca sabemos cómo va a hablar, ya que presenta una alternancia entre la cortedad de habla y la producción de discursos más elaborados. En cuanto al resto de personajes, desde la perspectiva del decoro, José Izquierdo es el más vulgar de los hablantes, en el extremo opuesto se situaría José Ido con su abrumadora retórica durante sus ataques de celos o el marido de Fortunata, cuando se convierte en un loco que razona. Galdós también se interesa por el lenguaje infantil y lo plasma a través del supuesto hijo de Juan y de los balbuceos seniles de Feijoo.

2. EL NARRADOR LITERARIO FRENTE AL NARRADOR FÍLMICO

2.1. El concepto de narrador

El concepto de narrador constituye un objeto de estudio fundamental en el análisis de los discursos, ya sean literarios, fílmicos o de otro tipo, pues la propia naturaleza de las narraciones conlleva la existencia de una instancia que, con presencia más o menos explícita, organiza el material base en busca de un sentido global determinado.

Desde la teoría literaria se han propuesto diferentes tipos de narrador atendiendo a criterios relacionados con el problema de la voz (quién habla), la focalización (quién ve) y el modo de narración (mimesis/diégesis), que resultan asimismo lícitos en el análisis del discurso cinematográfico, si bien, no obviando las diferencias entre ambos medios narrativos. Los estudios de narratología distinguen fundamentalmente dos posibilidades: que la voz narradora coincida con uno de los personajes o que, por el contrario, proceda del exterior de la historia. Genette⁶, por su parte, distingue tres categorías al respecto. Habla de narrador homodiegético cuando se trata de un personaje que cuenta una historia que conoce o vive, le denomina autodiegético si además de vivirla es el protagonista y heterodiegético, si no vive como personaje la historia que cuenta. Asimismo, distingue entre la voz narradora y el personaje o personajes focalizadores a través de cuya perspectiva se presenta el relato.

Si aplicamos estos conceptos al relato cinematográfico veremos que no resultan operativos, ya que de la instancia abstracta derivada de la organización de los materiales fílmicos sólo puede resultar un narrador impersonal; sin embargo, pueden utilizarse para analizar a los narradores que se manifiestan verbalmente en el interior del relato.

El discurso fílmico puede crear en el espectador la falsa impresión de que la información le llega de forma directa sin ningún intermediario. De hecho, existe una teoría del "no narrador", representada por autores

⁶ Genette, *Figures*, III. Paris. Seuil, 1972:251-ss. (Citado en Neira; 2003: 70).

como Bordwell⁷, que considera inadecuado aplicar este concepto en el campo de estudio cinematográfico. En la posición contraria, desde la que partiré para analizar la adaptación a la pantalla de *Fortunata y Jacinta*, se encuentran autores como Jost y Gaudreault⁸ que, a diferencia de los anteriores, consideran al narrador un elemento indispensable en el estudio del relato fílmico. Es necesario aclarar que esta instancia impersonal no se refiere a los narradores verbales tales como voces *over* o textos escritos que se introducen en determinados momentos de la película, sino a la combinación de todas las materias cinematográficas (imágenes, lenguaje, música, etc), que a través de los mecanismos de montaje conforman la totalidad del relato cinematográfico.

Respecto a la voz narradora de la novela *Fortunata y Jacinta* la mayoría de los estudios coinciden en destacar su importancia en el desarrollo de la historia. Stephen Gilman apunta que "*Galdós escribe en un estado de continua transición creadora entre el diálogo reproducido y la narración en tercera persona, pasando por el diálogo indirecto*". Ricardo Gullón, por su parte nota *la incorporación del habla ajena al lenguaje del narrador. De esta manera, "el autor, sin necesidad de advertirlo, expone en la narración puntos de vista múltiples, como haría si utilizara diálogos, y con los mismos resultados de comunicación directa entre personaje y lector"*.⁹

La novela empieza con un narrador que, atendiendo a la clasificación de Genette, se sitúa en un punto intermedio entre la heterodiégesis y la homodiégesis, pues al tiempo que aparece como externo e impersonal, se demuestra conocedor cercano de los personajes que pueblan la historia, dando de este modo indicio de la

⁷ Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona, 1966. p.62 (Citado en Neira; 2003:58).

⁸ Gaudreault, A. y Jost, F., *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Ibérica. Barcelona, 1995. p. 47-69.

⁹ Rodero, J., *Fortunata y Jacinta: heteroglosia y polifonía en el discurso del narrador*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2006. p. 75-86. Edición digital a partir de *Anales galdosianos*, Año XXIX-XXX, (1994-1995).

complejidad narrativa de Galdós. Por tanto, forma parte de un mundo ficcional amplio que alberga una historia en la que no se ve involucrado como personaje:

*Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre me las ha dado Jacinto María Villalonga, y alcanzan al tiempo en que este amigo mío y el otro y el de más allá, Zalamero, Joaquinito Pez, Alejandro Miquis, iban a las aulas de la Universidad.*¹⁰

Con estas palabras pone de manifiesto su relación con algunos personajes de la novela, lo que le convierte a su vez en personaje. El hecho de que Villalonga le ofrezca información sobre Juan Santa Cruz sugiere la existencia de ese mundo ficcional amplio del que forma parte el narrador. Sin embargo, según avanza la trama, el lector atraviesa diversos pasajes en los que no resulta sencillo identificar el origen de la voz narradora debido a que el narrador externo introduce el discurso ajeno en el suyo propio:

Pensando en esto pasó Jacinta parte de aquella noche, atando cabos, como ella decía, para ver si de los hechos aislados lograba sacar alguna afirmación. Estos hechos, valga la verdad, no arrojaban mucha luz que digamos sobre lo que se quería demostrar. Tal día y a tal hora Juan había salido bruscamente, después de estar un rato muy pensativo. Tal día y a tal hora, yendo ella y Barbarita por la calle de Preciados, se encontraron a Juan que venía de prisa y muy abstraído (...) (p. 165).

Aquí el narrador introduce la confusión entre su voz y la de Jacinta al identificar la expresión *atando cabos* como parte del discurso de la protagonista. A partir de ese momento no es posible distinguir a quién pertenece la voz narradora. Igualmente, admite que su discurso puede ser completado por el de otros personajes que cuentan con mayor información que él:

¹⁰ Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*. Biblioteca Pérez Galdós. Alianza Editorial. Madrid, 2009. p. 9. Todas las referencias a la novela siguen esta edición.

Lo referente a esta insigne dama lo sabe mejor que nadie Zalamero, que está casado con una de las chicas de Ruiz-Ochoa. Nos ha prometido escribir la biografía de su excelsa pariente cuando se muera. (p. 148).

En estas líneas, referidas al personaje de Guillermina, el narrador externo se equipara en cierta manera al resto de personajes, dejando de manifiesto que puede contar con menos información que ellos. De este modo, tiende a la homodiégesis al tiempo que invita a Zalamero a tomar su lugar como narrador heterodiegético en una posible obra futura, en este caso una biografía de Guillermina, que quedaría incluida en el amplio mundo ficcional antes mencionado.

En otras ocasiones, la voz narradora proviene de los mismos personajes dando lugar a frecuentes monólogos interiores a lo largo de la novela:

¡Cristo! ¡Qué cara me puso cuando le dije aquello!... "No seas bobito ni te fíes tanto en la virtud de tu mujer. Pues ¿qué te crees? ¿Que ella no es como las demás? Para que lo sepas: tu mujer te ha faltado con aquel señor de Moreno que se murió de repente una noche. La suerte tuya fue que dio el estallido, y es que los corazones revientan de la fuerza del querer... Créete, como Dios es mi padre, que la mona del Cielo le quería también, y tenían sus citas... no sé dónde... pero las tenían. Tan listo como eres y a ti también te la dan..." ¡Bendito Dios, qué cara me puso! (...) "Pero ¿qué te has figurado, que mi mujer es como tú? ¿De dónde has sacado esa historia infame? (...)". (p. 998-999).

El monólogo interior de Fortunata presenta a su vez un diálogo que reproduce directamente la voz de Juan Santa Cruz.

2.2. Cámara y narrador

Hay que tener en cuenta que el narrador, fílmico o literario, se trata de un ente ficcional creado por el autor con el cual no debe confundirse y presenta unas características propias que pueden variar considerablemente según el tipo de texto. Dependiendo de la obra, el narrador puede identificarse o no algún personaje, perseguir más o menos la verosimilitud o hacer más o menos visible su presencia.

En el relato fílmico se ha identificado frecuentemente con la cámara, pues, desde el momento en que selecciona fragmentos de la realidad comienza a elaborarse una narración que persigue un sentido determinado. Puede incluso orientar la mirada del espectador en una u otra dirección para poner de relieve ciertos elementos o presentar relaciones entre personajes enfocando a uno y otro.

Pero es principalmente la etapa de montaje la que organiza todos los materiales de la narración para lograr un resultado final, tal como señala el teórico de cine Béla Balázs: *una condición previa, psicológica, para considerar el film, es saber que no se ven las imágenes pegadas en un orden arbitrario, sino que son producto de una intención creadora y que por tanto persiguen un significado conjunto.*¹¹ Esta idea resulta más evidente entendiendo el montaje no sólo como una secuencia de planos, sino como la combinación de imágenes y sonidos.

Gaudreault y Jost afirman que *la cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede, gracias a la posición que ocupa, o aún más, por simples movimientos, intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la prestación de los actores. Puede incluso forzar la mirada del espectador y, dicho en una sola palabra, dirigirla.*¹²

Veamos ahora cómo se reproduce en la pantalla el monólogo interior de Fortunata presentado anteriormente:

-Fortunata: *ya no te gusta estar conmigo.*

¹¹ Balázs, B., *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili. Barcelona, 1978. p. 87-88 (Citado en Neira; 2003:68).

¹² Gaudreault, A. y Jost, F., *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Ibérica. Barcelona, 1995. p. 34.

-Juan: *¿quién ha dicho eso?*
-Fortunata: *buscas cualquier excusa para no subir a la casa. Pasamos dos horas aquí y luego te vas. Tienes ganas de perderme de vista.*
-Juan: *de todas las conversaciones que podemos tener...*
-Fortunata: *...esta es la que más te molesta, ya lo sé.*
-Juan: *pues vamos a dejarla. Durante todo este tiempo intento llegar pronto a casa porque mi mujer no se encuentra bien y me necesita.*
-Fortunata: *no se encuentra bien desde que murió ese señor de Moreno, ¿verdad?*
-Juan: *es posible.*
-Fortunata: *siempre creíste en la virtud de tu mujer.*
-Juan: *claro, y sigo creyendo, ¿qué intentas decirme?*
-Fortunata: *que ella es como las demás, te faltaba con aquel pariente, la suerte tuya fue que dio el estallido.*
-Juan: *pero, ¿qué estás diciendo?*
-Fortunata: *todo eso me lo contaron personas que lo sabían.*
-Juan: *eso es una infamia. Mi mujer es sagrada, está por encima de toda calumnia, ¿qué te figuras? ¿que es como tú? (...)* (Capítulo 9).

Mientras que la novela presenta el diálogo a través del pensamiento de Fortunata poco tiempo después de haber sucedido, la serie convierte al espectador en testigo directo de los hechos sin ser producto del discurso narrativo de la protagonista, dando como resultado un retrato psicológico menos perfilado que en el texto literario. El monólogo interior revela cómo es la mujer sin necesidad de que un narrador externo describa sus características, es decir, gracias a sus pensamientos conocemos quién es y también sabemos cómo ve a los demás.

Parece evidente que la propia naturaleza cinematográfica permita una mayor presencia de mostración hasta el punto de que gran parte de los teóricos de cine así lo consideran y afirman que se narra siempre en presente. Aunque en ocasiones el cine presenta monólogos interiores a través de voces en off para descubrir sus características psicológicas y pensamientos, lo más frecuente es que se traduzcan en trabajos gestuales.

En el capítulo final, el narrador externo compara el estado psicológico de Fortunata con el de una fiera cuando se dispone a golpear a Aurora, la nueva amante de Juan:

-Y tú, ¿cómo estas?... Siempre tan famosa...- le dijo Fortunata, acercándose y poniendo una cara fingidamente amable, pero en la cual no era difícil ver la cruel suavidad con que algunas fieras lamen a la víctima antes de devorarla. (p.1112).

Ahora bien, ¿cómo se lleva a la pantalla la rabia feroz que siente la protagonista hacia Aurora? A través de las expresiones faciales de la actriz se adivina la ira contenida, pero al mismo tiempo juega con un pañuelo de tela entre las manos exponiéndolas ante la cámara de una manera que en cierto modo recuerda a las garras de las fieras. (Capítulo 10).

Como he señalado anteriormente, la figura del narrador puede mostrarse de manera más o menos personalizada en el texto. Lintvelt¹³ distingue entre narradores que tienen función interpretativa y los que, por el contrario, disimulan su presencia. En el caso del relato cinematográfico puede parecer que la instancia narrativa tiende a ocultarse al máximo, sin embargo, es posible apreciar marcas del narrador en distintos grados. En un modelo de cine transparente, que persigue un estilo realista, las huellas de la narración apenas serán perceptibles, pero las producciones que buscan otro tipo de orientación estética pueden introducir reflexiones a través de voces *over* que personalizan al narrador en cierta medida.

La teoría literaria habla de mimesis (o mostración) para referirse a aquellos fragmentos que recogen las palabras de los personajes en forma de diálogo o monólogo y de diégesis para referirse a los pasajes en que el narrador se expresa en su nombre. Aunque la mimesis pura no resulta factible en el texto literario podemos hallar ciertas aproximaciones a la ilusión mimética.

¹³ Lintvelt, J., *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*. José Corti. Paris, 1989. p.25-26. (Citado en Neira; 2003:73).

La aplicación de estos conceptos en el discurso fílmico puede dar lugar a ciertos problemas debido a las importantes diferencias que existen entre la manera de narrar de la literatura y el cine. Aunque en el cine predomina presencia de mimesis, no obstante siempre hay detrás un narrador de quien depende todo el relato que da un sentido global a los acontecimientos mostrados e incluso presenta diferentes maneras de alejarse de la mimesis. Por ejemplo, al silenciar las voces de personajes que mantienen un diálogo, el trabajo gestual de los actores puede proporcionar información al espectador sobre el tema que están tratando. También existe la posibilidad de introducir una voz *over* que resuma el contenido del diálogo o presentar lo que algún personaje ha contado verbalmente a través de un discurso audiovisual de modo que el narrador fílmico complete el discurso de dicho personaje.

Veamos ahora cómo se manifiesta la presencia del narrador fílmico en la adaptación de la novela galdosiana fijando la atención primeramente en la figura de Maxi y después en la de Jacinta. Debido a las peculiares características que presenta el personaje masculino en la obra literaria, merece especial atención comprobar de qué manera las hace llegar al espectador.

En la novela, el narrador externo introduce a Maxi en la segunda parte describiéndole como un ser débil y enfermizo: *Maximiliano era raquítico, de naturaleza pobre y linfática, absolutamente privado de gracias personales. Como que había nacido de siete meses, y luego me lo criaron con biberón y con una cabra.* (p.331).

Ahora bien, para lograr un retrato similar, el narrador fílmico deja en evidencia la debilidad de Maxi haciéndose cómplice del espectador al mostrarle información de la que carece el personaje. La cámara lleva la mirada hacia el balcón de la casa donde vive el protagonista para descubrir a Papitos, la joven criada, arrojarle agua sin que él sospeche quién ha podido ser el culpable. Esta escena le dibuja como un hombre

débil e ingenuo, víctima de la broma sarcástica de una joven bastantes años menor que él. (Capítulo 4).

Un poco más adelante, durante la declaración de amor, el narrador fílmico pone en relieve la inferioridad de Maxi situando a ambos personajes en una escalera, distanciados entre sí por varios peldaños que colocan a Fortunata en una posición más alta, enfocando a uno y otro alternativamente desde sus respectivas miradas. En la novela, el narrador externo consigue este efecto tomando el punto de vista de la protagonista: *Fortunata le miraba y, francamente, no podía acostumbrarse a aquella nariz chafada, a aquella boca tan sin gracia, al endeble cuerpo que parecía que se iba a deshacer de un soplo. ¡Que siempre se enamoraran de ella tipos así!* (p.350).

Sin embargo, en el mismo capítulo, se tornan las posiciones cuando Fortunata, por insistencia de Maxi, le cuenta la historia de su relación pasada con Juan Santa Cruz. Ahora ella se encuentra bajo la mirada de su prometido en contrapicado, indicando de esta manera que sus aventuras la sitúan en un lugar bajo desde el cual toman consideración los que creen poseer un sentido de la moral superior. El narrador de la novela, por su parte, insinúa el sentimiento de superioridad de Maxi equiparándolo con médico que tiene la responsabilidad de salvar a la enferma: *Era como el buen médico que le pide al enfermo las noticias más insignificantes del mal que padece y de su historia para saber cómo ha de curarle* (p.366).

En lo que respecta a la personalidad de Jacinta es preciso señalar su afanoso deseo de ser madre que comienza a gestarse durante el viaje de novios. Desde que descubre que su marido ha tenido relaciones con otra mujer se plantea la posibilidad de que quizá haya nacido un niño como fruto de esa relación prematrimonial. En la serie comienza a intuirse su incipiente obsesión cuando la cámara enfoca a un bebé para indicar al espectador que la atención de Jacinta recae sobre él. Seguidamente, la cámara enfoca a la protagonista para que el espectador sea testigo de cómo Jacinta torna la vista hacia su marido.

(Capítulo 2). En definitiva, el narrador fílmico resuelve el naciente sentimiento maternal de la recién casada con un breve juego de miradas que en la novela se presenta de la siguiente manera:

"¿Cuánto tiempo duró el enredo de mi marido con esa mujer? No lo sé. Pero durase más o durase menos, bien podría suceder que... hubiera nacido algún chiquillo. Esta era la palabra más difícil de pronunciar: ichiquillo!" Jacinta no se atrevía, y aunque intentó sustituirla con familia, sucesión, tampoco salía (p.100).

Varios capítulos más adelante, la presencia del narrador fílmico se manifiesta de manera muy evidente cuando enfoca a un mismo tiempo a Fortunata, en primeros planos, y a Jacinta, más atrás, escondida en una habitación con puerta de cristal. De este modo, el espectador puede observar el efecto psicológico que le produce el discurso que Fortunata dirige a Guillermina sobre su incapacidad para tener hijos. (Capítulo 9).

En la novela no resulta posible presentar las palabras de Fortunata y los sentimientos de Jacinta al mismo tiempo debido al carácter lineal del discurso literario. La manera que tiene el narrador de indicar la desazón de Jacinta es introduciendo el pensamiento de Guillermina al respecto: *"Nada, nada, esta mujer está loca y no tendré más remedio que ponerla en la calle -pensó Guillermina-. ¡Y qué trago estará pasando la otra pobre oyendo tales lindezas!" (p.871).*

2.3. Montaje y narrador

Respecto al montaje conviene centrar la atención en cómo se traslada a la pantalla el capítulo de la novela *Viaje de novios*, correspondiente con los primeros 30 minutos del segundo capítulo de la serie, ya que es quizá el que presenta mayor número días así como multitud de espacios diferentes en un número de páginas bastante limitado. El narrador fílmico describe el recorrido que Jacinta y Juan realizan en tren atravesando distintos puntos de la geografía española durante su viaje de novios. Al mismo tiempo intercala con maestría

descripciones breves de las diferentes ciudades con imágenes que revelan el comienzo de la relación entre Juan y Fortunata. Estas imágenes, que visualizan los recuerdos de Juan, se presentan a partir de los diálogos que mantiene con su mujer, pues ella le insta a contarle todo lo referente a su vida anterior al matrimonio. Al mismo tiempo que Jacinta despeja sus dudas gracias a las respuestas que le ofrece su marido, el lector conoce detalles sobre la vida de Fortunata y su relación con Santa Cruz, produciéndose de este modo una sincronía entre la protagonista y el lector.

En la novela el lector recorre junto a los recién casados las ciudades de Burgos, Zaragoza, Barcelona, Valencia y, atravesando tierras manchegas, llegan a Andalucía donde visitan Córdoba, Cádiz y Sevilla, siendo principalmente durante los largos viajes en tren cuando Juan satisface la curiosidad de Jacinta respecto a sus aventuras con Fortunata. Sin embargo, resulta evidente que en la pantalla se reduzcan en gran medida el número de ciudades visitadas así como la extensión de las conversaciones; por tanto, las secuencias cinematográficas se suceden de la siguiente manera:

-Los recién casados pasan en coche cerca de un edificio histórico.

-En el dormitorio de un alojamiento Jacinta pide explicaciones por primera vez a Juan sobre su pasado. Él se niega a dárselas.

-Jacinta duerme. Juan está sentado en una silla recordando el comienzo de su relación con Fortunata.

-El espectador ve los recuerdos de Juan a través de imágenes borrosas: Fortunata llora en una escalera y él la consuela. También aparece en su recuerdo Segunda Izquierdo, la tía de Fortunata.

-Jacinta vuelve a pedir explicaciones a Juan mientras pasean a través de un parque.

-Juan evoca otra vez el pasado mientras habla con su mujer y vemos de nuevo imágenes borrosas que exteriorizan sus recuerdos. Esta vez se trata de una fiesta en casa de Fortunata a la que acudió

junto a su amigo Villalonga. Esta escena introduce al personaje José Izquierdo, tío de Fortunata y hermano de Segunda Izquierdo.

-En el interior de la Catedral de Burgos Juan vuelve a recordar la fiesta en casa de Fortunata que termina con una disputa entre José Izquierdo y su hermana.

-El matrimonio habla dentro del tren y las imágenes borrosas evocan a Fortunata.

-Jacinta observa a un bebé en una cafetería.

-A través de la ventana del tren se extiende campo de olivos que anuncia la llegada a tierras andaluzas.

-Juan se emborracha en el salón la fonda de Sevilla en la que se hospedan.

-De noche, Juan llora amargamente y se muestra culpable ante su mujer por haber abandonado a Fortunata.

En la pantalla las referencias a ciudades españolas se reducen esencialmente a dos, representadas por los monumentos emblemáticos de la Catedral de Burgos y la Giralda de Sevilla. Asimismo, se eliminan los pasajes de tipo histórico o costumbrista referido a las distintas zonas que van visitando, haciendo prevalecer de este modo la historia sentimental sobre la fotografía social que muestra Galdós en la novela. Pero tanto en la obra fílmica como en la literaria, el viaje de novios supone una parte fundamental de la historia ya que los recuerdos fragmentados de Juan van reconstruyendo la historia de su relación con Fortunata, que el lector aún no conocía, al tiempo que anuncia a otros personajes que alcanzarán cierta relevancia en el transcurso de la narración, como José Izquierdo y su hermana Segunda.

2.4. Juicios de valor a través de la narración fílmica

Hasta aquí hemos comprobado que el narrador fílmico puede presentarse de manera más o menos explícita, ahora bien ¿es capaz de manifestarse hasta el punto de expresar juicios de valor? La manera

más sencilla de hacerlo sería a través del lenguaje verbal, sin embargo, ciertos factores como las características del espacio, determinados movimientos de cámara o las tonalidades claras u oscuras pueden indicar la opinión del narrador sobre los personajes.

Veamos, en primer lugar, cómo presenta Galdós juicios de valor en el texto literario para pasar después a comprobar de qué manera se han llevado a la pantalla. Para este escritor, al igual que para Cervantes, Dickens o Balzac, no está reñida la creación de un mundo novelesco realista y la voz del autor en tal mundo. Según Mariano Baquero Goyanes, la absoluta objetividad, no debió preocupar excesivamente a Galdós, tal como indica en el prólogo a *El abuelo*:

Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como un sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en sus manos las llevan. El que compone un asunto y le da vida poética así en la novela como en el teatro, está presente siempre: presente en los arrebatos de la lírica, presente en el arrebato de pasión o de análisis, presente en el teatro mismo. Su espíritu es el fundamento indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida.¹⁴

Galdós introduce valoraciones personales a través de la ironía, que resulta del entrecruzamiento de las perspectivas de distintos personajes. A lo largo del capítulo cuatro del segundo libro, presenta puntos de vista múltiples sobre Nicolás Rubín obteniendo un efecto de corte satírico cargado de connotaciones críticas que dejan en evidencia su carencia de modales e higiene personal, así como su desconocimiento e incompreensión de los sentimientos que mueven a los

¹⁴ Baquero Goyanes, M., *Perspectivismo irónico en Galdós*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2009. p. 143-160. Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 250-251-252 (octubre 1970 a enero 1971).

seres humanos, de lo cual se deriva su incompetencia para ayudar al prójimo.

El narrador fílmico, para transmitir una valoración negativa sobre el personaje, se centra especialmente en su carencia de modales con la comida y en las características fisonómicas que le asemejan a un animal. Al principio del capítulo cinco se desarrolla una comida familiar formada por doña Lupe y sus tres sobrinos, Nicolás, Juan Pablo y Maxi, durante la cual se enfoca principalmente a Nicolás para contrastar su actitud con la de los demás personajes. Mientras doña Lupe y Juan Pablo hablan sobre distintos temas, Nicolás se muestra indiferente al respecto ya que el proceso de deglutir los alimentos le impide centrar la atención en factores externos. Cuando decide finalmente entrar en la tertulia, el encuadre llama la atención sobre su mano peluda al tiempo que le muestra hablando con la boca llena.

El narrador literario, por su parte, se refiere al ansia voraz de Nicolás a través de una desagradable y minuciosa descripción de su acto de comer: *Cayó sobre aquel forraje de ensalada, e inclinaba la cara sobre ella como el bruto sobre la cavidad del pesebre lleno de yerba. (...) Los gruesos labios le relucían con pringue, y ésta se le escurría por las decomisuras de la boca formando un hilo corriente (...).* (p.442-443). La ironía se consigue al introducir la visión de Nicolás sobre sí mismo: *Esto no es más que debilidad (...) Yo no soy de mucho comer, aunque lo parezca* (p.442-443). Aunque el personaje fílmico también introduce su punto de vista respecto al problema con la comida refiriéndose a ello como *debilidad*, el contraste de perspectivas no resulta tan evidente como en la novela y el efecto irónico queda por tanto reducido.

En referencia a la gran cantidad de pelo corporal que presenta el sobrino de doña Lupe, el narrador literario expone varias observaciones sarcásticas que se traducen en la pantalla con un encuadre que destaca la mano izquierda del personaje en movimiento para que el espectador visualice la gran cantidad de pelo que contiene.

3. EL ESPACIO LITERARIO FRENTE AL ESPACIO FÍLMICO

3.1. Diferencias fundamentales entre el espacio verbal y el espacio visual

Tanto en las obras literarias como fílmicas, el espacio supone un elemento indispensable como marco en el que se desarrollan las acciones de los personajes que puede, además, influir en la percepción del espectador o del lector sobre el significado de los acontecimientos. No obstante, la imagen constituye un papel fundamental en el relato cinematográfico que lo diferencia sustancialmente del discurso literario donde el espacio deriva de la construcción mental que el lector elabora a partir de las palabras.

Es importante señalar que el espacio fílmico no deja de ser imaginario aunque se muestre de forma visual pues, del mismo modo que en la literatura, lo introduce una instancia narradora desde diferentes puntos de vista dando lugar, en el caso del cine, al denominado "plano subjetivo". Esta instancia conduce al espectador a través del espacio mediante la selección de determinados fragmentos y su posterior organización a través del proceso de montaje.

Entre las principales características de la imagen fílmica destaca el carácter analógico, que crea en el espectador la falsa sensación de estar presenciando el desenvolvimiento real de los hechos. Esta sensación se ve reforzada por el uso del sistema perspectivo obtenido a través de recorridos visuales dentro del campo o mediante el desplazamiento de los propios personajes. Otro factor relevante es la presencia de un marco. Todo plano cinematográfico conlleva la selección de una porción espacial delimitada por cuatro bordes que implica, a su vez, la adopción de un punto de vista determinado. La acotación de la imagen permite, de forma más clara que el texto literario, centrar la atención sobre ciertos detalles o descartar otros. Así pues, en el momento de analizar la construcción del espacio hay que tener en cuenta las características

derivadas del encuadre escogido tales como la colocación de los objetos y los personajes.

La idea del encuadre nos lleva al concepto de "fuera de campo", que se refiere al espacio exterior a los límites del marco. Aunque este espacio no se presente de manera visual al espectador, se puede establecer una comunicación entre lo mostrado y lo latente a través, por ejemplo, de sonidos o mediante entradas y salidas de los personajes. Cuando ambos espacios se vinculan por alguno de los procedimientos señalados, o por cualquier otro, el espectador concibe la ilusión de un campo más amplio que rebasa los límites del encuadre.

A esta dualidad entre campo y fuera de campo se refiere Lotman¹⁵ en su obra *Estética y semiótica del cine*: "el espacio en el cine, al igual que en todo arte, es un espacio acotado (...) y, al mismo tiempo, isomorfo al espacio ilimitado del mundo. (...) en ningún otro arte figurativo las imágenes se empeñan tan activamente por romper esos límites."

La adaptación cinematográfica de la novela galdosiana presenta a menudo tensión entre ambos espacios para reflejar el complejo estado psicológico de los personajes que el narrador literario perfila con detalle. La primera ocasión que se le presenta a Fortunata de mantener una breve conversación con Jacinta desencadena en ella una fuerte conmoción emocional movida por sentimientos ambivalentes reforzados, a su vez, por el hecho de no ser reconocida por su rival y el ansia de dejarle bien claro con quién estaba hablando:

Al volverse, se quedó atónita, viendo a Jacinta que, detenida en la puerta, alargaba la cabeza para ver quién estaba allí. (...) Avanzó hacia Fortunata, interrogándola con aquella sonrisa angelical (...) Sentía la de Rubín una gran turbación, mezcla increíble de cortedad y genio y de temor ante la superioridad, y se puso muy colorada; después, como la

¹⁵ Lotman, I., *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 115. (Citado en Neira;2003:131).

cera. (...) "Oh, si tú supieras al lado de quién estás", pensaba Fortunata (p. 806-807).

La obra fílmica reproduce esta situación priorizando la fidelidad de las emociones sobre la reproducción exacta de las características espaciales. El narrador literario dibuja el desplazamiento de ambos personajes femeninos por un espacio amplio que se presenta mediante indicaciones como "Acercóse a la ventana", "un rumor en el pasillo" o "se acercó a la puerta que comunicaba con la otra sala"; mientras que, en la pantalla el espacio queda reducido a un único dormitorio desde cuya puerta habla Jacinta. El narrador fílmico reproduce la turbación de Fortunata encuadrándola en la mitad del campo y dirigiendo la mirada hacia la derecha para hablar con su rival, que se sitúa fuera del campo visual. De esta manera se sugiere al espectador la impresión que tiene Fortunata de encontrarse frente a una "aparición celestial" que solamente ella puede ver. Esta impresión se acentúa con la imagen de Mauricia, tumbada en una cama en la mitad izquierda del encuadre, que permanece ajena a lo que está sucediendo (Capítulo 8).

En el siguiente capítulo, el narrador fílmico vuelve a crear tensión entre el espacio mostrado y el latente poniéndolos en relación a través de las miradas que los personajes dirigen al fuera de campo. Fortunata y Aurora hablan de Juan Santa Cruz en un balcón para que doña Lupe y los demás personajes que ocupan el espacio de sala no alcancen a oírlas:

Estas intimidaciones sólo tenían lugar a espaldas de doña Lupe y muy lejos de doña Casta, pues ni una ni otra habrían consentido que tales temas se trajesen a las honestas y decorosas conversaciones de aquella casa (p.917).

Pero esa barrera se ve frágil desde el momento en que se lanzan retrospectivas miradas los personajes de uno y otro lado. Aunque el campo se convierte en fuera de campo y viceversa, el sonido de la conversación entre las dos mujeres se mantiene cuando los encuadres muestran a los personajes de la sala. La mirada de doña Lupe hacia el

balcón, junto con el sonido del diálogo secreto, pone de manifiesto su desconfianza e insinúa que sospecha de qué están hablando.

3.2. El espacio-tiempo en el cine

Hasta ahora hemos visto cómo se construye el espacio de manera independiente al tiempo. Sin embargo, *El espacio representado en una imagen fílmica no permanece inalterable -como sucede en la fotografía o en la imagen pictórica- sino que se transforma constantemente, ya sea por cambios en su interior (cambios de luz, entradas y salidas de personajes, desplazamientos en el interior del encuadre...), ya porque sus límites se modifican (planos en movimiento), ya porque es sustituido por otro plano.*¹⁶

La sucesión de planos a través del montaje puede mantener o romper la continuidad espacio-temporal. Pero la construcción espacial no se determina solamente por la imagen sino que entran en juego otros componentes como los sonidos o el lenguaje verbal. Tanto las notaciones gráficas como el lenguaje hablado suponen un papel relevante para determinar la ubicación concreta o el cambio de un espacio a otro. Asimismo, los elementos sonoros permiten crear distintos efectos. Dependiendo de sus características pueden sugerir espacios más o menos cerrados o indicar distintos grados de lejanía.

3.3. Tipos de espacios fílmicos

La clasificación determinada por la semiología teatral, que distingue entre espacio escenográfico, lúdico y representado, resulta aplicable al ámbito cinematográfico, si bien, teniendo en cuenta una serie de diferencias fundamentales que exigen realizar las correspondientes matizaciones.

El espacio **escenográfico** está conformado por un conjunto de elementos estáticos, tales como objetos, y algunos dinámicos como

¹⁶ Neira Piñeiro, M.R., *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Arco/Libros. Madrid, 2003. p. 132.

luces y sonidos, que no se ofrecen al espectador de manera directa sino mediatizados por la cámara. Dicho de otro modo, el espacio puede modificarse significativamente dependiendo del tipo de ángulo o de plano o transformarse a través del proceso de montaje. Además, los elementos pueden revestirse de valores añadidos para crear un tipo de atmósfera determinado tanto a nivel general como en los distintos subespacios en que tiene lugar la historia. Frecuentemente, se observan espacios escenográficos caracterizados por rasgos contrarios para acentuar un contraste cuyo significado está relacionado con el sentido de la obra. Por otro lado, el espacio **lúdico** se crea a partir del trabajo gestual de los actores. Así como los movimientos que realiza un personaje denotan sus características personales, su posición respecto a otros personajes indica a menudo un tipo de relación concreta: sumisión, dominio, enemistad, etc., que, a su vez, puede verse mediatizada a través de la cámara. Conviene destacar que los desplazamientos de los actores no se dan siempre dentro de un plano fijo sino que habitualmente se combinan con movimientos de cámara para seguirlos a lo largo de su recorrido, lo cual significa que en el espacio lúdico intervienen otro tipo de espacios derivados propiamente del ámbito cinematográfico.

Respecto al espacio **dramático**, Pavis¹⁷ sostiene que *se construye cuando tenemos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra: esta imagen se constituye a través de los personajes, sus formas, sus características, etc. y por las relaciones de estos personajes en el desarrollo de la acción*. Los diferentes escenarios donde se desarrolla la historia se pueden ir dotando de sentido en función de las relaciones y conflictos que el relato va estableciendo. Existen algunas oposiciones espaciales básicas como lejos/cerca o abierto/cerrado que confieren significado al relato. Desde el punto de vista de la semiótica el

¹⁷ Pavis, P., *Diccionario del teatro*. Paidós. Barcelona, 1984. p. 179. (Citado en Neira; 2003:140).

espacio dramático tiene una gran importancia ya que el origen de cualquier acción se sitúa en la trasgresión de alguna frontera.

Hasta aquí hemos visto una clasificación que no es exclusiva del cine. Sin embargo, existen espacios específicos del medio fílmico relacionados con el encuadre, el montaje y los movimientos de cámara que dependen de una instancia narrativa de la que ya se ha hablado en la primera parte del trabajo. El cine también incluye espacios **psicológicos** representados de forma indirecta a través, por ejemplo, de una escenografía recargada que sugiera opresión o de manera directa mediante la visualización de imágenes que representan recuerdos o fantasías del personaje.

Veamos ahora cómo se presentan los distintos tipos de espacios en la adaptación de la novela de Galdós. Atendiendo, en primer lugar, al espacio escenográfico, es preciso llamar la atención sobre la noche de bodas de Jacinta y Juan. Una vez más, el narrador fílmico prioriza la fidelidad de las emociones que presentan los personajes literarios sobre las características físicas del lugar. En la novela pasan la primera noche como matrimonio en una fonda cuyas características, un tanto lúgubres, acentúan el miedo de Jacinta a tener relaciones sexuales con su marido: *la subida a la fonda por la angosta escalera; el aposento y sus muebles de mal gusto, mezcla de desechos de ciudad y de lujos de aldea, aumentaron aquel frío invencible y aquella pavorosa expectación que la hacían estremecer* (p.86).

La escenografía fílmica, lejos de recrear esta sórdida atmósfera que quizás no resultaría propicia en un medio visual para transmitir la inquietud de la protagonista, ha optado por presentar tonos blancos, flores y la larga cabellera rubia de la recién casada para formar un aura virginal en torno suyo.

El mismo capítulo, más adelante, presenta un espacio escenográfico un tanto opresivo formado por colores oscuros y lluvia para sugerir la angustia que le produce a Jacinta la muerte de unas

crías de gato que simboliza su incapacidad de tener hijos. Tanto el paraguas del criado Deogracias como la ropa de uno y otro personaje presentan colores negros al tiempo que los envuelve la noche. El narrador literario también sugiere la oscuridad a través algunas precisiones como *aquella noche, llovía un poco o el gas de los escaparates ya estaba encendido* (p.137). Asimismo, que el exterminio de los gatos tenga lugar, tanto en la novela como en su adaptación, en las profundidades de una alcantarilla, evoca la idea del mal y la muerte que lucha triunfante contra el instinto de prolongación de la cadena vital representado por Jacinta.

Esta escena y la explicada anteriormente muestran de manera indirecta el espacio psicológico de la protagonista. Sin embargo, en otras ocasiones el espectador se convierte en testigo directo de los pensamientos gracias a la visualización de imágenes difuminadas. Mientras Jacinta dormita brevemente en el palco de un teatro sufre una pesadilla en la que se ve como madre de un niño que pasa a convertirse en estatua de yeso y seguidamente cae al suelo rompiéndose en mil pedazos, lo cual le hace despertar sobresaltada. En la novela, lo que le hace salir de tan terrible pesadilla es *el roce espeluznante del yeso, roce de superficie áspera y polvorosa. El estremecimiento que aquel contacto le produjo dejola por un rato atónita; después abrió los ojos y se hizo cargo de que estaban allí sus hermanas...* (p.137).

Respecto al espacio lúdico destaca el creado por el trabajo gestual de los actores que encarnan a Feijoo y Fortunata. Su notable carga semántica explícita de qué modo va a continuar la acción sin necesidad de emplear lenguaje verbal. La escena, que se desarrolla en el banco de un parque, presenta a Feijoo ofreciendo a la joven vivir bajo su amparo. La protagonista se levanta sin hablar y acepta que el hombre enlace su brazo con el de ella para avanzar juntos a lo largo de un camino dando la espalda al espectador. De estos movimientos se deduce la respuesta afirmativa de Fortunata y, por tanto, el establecimiento de una nueva relación que no sabemos qué circunstancias le deparará. (Capítulo 7).

La imagen del camino, tan utilizada en el cine para simbolizar el comienzo de una nueva etapa, no aparece en el texto literario, pues el narrador sitúa la acción en un espacio cerrado y el lector conoce la respuesta de la mujer tras una pausa entre dos apartados del capítulo cuatro:

-Fin del apartado 2: *En fin, no quiero marearla a usted más y la dejo sola para que piense en lo que le he dicho (...) piense bien en esto, y mañana o pasado mañana..., no hay prisa..., vengo por la rimpuesta, como dice el payo... (p.713).*

-Comienzo del apartado 3: *Como lo que debe suceder sucede (...) las cosas vinieron y ocurrieron conforme a los deseos de don Evaristo González Feijoo (p.714).*

Siguiendo con el espacio lúdico, destaca igualmente por su contenido semántico el trabajo gestual de los actores que representan a Juan y Jacinta en el capítulo tres. La mujer acaba de recibir la falsa noticia de que su marido tiene un hijo de Fortunata tomándola por verdadera y opta, en principio, por no decirle nada. Por tanto, el primer contacto que tiene con Juan tras recibir el golpe se caracteriza por la evitación de la mirada frente a frente. A pesar de la insistencia de su marido por verla delante de él, Jacinta prefiere permanecer situada de pie tras la butaca en la que está sentado. A través de esta posición, que sugiere intimidación y desafío, la mujer pretende establecer el menor canal comunicativo posible para marcar distancia. Del mismo modo sucede en el texto literario:

Le miró por detrás de la butaca en que sentado estaba. -¡Ah, cómo me has engañado!... (...) ¡Tener un hijo y abandonarlo así!... (...) Miraba la cabeza, ¡y qué ganas tenía de arrancarle una mecha de pelo, de pegarle un coscorrón!... (...) -Pero, mujer, ¿qué haces ahí detrás de mí? -Murmuró él sin volver la cabeza-. Lo que digo: hoy parece que estás lela. Ven acá, hija (p.191-192).

Por último, el espacio dramático de la serie, del mismo modo que en la novela, se caracteriza desde el principio por la oposición entre el entorno de la burguesía y el de la clase baja. Desde el momento en que Juan traspasa la frontera, iniciando una relación con Fortunata, comienza una tensión entre los dos mundos que dará origen a diversos conflictos a lo largo de la historia derivados del desconocimiento y de la falta de entendimiento entre ambas clases sociales. Aunque las fronteras permiten el paso de los personajes, no obstante, se mantienen rígidas ante la movilidad de los valores e inquietudes de uno y otro lado.

A pesar de los esfuerzos de la burguesía por estandarizar a la sociedad de acuerdo a sus convenciones morales y de la aparente moldeabilidad que en ocasiones presenta la clase baja, nunca llega a alcanzar tan arrogante pretensión. Fortunata hace gala de aquellas convenciones como de un traje ajeno, elegante pero estrecho. Ella misma afirma en la novela que Juan se empeñaba en que fuera de otro modo, *pero la cabra siempre tira al monte. Pueblo nací y pueblo soy* (p.708).

Siguiendo las directrices de su propia conciencia Fortunata consigue tener un hijo de Juan, lo cual supone una bofetada a la moral burguesa que había intentado pulirla durante tanto tiempo. La tensión entre los valores de uno y otro lado quedan patentes en la discusión que mantiene con Guillermina:

- *A mí me había dado palabra de casamiento (...) antes de casarse... Y yo había tenido un niño... Y a mí me parecía que estábamos los dos atados para siempre, y que lo demás que vino después no vale...*

- (...) *Pero el tiempo, la sociedad... (...) ese hombre está casado con una mujer angelical...*

- (...) *todo lo angelical que usted quiera pero no tiene hijos. (...) no le puede dar un heredero... Yo, yo, yo se lo he dado, y se lo puedo volver a dar...*

- (...) *Está usted condenada.*

-Yo estaré todo lo condenada que usted quiera..., pero es mi idea; con esta idea me iré al Infierno, al Cielo o a donde dios disponga que me vaya... porque eso de que yo sea mala, muy mala, todavía está por ver (p.869-870).

Finalmente, la reconciliación espiritual entre ambas mujeres y la muerte de Fortunata con la precedente entrega del bebé a Jacinta significan el cese de los conflictos entre ambos mundos y, por tanto, el fin del relato.

3.4. La descripción del espacio en los relatos literarios y fílmicos

Mientras que los relatos cinematográficos presentan descripciones a través de diversos medios como imágenes, palabras o sonidos, la literatura, por su parte, recurre al lenguaje verbal para configurar las características del espacio.

Los signos verbales implican presentar sucesivamente lo que ocurre al mismo tiempo debido a su carácter lineal. Sin embargo, la imagen fílmica permite mostrar elementos de manera simultánea sin necesidad de extenderlos en el tiempo.

Aunque algunos autores consideran inadecuado hablar de descripción en el ámbito cinematográfico, la mayor parte acepta esta posibilidad, si bien, teniendo en cuenta las diferencias que presenta respecto a la literatura. Por ejemplo, es frecuente hallar en los relatos literarios secciones dedicadas en exclusiva a la caracterización de un espacio de manera independiente a la narración, mientras que en el cine normalmente no es posible distinguirlas. No obstante, aunque se pueda presentar una descripción literaria de forma independiente al hilo argumental, no es fácil hallar una narración que no incluya ninguna referencia espacial, pues el mero nombramiento de los elementos que conforman el espacio ya supone un esbozo de descripción.

Además del carácter descriptivo de la imagen, el cine también cuenta con recursos para reforzar o aminorar ese carácter. Mediante una duración más o menos prolongada del plano, a través de panorámicas que recorren un espacio o gracias a un tipo de montaje determinado, el narrador fílmico logra dirigir la atención del espectador hacia determinados elementos espaciales. Por ejemplo, un plano general puede ir seguido de una serie de planos que muestren pequeñas partes de ese espacio para indicar al espectador algún aspecto importante en el desarrollo de la trama. A pesar de ello, existe la posibilidad de que ciertas características pasen inadvertidas para el espectador a diferencia de lo que ocurre en los relatos literarios, donde el lector, necesariamente, siempre ve las palabras escritas.

También es factible atenuar las descripciones a través de ciertos procedimientos como la introducción de planos cercanos o de oscuridad para ocultar total o parcialmente el decorado, privando de esta manera al espectador de ubicaciones espaciales. De este modo, al pasar el decorado a un segundo plano, la atención se dirige hacia las palabras o reacciones psicológicas de los personajes.

Otro aspecto interesante es la aparente objetividad de la descripción fílmica. Neira Piñeiro afirma que el cine *por el tipo de materiales que emplea, puede proporcionar una gran cantidad de información sobre las características físicas del espacio pero presenta, en cambio, grandes dificultades para alejarse de esta visión externa y objetiva*.¹⁸ Sin embargo, sí es posible focalizar en el cine a través de procedimientos que le son propios. Pero esta posibilidad se tratará con más atención en el apartado destinado al punto de vista.

Aunque en el relato cinematográfico no es habitual interrumpir la narración para describir espacios, la adaptación fílmica de *Fortunata y Jacinta* presenta, en algunas ocasiones, pausas breves en el hilo argumental para desplegar secuencias que muestran las labores

¹⁸ Neira Piñeiro, M.R., *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Arco/Libros. Madrid, 2003. p. 160.

comerciales de las clases más humildes de la época. El conjunto de tareas constituye el reflejo de una sociedad que condiciona las características del espacio urbano en el que se desarrolla la historia. El primer capítulo expone una serie de imágenes introducida por las palabras de Estupiñá: *la primera vez en la vida que estoy enfermo (...) imagínate cómo voy a pasar yo un par de semanas sin ver la bendita calle con lo que a mí me gusta.* (min. 29.15) A continuación, se detiene el hilo argumental para introducir la siguiente secuencia descriptiva de las calles:

-Un hombre y una mujer humildes están sentados en el suelo al calor del fuego y pasa por delante de ellos un lechero.

-Un carbonero vende leña a un niño.

-Después, vemos a una castañera.

-A continuación, una tabernera prepara la terraza para los clientes.

-El siguiente plano presenta barriles de vino.

-Finalmente, un artesano confecciona una cesta de paja.

El último capítulo muestra una secuencia similar justo después de morir Fortunata para indicar que esta muerte no impide el transcurso de una vida cotidiana que seguirá dando lugar a innumerables historias.

Con este procedimiento, el narrador fílmico refleja la fotografía social que Galdós presenta a lo largo de la novela. En variedad de ocasiones, el texto literario muestra las características urbanas poniéndolas en relación directa con las actividades que en ellas se desarrollan, formando progresivamente un denso tejido que ofrece al lector una imagen de la ciudad en su conjunto:

-El sonido de la voz humana, la luz y el rumor de la calle eran tan necesarios a su existencia como el aire. Cerraba y se iba a dar conversación a todas las mujeres de los puestos (p.59).

-Sí, señora; una de estas platerías de puntapié (...) Aspecto de pobreza. Se entra por una puerta vidriera que también es entrada del portal, y en el vidrio han puesto un letrero que dice: Especialidad en regalos para amas... (p.76-77).

Ya se ha señalado anteriormente que además del carácter descriptivo que posee la imagen, el cine también cuenta con recursos para reforzar o atenuar ese carácter. Por ejemplo, en el capítulo ocho una panorámica recorre el espacio de un café siguiendo los movimientos de Feijoo para ofrecer al espectador una información más precisa sobre las características del lugar. Asimismo, en el capítulo tres la cámara asciende lentamente hasta mostrar un plano contrapicado del bloque marginal de vecinos donde se presentó Jacinta para buscar al supuesto hijo de su marido. Este refuerzo responde a la mirada de la mujer en el texto literario:

Jacinta miró hacia arriba y vio dos filas de corredores con antepechos de fábrica y pilastrones de madera pintada de ocre, mucha ropa tendida, mucho refajo amarillo, mucha zalea puesta a secar (...) (p.201).

Sin embargo, no resulta sencillo localizar pasajes que utilicen procedimientos para privar al espectador de ubicaciones espaciales, pues la pretensión de fidelidad a la novela realista no da cabida a ocultar información.

3.5. El espacio como reflejo de los personajes

Tanto en los relatos literarios como fílmicos es habitual que cada personaje aparezca vinculado a ciertos lugares con unas características determinadas que constituyan una extensión de su personalidad. *La teoría literaria ha puesto de manifiesto cómo el espacio puede semiotizarse, convirtiéndose en signo de los personajes o de las relaciones entre ellos.*¹⁹ Las calles, espacios de reunión y, especialmente, los interiores de las casas revelan información importante para conocer los rasgos psicológicos de los personajes. Pero puede suceder que no posean un lugar propio, como es el caso de Fortunata, pues ella va ocupando a lo largo de la historia espacios que le procuran los demás y siempre termina siendo desalojada de todos.

¹⁹ Neira Piñeiro, M.R., *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Arco/Libros. Madrid, 2003. p. 167.

Asimismo, algunos elementos en particular pueden revestirse de valores metonímicos en relación con ciertos personajes.

El narrador literario define el espacio originario de Fortunata como una *cuadra lóbrega*, un *edificio característico del Madrid primitivo* en el que *portal y tienda* (huevería) *eran una misma cosa*. (p.69) Las particularidades del espacio en el que ha crecido ofrecen de manera implícita una presentación de la protagonista. La atmósfera de pobreza que le rodea sugiere la carencia de recursos económicos y, por tanto, culturales, que sufre desde su nacimiento y que van a condicionar su forma de vida. En la adaptación cinematográfica el espectador conoce este espacio en el capítulo dos a través de los recuerdos de Juan. Las dimensiones reducidas del edificio y sin entradas de luz se presentan con el sonido de fondo de una discusión familiar que manifiesta serios problemas de convivencia. Las características físicas del espacio, junto con el sonido, recrean la atmósfera opresiva y angustiosa que ha marcado la vida de Fortunata. Más adelante, va ocupando distintos lugares que no suponen una extensión de su personalidad, pues todos ellos le han sido impuestos de uno u otro modo, lo cual pone de manifiesto su situación de desarraigo. Antes de casarse con Maxi ingresa en el convento de las Micaelas donde se ve rodeada de iconos religiosos y espacios de culto que hasta entonces no habían tenido relación con su entorno más próximo. Tras la boda, vive con su marido en una casa que su familia política le ha procurado. Posteriormente, habita un piso que le proporciona Juan que también termina abandonando en un corto plazo de tiempo. Después de reconciliarse con su marido, deciden vivir en la casa de doña Lupe, donde cada elemento que le rodea refuerza su sentimiento de extrañeza. Al final de la tercera parte, el narrador literario expone un contraste entre el espacio psicológico de Fortunata, dominado por Juan, y el espacio verdadero en el que se encuentra. A medida que despierta, los elementos que conforman el espacio del sueño se van sustituyendo por los del entorno

real, que es el que siente como ajeno porque se le ha impuesto contra su voluntad:

Entonces empieza a ver que las casas y el cielo se desvanecen (...) Edificios y carros se van, y en su lugar ve Fortunata algo que conoce muy bien, la ropa de Maxi, colgada en una percha, la ropa suya en la otra, con una cortina de percal por encima; luego ve la cama, ya reconociendo pedazo a pedazo su alcoba; y la voz de doña Lupe ensordece la casa riñendo a Papitos (p.882).

En la pantalla, sin embargo, el narrador fílmico no alude al conjunto de objetos domésticos que constituyen el mobiliario de la alcoba, por lo que el contraste entre el espacio ideal y el espacio real resulta menos obvio.

Finalmente, Fortunata parece haber encontrado un espacio propio donde comenzar una nueva vida centrándose exclusivamente en la crianza de su bebé. Además del niño, la reanudación de algunas relaciones familiares, *siendo de notar entre ellas la de José Izquierdo, que había encontrado al fin el descanso de su vida vagabunda, (p.1046)* comenzaban a entretener a su alrededor una pequeña red social propia que significaba el cese de sus andanzas por espacios ajenos. Sin embargo, el azar quiso que el espacio elegido estuviera en relación con su pasado, pues la casera, para sorpresa de Fortunata, resultó ser Guillermina:

¡Quién le había de decir a ella y quién me iba a decir que viviría en su casa! ¡Qué vueltas da el mundo! En aquellos días ni a mí se me pasaba por la cabeza venirme aquí, ni esta casa era tampoco de ella (p.1039).

Cuando cree que los días de desarraigo han llegado a su fin, vuelve a sentirse nuevamente una extraña en su propio espacio. El trazo de su vida es una continua espiral que siempre le vuelve a llevar al mismo punto. La irrevocabilidad de su destino se materializa a través de la autoridad que los personajes de la burguesía poseen sobre los espacios

que habita, es decir, sobre su propia persona. Así pues, Fortunata acaba sus días verificando el aforismo que Juan Santa Cruz plantea al comienzo de la historia:

-En la novela: *El pobre siempre está debajo; el rico hace lo que le da la gana* (p.114).

Hasta aquí hemos visto cómo Fortunata murió sin haber logrado establecer raíces en una esfera propia. Sin embargo, la máxima representación de la vida itinerante se encarna en el personaje de Mauricia la Dura. La carencia absoluta de espacios personales se transforma paradójicamente en el más profundo arraigo por un espacio del que nadie logró apartarla: la calle. El fracasado intento, por parte de Guillermina, de mantenerla enclaustrada en las Micaelas tocó su fin con una aclamación que le abrió la puerta de su "hogar" tras un tormentoso período de expulsión:

Salió triunfante, echando de una parte a otra miradas de altivez y desprecio. Cuando vio la calle, sus ojos se iluminaron con fulgores de júbilo, y gritó:

-¡Ay, mi querida calle de mi alma! (p.551).

Fortunata, por su parte, nunca sintió el espacio urbano como una extensión de su personalidad, pues deseaba una vida tranquila, que sólo llegó a vislumbrar con el ejercicio de su imaginación:

¡Si su gusto fue siempre la oscuridad y la paz, y su maldito destino la llevaba a la publicidad y a la inquietud!... ¡Si ella había soñado siempre con verse rodeada de un corro chiquito de personas y vivir como Dios manda, queriendo bien a los suyos...! (p.526).

Cuando Nicolás expulsa a Fortunata de casa se pone de manifiesto el desapego que la joven siente por el espacio urbano. El narrador fílmico la presenta alejándose lentamente, con mirada cabizbaja y una música melancólica que sugiere la desorientación a la que se ve abocada. (Capítulo 6). Sin embargo, el narrador literario transmite la inseguridad de Fortunata más como un estado de inquietud que de tristeza:

Tía y sobrino asomáronse luego a los cristales del balcón, y la vieron atravesar la calle presurosa y doblar la esquina, sin dirigir una mirada a la casa que abandonaba para siempre (p.622).

En el extremo opuesto de la vida desarraigada se sitúa la familia Santa Cruz, propietarios una espaciosa casa emplazada en el barrio de Salamanca en el que los dos matrimonios pueden vivir holgadamente y aún les sobra espacio. *Tan apegada era la buena señora (Barbarita) al terruño de su arrabal nativo, que para ella no vivía en Madrid quien no oyera por las mañanas el ruido cóncavo de las cubas de los aguadores en la fuente de Pontejos;(…) quien no recibiera a todas horas el hálito tenderil de la calle de Postas (...)* (p.131). El narrador literario presenta con detalle, al principio de la novela, los orígenes de Barbarita y Baldomero. La base de su economía familiar, relacionada con el comercio, procede de generaciones anteriores que han ido formando progresivamente una capa de asentamiento estable y dominio sobre la actividad comercial madrileña. Sin embargo, la adaptación cinematográfica prescinde de esta parte de la historia. No obstante, algunas características espaciales apuntan hacia estos orígenes. Cuando Bárbara va en busca de su futura nuera a casa de su cuñada, el entorno visual representa un negocio dedicado a la venta de paños y mantones de Manila que recrea una atmósfera colorida. (Capítulo 1).

El narrador literario relaciona este ambiente con la infancia de Barbarita; *entre las primeras conquistas de sus sentidos, ninguna tan segura como la impresión de aquellas flores bordadas con luminosos torzales y tan frescas que parecía cuajarse en ellas el rocío* (p.27).

Respecto al espacio visual del hogar de los Santa Cruz, los diversos retratos que decoran las paredes ponen en relación a la familia con las generaciones predecesoras que los han situado en la privilegiada posición social en la que se encuentran, a diferencia a las paredes desnudas que caracterizan los espacios de los personajes más humildes, que han nacido sin respaldo económico.

Por último, Maxi, tanto en la novela como en la adaptación fílmica, aparece con mucha frecuencia vinculado a su dormitorio debido, normalmente, a los problemas de salud que le impiden levantarse de la cama. Este espacio reducido, en el que se desenvuelve gran parte de su vida, revela una personalidad con dificultad para acceder a entornos sociales:

Su timidez, lejos de disminuir con los años, parecía que aumentaba. Creía que todos se burlaban de él considerándole insignificante y para poco. Exageraba sin duda su inferioridad, y su desaliento le hacía huir del trato social (p.339).

3.5.1. Elementos simbólicos

A lo largo de la novela el narrador compara a Fortunata con las aves a través de una serie de correspondencias entre la vida de la protagonista y el comportamiento de estos animales. En el primer capítulo la presenta como a una joven huérfana que vivía con su tía, pollera y huevera en la Cava de San Miguel donde Juan la conoció comiéndose un huevo crudo. Según avanza la historia el narrador continúa sirviéndose de la animalización, normalmente para denotar la imagen negativa que inspiraba en ciertos personajes respecto a su dudosa moralidad:

«Querido -dijo a Rubín la dama esférica, tocándole amistosamente en el hombro-. Hágame el favor de decirle a Lupe que la pájara mala sacó pollo esta mañana... un polluelo hermosísimo... con toda felicidad...».

Maxi se rascó una oreja, y sacando de su alma a los labios una sonrisa extraña, cuya significación no pudo entender la señora de Quevedo, «la pájara mala -dijo con acento de niño mimoso-, enséñemela usted... y el pollo... enséñemelo también» (p.1072).

La adaptación fílmica recoge asimismo la animalización que muestra Galdós en la novela; sin embargo huye de las connotaciones negativas a las que se presta la figura de los pájaros y la utiliza como símbolo de libertad o de encierro en función de la lejanía o cercanía que

Fortunata experimente respecto a Maxi. El capítulo cuatro presenta una jaula con canarios colgada de la pared al tiempo que su pretendiente le pide matrimonio. Más adelante, en el capítulo cinco, ingresa en las Micaelas y el hombre contempla con añoranza algunos objetos personales de Fortunata entre los que se encuentra una jaula vacía que acaricia con suavidad. Pero la alusión más significativa respecto a la falta de libertad se halla en el capítulo ocho cuando, tras un período de separación, Feijoo le aconseja que regrese al lado su marido. La relación se reanuda según lo previsto y asisten al teatro para ver una representación de la zarzuela *El barberillo de Lavapiés*,²⁰ que no aparece en el texto literario. En el escenario, un grupo de mujeres cantan alrededor de un pájaro enjaulado el siguiente fragmento:

(...) Pajarito que estás entre faldas y que a todas solteras nos ves. Di a los hombres que pasan que estamos cansaditas de tanto coser. Di a los hombres que pasan que estamos cansaditas de tanto coser. Pií. Pií. Pií. Pajarito ven. Trae aquí quien nos quiera bien. Pií. Pií. Pií. Que tú verás, si me escoge a mí. Pií. Pií. Pií...

Durante la función Fortunata muestra señales agitación emocional al tiempo que Maxi se deleita en la contemplación del espectáculo.

²⁰ *Zarzuela en tres actos en verso, con libreto de Luis Mariano de Larra, hijo del famoso periodista Mariano José de Larra, y música del maestro Francisco Asenjo Barbieri. Se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 19 de diciembre de 1874, consiguiendo gran éxito de crítica y público.* http://es.wikipedia.org/wiki/El_barberillo_de_Lavapi%C3%A9s (31/07/2013)

4. EL TIEMPO LITERARIO FRENTE AL TIEMPO FÍLMICO

4.1. Diferencias fundamentales entre el tiempo literario y el tiempo fílmico

Todo plano fílmico posee una determinada duración que lo diferencia de otro tipo de imágenes tales como las obras pictóricas o las fotografías y lo acerca al discurso literario. Además de la dimensión espacial, conformada por una distribución concreta de los elementos que aparecen en el encuadre, también cuenta con una dimensión temporal que permite representar el transcurso de una serie de acciones. Pero la temporalidad no se manifiesta solamente en los planos aislados, sino que la narración fílmica en su conjunto se desarrolla durante un período de tiempo determinado. Por ejemplo, la adaptación de *Fortunata y Jacinta* cuenta aproximadamente con una duración de nueve horas distribuidas en diez capítulos.

Durante el proceso de montaje se puede romper con el tiempo lineal de modo semejante a los relatos literarios. El narrador fílmico también introduce elipsis, altera el orden cronológico o presenta resúmenes, pero los procedimientos llevados a cabo son diferentes en cada medio narrativo. El relato literario cuenta con mayor facilidad que el cine para establecer relaciones temporales gracias al sistema de tiempos verbales y de indicadores como adverbios o conjunciones temporales. De hecho, el cine puede presentar cierta confusión temporal si no se ofrecen al espectador las claves adecuadas para poner en relación los sucesivos planos.

Existen diversos procedimientos para indicar alteraciones temporales en el discurso narrativo fílmico. Los cambios de vestuario, la presentación de dos acciones que guardan una relación causa-efecto o los diálogos que mantienen los personajes pueden suministrar información relevante para situar cada plano en el tiempo en relación al conjunto de la obra.

*Dentro de este abanico de posibilidades es posible optar entre una sobreabundancia de marcas, para clarificar al máximo las relaciones temporales, o bien una economización de las mismas (...) Otra posibilidad es la eliminación sistemática de estas marcas o el uso de estructuras de montaje equívocas, buscando deliberadamente la confusión temporal.*²¹

A la hora de comparar una obra literaria con una fílmica se deben tener en cuenta algunas diferencias fundamentales. Como hemos visto en un apartado anterior, la narración verbal no puede presentar al mismo tiempo más de una acción debido al carácter lineal de la lengua mientras que al cine, por el contrario, sí le resulta posible presentar acciones que se desarrollan simultáneamente. Por otro lado, el relato fílmico muestra dificultad para expresar el tiempo pasado. Muchos teóricos consideran que el cine siempre narra en presente debido al valor de actualización de las imágenes en movimiento. Gaudreault y Jost consideran que el filme como objeto estaría en pasado por la mera razón de que ha filmado una acción que ha sido; la imagen fílmica estaría en presente porque nos daría la sensación de que, con todo, sigue la acción "en directo".²² Pero esta dificultad puede ser superada a través de ciertos procedimientos. Por ejemplo, el discurso de Juan Santa Cruz acerca de hechos que han sucedido tiempo atrás da lugar a una serie de imágenes que el espectador ubica en un tiempo pasado gracias a las indicaciones precedentes del personaje. (Capítulo 2).

Finalmente, cabe destacar que el cine presenta una complicación temporal importante respecto al texto literario ya que la narración fílmica se elabora a través de imágenes, lenguaje verbal, sonidos, música e, incluso, textos escritos que pueden sobreponerse y dar lugar a mayor complejidad.

²¹ Neira Piñeiro, M.R., *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Arco/Libros. Madrid, 2003. p. 177.

²² Gaudreault, A. y Jost, F., *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Ibérica. Barcelona, 1995. p. 110.

4.2. Principales conceptos de análisis temporal

En todas las narraciones se distinguen dos temporalidades, una hace referencia al tiempo de las acciones relatadas mientras que la otra se deriva del mismo acto de relatar. Es decir, el relato posee una temporalidad independiente a la de la historia. Gérard Genette aportó al campo de la narratología literaria una clasificación conceptual respecto a esta duplicidad dividida en tres niveles: orden, duración y frecuencia.

23

El filme puede trabajar la temporalidad de manera parecida, aunque, claro está, ésta engasta siempre en otra, mucho más manifiesta, la de la banda de la imagen. Si queremos estar en condiciones de analizar el conjunto de la red audiovisual, hay que tener en cuenta a la vez el tiempo novelesco y el tiempo cinematográfico.²⁴

4.2.1. Orden

Genette advierte que los relatos presentan muchas anacronías entre el orden de sucesión en la historia y el orden de sucesión en el discurso literario. Estas anacronías pueden ser de dos clases: analepsis, o anacronía retrospectiva hacia el pasado y prolepsis, o anacronía prospectiva hacia el futuro. No todas poseen el mismo alcance, ya que algunas llevan hacia un momento comprendido entre el punto de partida y el final del relato; otras, sin embargo, aluden a un tiempo exterior a ese eje temporal. Por tanto, se puede hablar de analepsis y prolepsis externas o internas dependiendo del momento al que remitan.

En el medio audiovisual la vuelta atrás se denomina *flashback*. Normalmente combina el plano verbal con imágenes que representan lo que cuenta el narrador y suele acompañarse de las siguientes variaciones:

-paso del pasado lingüístico al presente de la imagen (...)

²³ Genette, G., *Figuras III*. Editorial Lumen. Barcelona, 1989. p. 89-ss.

²⁴ Gaudreault, A. y Jost, F., *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Ibérica. Barcelona, 1995. p. 113.

-diferencia de aspecto entre el personaje narrador y su repercusión visual (...)

-modificación del ambiente sonoro;

-transposición del estilo indirecto (relato verbal) en estilo directo (diálogos).²⁵

Por otro lado, las prolepsis son mucho menos frecuentes, ya que exigen un conocimiento de los hechos de antemano por parte del narrador. En consecuencia, este procedimiento resulta más habitual en las obras de ciencia ficción. *El deseo de suspense narrativo propio de la concepción "clásica" de la novela (en sentido amplio y cuyo centro de gravedad se encuentra más bien en el siglo XIX) se acomoda mal a ese uso, como tampoco, por lo demás, la ficción tradicional de un narrador que debe parecer que descubre en cierto modo la historia al tiempo que la cuenta.*²⁶ El cine denomina *flash-forward* a las anacronías que remiten a un tiempo futuro y se materializan a través de imágenes que el espectador ve antes de que llegue su posición normal en la cadena de los hechos.

En el capítulo tres de la serie que se está tratando, el narrador fílmico presenta un *flashback* que remite a un momento posterior al comienzo de la historia. Se corresponde con una analepsis perteneciente a la primera parte de la novela cuya información completa un punto anterior de la narración para dar lugar a un desenlace.

Tras el engaño que sufre Jacinta respecto al niño que toma por hijo de su marido y que estaba dispuesta a criar como si fuese el suyo propio, Juan le informa de que le han dado un *soberbio timo* y comienza a contarle la verdadera historia de su hijo conduciendo al lector hacia un momento anterior de la narración que había quedado incompleto:

²⁵ Ibid., p. 118.

²⁶ Genette, G., *Figuras III*. Editorial Lumen. Barcelona, 1989. p. 121.

(...) al año de casados, un día, de repente, plaf..., entras tú en mi cuarto y me das una carta.

-¿Yo?

-Sí, una cartita que trajeron para mí. La abro, me quedo así un poco atontado... Me preguntas qué es, y te digo: "Nada... (...)

-(...) la infeliz había venido a Madrid con su hijo, con el mío (...) Llegar y ponerse malo el pobre niño fue todo uno (...) cuando llegué el pobre niño estaba expirando (p.296-297).

La omisión de este acontecimiento genera el desarrollo de una trama dentro de la totalidad de la historia que concluye con la confesión de Juan. En la adaptación fílmica las palabras dejan paso a una secuencia que presentan los hechos en estilo directo a través de un diálogo.

Más adelante, el narrador fílmico juega con la sobreposición de tiempos. Mientras el espectador escucha la voz de Feijoo en presente, aconsejando a Fortunata sobre cómo debe proceder con doña Lupe para que se muestre favorable con ella, las imágenes muestran a las dos mujeres comportándose según van indicando las palabras del hombre. (Capítulo 8). Los diversos recursos con los que cuenta el cine permiten ofrecer complejas combinaciones temporales situando al espectador en dos tiempos a la vez. En este caso el sonido indica tiempo presente mientras que las imágenes remiten a un futuro cercano que se convierte a su vez en presente. Hay que tener en cuenta que no se trata de un *flash-forward*, pues no se vuelve sobre ese hecho en un momento cronológico más avanzado de la narración fílmica sino que, por el contrario, la continuación de la historia sugiere que se trata de un asunto pasado y concluido. En la obra literaria no es posible crear esta sobreposición de tiempos porque la literatura cuenta exclusivamente con el recurso de la palabra escrita.

4.2.2. Duración

Respecto a este eje es preciso señalar que no se da una isocronía entre la duración de la historia y la del relato. No es posible tan siquiera

en los casos de diálogo, ya que no se informa al lector sobre la velocidad con que se emiten las palabras ni sobre la duración de la conversación. La coincidencia total se daría con un discurso literario irreal cuya velocidad fuera idéntica a la de la historia, pero solamente se pueden encontrar anisocronías que hacen referencia a los cuatro ritmos narrativos que propone Genette:

1) El sumario es la anisocronía que se caracteriza por resumir días, meses o años.

2) La escena consiste en un intento de plasmar los hechos tal como sucedieron en la realidad.

3) La elipsis se refiere a la supresión de fragmentos de historia.

4) La pausa se trata de la detención en algún aspecto del relato que origina un tiempo del relato de mayor duración que el de la historia. Un ejemplo de este tipo de ritmo se materializa en las descripciones.

En el cine también se emplean habitualmente estos cuatro movimientos narrativos. El sumario suele utilizarse con el fin de evitar detalles poco relevantes y, en consecuencia, acelerar la acción. En segundo lugar, la escena es el ritmo narrativo inherente al medio fílmico pues, a diferencia de la literatura, el tiempo del relato en el cine sí equivale al tiempo de la historia de manera estricta. También es frecuente hallar elipsis entre dos secuencias, y pausas que se originan a través de movimientos de cámara descriptivos sobre un espacio en el que no sucede ninguna acción dando lugar a una ralentización temporal.

La novela de Galdós presenta frecuentemente sumarios que condensan períodos de tiempo más o menos largos, llegando en ocasiones al extremo de exceder los límites que separan al relato sumario de la elipsis. La confusión entre ambos ritmos narrativos se manifiesta de forma clara en la manera de resumir los años que sigue al viaje de novios: *Pasaban meses, pasaban años, y en aquella dichosa casa todo era paz y armonía* (p.123).

En la adaptación fílmica no resulta tan evidente pues, como se ha señalado más arriba, el medio audiovisual presenta mayor dificultad que la literatura para indicar relaciones temporales. Sin embargo, el espectador puede intuirlo gracias al desarrollo progresivo de la trama. El hecho de que Jacinta comience a preocuparse por la falta de sucesión indica necesariamente que ha transcurrido un período de tiempo desde su boda aunque no se exprese de forma explícita.

Otro ejemplo de sumario se sitúa al final de la novela para resumir los primeros meses que Jacinta pasa junto a su bebé adoptivo, hijo natural de Juan y Fortunata:

Durante algún tiempo el Delfinito siguió en casa de Guillermina, donde estaba la nodriza, hasta que enteraron de todo a don Baldomero, y se le pudo llevar a la casa patrimonial. Jacinta vivía consagrada a él en cuerpo y alma (...) A solas con él, la dama se entretenía fabricando en su atrevido pensamiento edificios de humo (p.1172).

La narración fílmica elude el período de la nodriza y tampoco muestra cómo es la vida cotidiana de la protagonista junto al bebé, sin embargo sí que sugiere a través de un uso simbólico del espacio la dedicación exclusiva que Jacinta le va a ofrecer en adelante. Tras cerrar la puerta en la cara a Juan, indicando de esta manera la ruptura de los lazos sentimentales que le unían a su marido, la mujer se queda a solas con el bebé en un dormitorio y la cámara centra la atención sobre ellos de forma prolongada para señalar que el mundo de Jacinta se va a reducir al niño y Juan no tendrá cabida en él. (Capítulo 10).

En otras ocasiones el narrador literario resume al máximo períodos temporales, no localizables en la adaptación fílmica, casi hasta el punto de suprimirlos por considerar que no ha sucedido ningún hecho destacable:

-En los primeros días que sucedieron a este gran suceso, nada ocurrió digno de contarse (p.779).

-Iban pasando los cansados días del verano (...) En la familia Rubín no ocurría nada de particular (p.922).

Asimismo, es frecuente que el narrador literario resuma la vida de los personajes en el momento de su presentación. El sumario que gira en torno a la figura de Guillermina se centra especialmente en los orígenes y evolución de su personalidad emprendedora que va a tener trascendencia a lo largo de la novela. (p.147). Por otro lado, el referente a Feijoo hace alusión al origen de su vida económica desahogada y le dibuja como una persona de mundo que se ha nutrido de múltiples experiencias. Ambos factores los pondrá al servicio de Fortunata para que logre alcanzar cierta independencia económica y emocional (p.631).

También son habituales las elipsis entre capítulos a través de indicadores que no tienen un reflejo claro en la adaptación fílmica debido a la dificultad de establecer relaciones temporales entre planos:

A los dos meses de casados (p.36), al día siguiente (p.730), por la tarde (p.964), a mediados de noviembre (p.995), etc.

La novela presenta formas narrativas próximas a la escena cuando introduce de manera directa las palabras de otros personajes. Sin embargo, es habitual que la voz del narrador externo intervenga en los diálogos generando una ralentización temporal que no se da en el discurso fílmico debido a la posibilidad de combinar simultáneamente diálogos e imágenes:

*-Conque, señor Izquierdo **-propuso la fundadora sonriendo-**, ya sabe usted..., esta amiga mía quiere recoger a ese pobre niño (...)*

*-iHostia, con la tía bruja ésta! **-dijo para sí Platón, revolviendo las palabras con mugidos; y luego en voz alta-**: Pues como dije a la señora (...)* (p.248).

Finalmente, es preciso referirse a la pausa descriptiva que la novela presenta en relación al convento de las Micaelas, pues supone una de las detenciones más notorias que se dan a lo largo del relato. Antes del internamiento de Fortunata el narrador literario ofrece una

descripción detallada de dicho convento en referencia a su origen histórico, a las características físicas del edificio y también respecto al entorno geográfico circundante (p.479-482).

La adaptación fílmica no presta una atención a las Micaelas equivalente a la del texto literario, pues apenas detiene el tiempo del relato para que el espectador se centre en las particularidades del edificio y de su entorno. Es la naturaleza descriptiva de la imagen quien se encarga de presentar las características del convento de manera simultánea al transcurso de la acción concediéndole la misma importancia que a otros espacios a los que el narrador literario dedica menos líneas.

4.2.3. Frecuencia

En cuanto a la relación que se establece entre el número de veces que aparece un acontecimiento en el relato y el número de veces que ocurre en la historia Genette señala cuatro configuraciones:

- 1) Un relato puede narrar una vez lo que ha sucedido una sola vez;
- 2) n veces lo que ha sucedido n veces;
- 3) n veces lo que ha ocurrido solo una;
- 4) y una vez lo que ha pasado muchas veces.

La segunda forma en realidad es similar a la primera, pues las repeticiones responden a las de la historia. Por ello, el autor distingue tres tipos de relatos en función de las categorías señaladas: singulativo (1R/1H), repetitivo (nR/1H) e iterativo (1R/nH).

El relato singulativo es el más frecuente en el cine. Cada secuencia está formada por planos que representan un gesto o una acción diferente de las anteriores, de modo que el progreso del relato va aportando sucesivamente nueva información.

Las repeticiones pueden utilizarse a nivel de secuencia para aportar un punto de vista diferente sobre un mismo elemento, pero también intervienen en el conjunto de la obra fílmica de diversas maneras, por

ejemplo: *para precisar un recuerdo que se va precisando poco a poco.*
27

Por último, es preciso señalar que el relato iterativo no es fácil de trasladar al cine, pues la imagen no dispone de tiempo gramatical para expresar que una acción equivale a muchas acciones semejantes. Sin embargo, algunos procedimientos como el diálogo o una interpretación mecánica del actor pueden indicar que un hecho se repite habitualmente. Asimismo, *en cuanto al "sintagma paralelo", que alterna planos que se oponen temáticamente (por ejemplo, la vida de los ricos/la vida de los pobres, la calma/la tempestad), se convierte también en un valor frecuentativo, dado que incita al espectador a continuar mentalmente la serie de imágenes que le han mostrado mediante la repetición sin fin.*²⁸

La forma de relato singulativo es la más común tanto en la novela de Galdós como en las obras literarias en general: esta forma, *en que la singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del acontecimiento narrado, es, evidentemente, la más corriente, con mucha diferencia.*²⁹ Sin embargo, el narrador literario de *Fortunata y Jacinta* introduce en diversas ocasiones segmentos iterativos próximos a la descripción, normalmente para poner de manifiesto las costumbres de la sociedad madrileña en la que se desarrolla la acción principal:

Juan Pablo Rubín (...) iba al café al mediodía, después de almorzar y se estaba hasta las cuatro o las cinco. Volvía después de comer, sobre las ocho (...) La tertulia de la noche tenía su personal distinto de la del día y eran pocos los que asistían a una y a otra (...) antes de que los parroquianos llegaran, el mozo les ponía a todos el servicio.

Este fragmento reviste el modo de la repetición tanto por su forma como por el nombre del capítulo en el que se halla: *Costumbres turcas*. Su trasposición a la pantalla no connota valores iterativos de manera

²⁷ Gaudreault, A. y Jost, F., *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Ibérica. Barcelona, 1995. p. 131.

²⁸ *Ibid.*, p. 133.

²⁹ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen. Barcelona, 1989. p. 173.

tan explícita pues, como se ha indicado más arriba, el medio audiovisual presenta cierta dificultad para expresar que una acción se extiende periódicamente en el tiempo. Sin embargo, el espectador puede deducir la frecuencia a través de las relaciones que se establecen entre los distintos personajes que conforman el espacio escénico. El capítulo siete presenta una escena compuesta por cinco integrantes que debaten sobre política en un café. El tono de confianza que emplean demuestra un conocimiento previo entre ellos que seguramente tenga su origen en tertulias anteriores; asimismo, aparece un sexto integrante que entra al café buscando con la mirada a su grupo habitual y se une a él sin preámbulos diciendo *hay novedades*, como si continuara una charla ya comenzada anteriormente.

Finalmente, el relato repetitivo es menos habitual en la novela galdosiana que los anteriores, sin embargo encontramos un ejemplo en la primera parte de la novela cuando Juan le cuenta a su mujer dos versiones diferentes sobre un mismo hecho: el abandono de Fortunata. En la primera, el estado de ebriedad en que se encuentra le incita a narrar con sinceridad lo que sucedió:

La engañé, le garfiñe su honor, y tan tranquilo. Los hombres, digo, los señoritos, somos unos miserables (...) después de que me divertí con ella, la dejé abandonada en medio de las calles (...) su destino es el destino de las perras (p.113).

Sin embargo, avergonzado de haber contado a Jacinta una historia que pone en cuestión su sentido moral, al día siguiente narra una nueva versión que le exime de culpa:

No había, pues, más remedio que hacer lo que hice, y salvarme... Caiga el que caiga. El mundo es así (...) no había más remedio que lanzarme fuera del barco que se sumergía. En los naufragios siempre hay quien se ahoga (...) Cada cual tiene su destino. El de ella era ese: no parecer cuando yo la buscaba (p.121).

En el primer caso pone de manifiesto que abandonó a Fortunata movido por la indiferencia y la frialdad, sin embargo, horas después le

hace creer a Jacinta que su comportamiento se derivó de un pensamiento lógico.

La adaptación fílmica sólo recoge la versión en la que muestra su arrepentimiento; por este motivo, la personalidad manipuladora y frívola que define al personaje literario queda en cierto modo difuminada al trasladarla a la pantalla, al menos en esta parte de la serie. (Capítulo 2). El contraste de versiones en la obra galdosiana revela desde el principio la falta de escrúpulos que va a caracterizar Juan a lo largo de la historia.

5. EL PUNTO DE VISTA EN EL RELATO LITERARIO FRENTE AL FÍLMICO

5.1 El punto de vista en la literatura

El punto de vista, o focalización, es independiente de la voz narrativa y hace referencia a la visión desde la cual el narrador observa la historia. Genette establece una clasificación al respecto que distingue entre focalización cero, interna o externa, empleada posteriormente en el análisis de relatos cinematográficos.³⁰ La primera comprende todos los puntos de vista posibles y se relaciona con el narrador tradicional omnisciente, que demuestra un conocimiento de la historia mayor que el de los personajes pudiendo penetrar en las mentes, moverse con libertad por el espacio y el tiempo e introducir comentarios o juicios. Por otro lado, la interna consiste en la adopción de la perspectiva de uno o más personajes. Los relatos que optan por este tipo de focalización no transmiten más conocimientos sobre la historia que los que poseen los propios personajes, lo cual supone una limitación, pero al mismo tiempo ofrece la posibilidad de acceder a su *yo* interno. *Este tipo de perspectiva narrativa interna ha sido defendida por algunos autores (...) por oposición a la narración omnisciente del relato tradicional. La preferencia (...) se unía a la pretensión de disimular hasta cierto punto la presencia del narrador, así como a una representación de la historia de una forma más próxima a la percepción humana del mundo.*³¹ Sin embargo, hay que tener en cuenta el carácter artificioso de este tipo de focalización, pues no es posible acceder a un punto de vista ajeno sin pasar por el propio.

El punto de vista interno se divide a su vez en fijo, variable o múltiple dependiendo de si la perspectiva se toma siempre desde el mismo personaje, desde primero uno y después otro o de si un mismo hecho se evoca varias veces a través del foco de distintos personajes.

³⁰ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen. Barcelona, 1989. p. 245.

³¹ Neira Piñeiro, M. R., *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Arco/Libros. Madrid. 2003. p. 249.

Por último, la externa se caracteriza por tomar una posición de mero observador que se limita a registrar los acontecimientos que ve delante suyo sin tener la opción de adentrarse en la mente de los personajes. En los relatos que adoptan este punto de vista predomina la escena frente al sumario y la linealidad temporal frente a las anacronías. Esta focalización es comparable al punto de vista de una cámara que registra de manera objetiva lo que va sucediendo. Por ello, se puede llegar a la conclusión de que esta es la perspectiva empleada generalmente en el cine. Sin embargo, más adelante se verá que el discurso cinematográfico presenta un abanico de posibilidades más amplio del que aparenta en un primer momento.

Es preciso advertir que la focalización adoptada no se limita a la mera dimensión visual de un personaje, sino que también implica una descripción de los sentimientos, de la ideología y de otras características psicológicas del personaje en cuestión, a través de las cuales se exponen los acontecimientos narrados.

Ahora bien, en el momento de aplicar esta clasificación al análisis de una obra literaria concreta puede resultar complejo distinguir entre los diferentes puntos de vista, ya que no siempre se encuentran tipos puros ni la focalización permanece fija a lo largo del texto aunque predomine alguno de los tipos señalados.

Respecto a la aplicación de estos conceptos en el campo cinematográfico hay que tener en cuenta algunas dificultades específicas. En primer lugar, es posible distinguir las imágenes que reproducen una focalización externa de las que remiten a la visión de un personaje, los llamados planos subjetivos. No obstante, del mismo modo que en la literatura, el análisis del punto de vista no se limita exclusivamente a la distinción entre plano subjetivo o no subjetivo sino que alcanza cuestiones más complejas. En segundo lugar, es necesario advertir la diferencia entre punto de vista y voz, ya que es habitual identificar erróneamente la imagen subjetiva con la narración en primera persona, sin embargo la percepción visual de un personaje no

implica de forma obligatoria que sea el narrador de la historia. Finalmente, como he señalado más arriba, en principio puede parecer que el discurso fílmico siempre adopta una focalización externa, pero sí que puede tomar distintos puntos de vista por medio de algunos procedimientos para narrar a través de la mente de un personaje a pesar de la dificultad inicial.

5.2 El punto de vista en el cine

Diversos estudiosos del cine han propuesto diferentes tipologías para analizar el punto de vista en el medio narrativo fílmico. De todas ellas vamos a ver la aportada por Jost en *Narration(s) en deçà et au-delà*, *Communications* n.38, *Énonciation et cinéma* (1983), recogida en *El relato cinematográfico* que responde al esquema siguiente:³²

1) LO PERCEPTIVO

a) Visual:

-Ocularización interna (primaria o secundaria).

-Ocularización cero.

b) Auditivo:

-Auricularización interna (primaria o secundaria).

-Auricularización cero.

2) FOCALIZACIÓN

a) Externa

b) Interna

c) Espectatorial

La ocularización interna primaria presenta una huella que establece una relación entre lo que ve el espectador y el instrumento fílmico que

³² Gaudreault, A. y Jost, F., *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Ibérica. Barcelona, 1995. p. 139-146.

reproduce la realidad. Indica, por tanto, la presencia de un ojo que alude a un personaje que no aparece en la pantalla. Esta alternativa sólo puede funcionar bien si la imagen sufre una deformación respecto a lo que se considera una visión normal. Gaudreault y Jost exponen como ejemplo los desdoblamientos *que remiten a un personaje borracho, bizco o miope*.³³

Señalan también que la mirada se puede mostrar a través de una cerradura o de unos prismáticos, o mediante la visualización en primer plano de una parte del cuerpo. Por otro lado, la ocularización interna secundaria se caracteriza por vincular la subjetividad de la imagen al contexto. Una mirada precediendo a una imagen quedará vinculada a ella, siempre que se tomen en consideración algunas normas sintácticas.

Finalmente, hablamos de ocularización cero cuando la imagen no se corresponde con la mirada de ningún personaje. En este caso, Gaudreault y Jost (1995:144) distinguen tres posibilidades:

- Mostrar simplemente la escena con la pretensión de disimular al máximo la presencia del instrumento de filmación.

- Acentuar la independencia de la instancia narradora mediante movimientos de cámara. Por ejemplo: avanzando hacia un punto concreto o atravesando los límites de espacios cerrados.

- Perseguir determinados efectos estéticos, como picados y contrapicados, a través de la posición de la cámara.

El cine no sólo trabaja con la imagen sino que también entra en juego el sonido. Por ello, es posible construir un "punto de vista" auricular en función del tratamiento que se dé a lo audible, ya se trate de palabras, ruidos o música. Pero establecer la perspectiva auditiva de un personaje implica ciertas dificultades. Por ejemplo, el sonido fílmico carece de dimensión espacial y algunas veces puede resultar complicado saber si su origen se sitúa dentro o fuera de la imagen;

³³ Gaudreault, A. y Jost, F., *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Ibérica. Barcelona, 1995. p. 142.

asimismo, los ruidos ambientales abarcan tanto el campo como el fuera de campo cercano. Imaginemos el murmullo de una cafetería entremezclado con el ruido de los vasos al chocar y el sonido de la puerta abriéndose y cerrándose constantemente. A pesar de las dificultades, es posible establecer una clasificación de las auricularizaciones análoga a la anterior.

Hablamos de auricularización interna primaria cuando el sonido se filtra a través de la percepción de un personaje, sin embargo no es fácil saberlo sin señales que evidencien una escucha activa. La interna secundaria también hace referencia a los sonidos filtrados a través de una percepción concreta pero, en este caso, se logra mediante a mecanismos de montaje o a través de la representación visual. Por ejemplo, cuando un personaje se tapa los oídos con las manos y desaparece el sonido, para regresar de nuevo cuando las aparta. Por último, en el caso de la auricularización cero el sonido remite exclusivamente al narrador implícito.

La focalización considerada como foco cognitivo no se relaciona directamente con el punto de vista adoptado, de hecho, se elabora a través de la relación de diversos componentes. El valor cognitivo de la imagen puede depender del decorado, de las acciones puestas en escena y también de la voz en *off*. Dependiendo de la información que posea el espectador respecto del personaje se pueden establecer tres tipos:

-Hablaemos de focalización interna si la información narrativa que llega al espectador se limita a lo que sabe el personaje, lo cual no implica que la historia se presente desde su mirada, pues de ser así no conoceríamos su apariencia.

-Se tratará de focalización externa si el espectador sabe menos que el personaje. Para que sea pertinente la restricción de conocimientos por parte del espectador debe conllevar unos determinados efectos narrativos.

-En la focalización espectral, por el contrario, el narrador implícito ofrece ventaja cognitiva al espectador.

Veamos ahora cómo se traducen en la pantalla los tres tipos de focalización establecidos por Genette: interna, externa y cero. Este autor advierte que la focalización interna conlleva que el personaje focal no se designe desde el exterior ni se analicen sus percepciones o pensamientos.³⁴ Por ello, este modo narrativo no se da en fragmentos del siguiente tipo, pues el narrador dice lo que piensa Jacinta:

Pasmábase la señora Santa Cruz de que hubiera tantísima madre por aquellos barrios, pues a cada paso tropezaba con una, con su crío en brazos (...) También vio Jacinta no uno, sino dos y hasta tres camino del cementerio. Suponíalos muy tranquilos (...) (p.200).

Sin embargo, la focalización interna se distingue mejor en estas líneas donde el narrador reproduce lo que ve un personaje: *Fortunata vio primero a una de pelo blanco, después a Jacinta, después a una pollita, que debía de ser su hermana..., vio terciopelo, pieles blancas, sedas, joyas (...)* (p.698).

Esta parte se corresponde con el momento en que Fortunata, tras ser abandonada de nuevo por Juan, decide ir a la casa de la familia Santa Cruz para afrentar a Jacinta y Barbarita, pero al verlas salir del edificio el miedo le paralizó. El capítulo siete de la serie presenta en principio la escena con una ocularización cero, es decir, muestra a Fortunata y a las otras mujeres en un mismo plano sin que la imagen se corresponda con la mirada de ningún personaje. Sin embargo, pasa a ocularización interna secundaria cuando el espectador ve a Jacinta junto a su hermana y su suegra repetidas veces a través de la mirada de Fortunata. La subjetividad de las imágenes depende del contexto, pues sabemos que se corresponden con la mirada de la protagonista porque van precedidas de ella. El sonido de la escena se relaciona con la auricularización cero señalada

³⁴ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen. Barcelona, 1989. p. 247.

por Jost. Se trata de una melodía que remite al narrador implícito; no obstante, bajo este sonido pueden percibirse ruidos ambientales urbanos, formados por coches de caballos, que Fortunata comparte con los transeúntes que se sitúan en el fuera de campo próximo.

Por otro lado, el foco cognitivo remite a un punto de vista interno del mismo modo que en la novela, ya que espectador y personaje poseen la misma información. Sin embargo, tomando como punto de referencia a las mujeres de la familia Santa Cruz, la focalización se vuelve espectacular. En este caso, los personajes tienen menos información que el espectador, pues ignoran que Fortunata las está observando.

Siguiendo con la clasificación establecida por Genette, vamos a ver cómo se manifiesta la focalización externa en la novela. En la primera parte el narrador presenta un segmento narrativo para describir el ambiente de un mercado en navidad. Para ello, toma una posición de mero observador que se limita a presentar los acontecimientos que ve, sin introducirse en la mente de los personajes:

Érales difícil a las tres mujeres (Guillermina, Jacinta y Rafaela) andar aprisa, por la mucha gente que venía calle abajo (...) Las niñas (...) salían de las tiendas de comestibles dando brincos o se paraban a ver los puestos de panderetas, dándoles con disimulo un par de golpecitos para que sonaran. En los puestos de pescado, los maragatos limpiaban los besugos, arrojando escamas sobre los transeúntes (...) (p.274).

Este fragmento literario se traduce en la pantalla en el capítulo tres en un recorrido de la cámara que va descubriendo distintos artículos navideños a medida que avanza. Lo primero que ve el espectador es un portal de Belén seguido de un montón de panderetas y un árbol, después aparecen Jacinta y Barbarita en un soportal, andando entre la multitud. Se trata de una ocularización cero que acentúa la independencia del narrador fílmico con un movimiento de cámara para

enseñar al espectador las características del mercado. Desde el momento que entran a escena las dos mujeres la ocularización se limita a mostrarlas según caminan.

El sonido se corresponde, por un lado, con la auctuarización cero de Jost, pues se trata de un villancico que remite de nuevo a la instancia narradora. El volumen de la música decrece para hacer inteligible el diálogo entre Jacinta y Barbarita. Por otro lado, se percibe ruido ambiental compuesto por las voces de los vendedores y los compradores así como por el sonido de las panderetas, que igualmente sufre una caída de volumen cuando suegra y nuera conversan dentro del soportal, por tanto, lo oído se restringe a través de la representación visual y hace referencia a la auctuarización interna secundaria.

Respecto al foco cognitivo se puede señalar que espectador y personajes se sitúan en mismo nivel de información, así pues, se trata de una focalización interna.

Finalmente, la focalización cero, que es la más frecuente en las novelas clásicas, se relaciona con el narrador omnisciente. Por este motivo, puede mostrar los pensamientos de los personajes e introducir comentarios sobre los hechos. El siguiente fragmento, que describe la pelea entre Juan y Maximiliano, introduce un comentario valorativo sobre la desigualdad de condiciones físicas entre los dos hombres poniéndose del lado del más débil:

Sus ojos reventones se clavaban en su verdugo, con un centelleo eléctrico de ojos de gato rabioso y moribundo. La única defensa del que estaba debajo era clavar sus uñas, afilándolas con el pensamiento (...) ¡Pobre razón aplastada por la soberbia! ¿Dónde está la justicia? ¿Dónde está la vindicta del débil? En ninguna parte. (...) (p.607).

La pelea entre los dos protagonistas masculinos se ha llevado a la pantalla en el capítulo seis a través de una ocularización cero que busca un efecto estético determinado. La cámara no se mantiene fija mostrando el suceso sin más, sino que reproduce movimientos bruscos

para hacer visible la agitación emocional de los hombres a través de las características de la imagen.

El sonido ambiental lo conforman ladridos provenientes del fuera de campo y asemeja la pelea a una reyerta entre perros callejeros al tiempo que prevalecen los ruidos de los golpes y sus voces. Sin embargo, las voces de los paseantes que observan la escena quedan silenciadas; el espectador sabe que están hablando únicamente por los gestos. Esto significa que el sonido se presenta a través de la percepción de Juan y de Maximiliano y se corresponde, en consecuencia, con la auricularización interna primaria de Jost.

En cuanto al foco cognitivo cabe decir que los personajes y el espectador poseen los mismos conocimientos, por lo que la escena se muestra de nuevo a través de una focalización interna.

6. EL LENGUAJE LITERARIO FRENTE AL LENGUAJE FÍLMICO

6.1. Caracterización de personajes en la literatura a través del lenguaje

Durante el siglo XIX los novelistas españoles emprenden la búsqueda de un lenguaje literario apropiado para expresar las nuevas ideas de la época. Galdós se refiere a esta preocupación constante de sus coetáneos en el prólogo a *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda:

*Una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para asimilarse a los matices de la conversación corriente. Los oradores y los poetas le sostienen en sus antiguos moldes académicos (...) y de estas rancias antipatías entre la retórica y la conversación (...) resultan infranqueables diferencias entre la manera de escribir y la manera de hablar, diferencias que son desesperación y escollo del novelista.*³⁵

La materialización de sus ideas se hace visible en la caracterización que hace de los personajes a través de las manifestaciones lingüísticas que les atribuye a cada uno, dotándoles de esta manera de autenticidad, asimismo el conjunto de situaciones habladas sirven para recrear la personalidad propia de una zona geográfica determinada.

Rafael Rodríguez Marín en *El lenguaje como elemento caracterizador en la novela de la Restauración* distingue tres procedimientos utilizados por los novelistas para definir a sus personajes mediante el lenguaje. El más habitual, evidentemente, es la caracterización directa mediante las palabras que el autor pone en boca de las criaturas de ficción. De esa manera va estableciendo diferencias psicológicas entre los individuos sin que sea necesaria la intervención de un narrador externo que los describa. Sin embargo, resulta

³⁵ Rodríguez Marín, R., *El lenguaje como elemento caracterizador en la novela de la Restauración* en: *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, dirigida por Laureano Bonet, Yvan Lissorgues (Ed.), Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1988. p. 99.

complicado mantener la coherencia a lo largo de una novela cuando se aplica este método a personajes principales.

El segundo procedimiento consiste en la intrusión del narrador para subrayar las peculiaridades lingüísticas de los personajes y ofrecer así al lector una idea sobre la forma de expresarse que caracteriza a cada individuo.

Los novelistas cuentan con un tercer procedimiento menos habitual que consiste en presentar observaciones sobre la expresión lingüística de un personaje por parte de otro personaje. Fortunata aparece repetidamente en las conversaciones de individuos que forman parte de la burguesía para llamar la atención sobre su particular forma de hablar que la define como una mujer de clase baja sin ningún tipo de instrucción:

Fortunata no tenía educación (le dice Juan a Jacinta); aquella boca tan linda se comía muchas letras y otras las equivocaba. Decía indiligencias, golver y así. (p.112).

Además de estos métodos, ocupa un lugar significativo en la narrativa del siglo XIX la descripción inicial de los personajes a través de su forma peculiar de expresarse. Veamos algunos ejemplos tomados de la novela galdosiana:

-¡Fortunáa!

Entonces la chica se inclinó en el pasamanos y soltó un yíá voy, con chillido tan penetrante, que Juanito creyó que se le desgarraba el tímpano. El yíá, principalmente sonó como la vibración agudísima de una hoja de acero al deslizarse sobre otra. (...) digno canto de tal ave (...) (p.71).

Rafael Rodríguez Marín, por su parte, hace referencia a la caracterización física que presenta el narrador de *Mauricia la Dura* en contraposición con la descripción de su manera de hablar para dar cuenta de que la verdad sobre su personalidad sólo puede hallarse en su expresión lingüística:

Aquella mujer singularísima, bella y varonil, tenía el pelo corto y lo llevaba siempre mal peinado y pero sujeto. (...) el que la viera una vez

no la olvidaba y sentía deseos de volverla a mirar (...) Pero en cuanto Mauricia hablaba, adiós ilusión. Su voz era bronca, más de hombre que de mujer, y su lenguaje, vulgarísimo, revelando una naturaleza desordenada (...)(p. 497).

En el extremo opuesto del lenguaje vulgar se sitúa Jacinta, cuyas primeras palabras en la novela rozan el límite del lenguaje infantil demostrando un carácter inocente que apenas acaba de dejar traspasar la etapa de la niñez. Para ello, el autor pone en boca de la protagonista el uso de diminutivos:

*-Que me lo tienes que contar todito... Si no, no te dejo vivir
-(...) Tu mamá esta muy disgustada porque te nos habías hecho muy chu...la...pito; eso es.
-(...) Un huevo crudo... ¡Qué asco! -exclamó Jacinta escupiendo una salivita-*

El mismo narrador, como se puede comprobar en la última línea, introduce un diminutivo para referirse a Jacinta que parece querer llamar la atención sobre su forma peculiar de hablar persiguiendo un efecto irónico.

En cuanto a Juan Santa Cruz, la descripción inicial a través de los usos lingüísticos supone un esbozo de los rasgos de personalidad que va a mantener invariables hasta el fin de la novela:

Por lo bien que decía las cosas y la gracia de sus juicios, aparentaba saber más de lo que sabía, y en su boca las paradojas eran más bonitas que las verdades. (p.13).

Sin embargo, Jacinta evoluciona a lo largo de la historia demostrando el culmen de su madurez al final de la novela a través de un lenguaje muy alejado del empleado al principio. Llega incluso a poner freno a la capacidad oratoria de su marido incapacitándole para introducir réplica alguna:

Jacinta se despachó a su gusto con su marido, y tan cargada de razón estaba y tan firme y valerosa, que apenas él pudo contestarle, y sus armas fueron armas impotentes y risibles contra la verdad que afluía de los labios de la ofendida consorte. Ésta le hacía temblar con sus acerados juicios, y ya no era fácil que el habilidoso caballero triunfara (...) (p.1171).

Respecto a Maximiliano, el narrador en principio apenas le caracteriza a través de sus usos lingüísticos, ya que su apariencia física es lo más destacable. Sin embargo, deja patente a través del pensamiento del protagonista cómo la carencia de *gracias personales* condiciona su manera de hablar:

Tenía Maximiliano momentos en que se llegaba a convencer de que era otro (...) Bien era oficial de ejército (...) o bien un paisano pudiente y muy galán, que hablaba por los codos sin turbarse nunca, capaz de echarle una flor a la mujer más arisca. (p.341-342).

Este fragmento le define como un hombre retraído con poca facilidad de palabra, hasta el momento en que conoce a Fortunata. Así, pues, el lector le conoce precisamente en un período de transición lingüística que materializa el paso de de una vida vacía a otra con una motivación fundamental: convertir a Fortunata en persona honrada comenzando asimismo por modificar su lenguaje. Al conocer a la mujer *él mismo notaba que algo se había abierto dentro de sí, como arca sellada que se rompe, soltando un mundo de cosas, antes comprimidas y ahogadas.* (p.350).

Más adelante experimenta otro cambio en su forma de expresión. La locura que desarrolla al final de la novela le convierte en redentor que predica la doctrina de la muerte como liberación del alma del mundo materialista.

Además de los usos lingüísticos que responden a las particularidades de cada personaje, la novela de la Restauración refleja igualmente las formulaciones que proceden de las distintas situaciones de habla que dependen del ambiente en que se produzcan. Galdós supo exponer con maestría el uso coloquial de la lengua española, y de la madrileña en particular, a través de la actuación lingüística de los innumerables personajes que forman el amplio tejido social de sus novelas.

Un sello de identidad del español es el uso reiterado de la muletilla *hijo/a* en las conversaciones coloquiales entre familiares o

personas cercanas de confianza. Al principio de la historia conocemos a una Barbarita niña que habla con sus amigas del barrio expresándose en estos términos:

-Sí, hija, sí; mi papá me lo ha dicho (p.29), ¡Huy, cómo apesta eso, hija; guarda, guarda esas ordinarièces! (p.30).

Más adelante, Juan le dice a su esposa:

-Pero, hija, ¿qué te importa? (...) ¡y qué tienda, hija; qué desorden, qué escenas! (p.96); Mira, hija de mi alma (...) (p.100).

6.2. Caracterización lingüística de los personajes en la adaptación fílmica de la novela

En la adaptación fílmica algunos personajes presentan diferencias significativas respecto de sus homólogos literarios. En cuanto a Fortunata, el narrador de la novela observa que *sus defectos de pronunciación eran atroces (...) las eses finales se le convertían en jotas (...) y se comía muchas sílabas*. Asimismo, utiliza expresiones vulgares sobre las que Maximiliano le llama la atención. El hombre advierte a su prometida que decir continuamente la expresión *pa chasco es costumbre ordinaria*. (p.365). Sin embargo, la Fortunata fílmica no muestra defectos de pronunciación ni utiliza expresiones vulgares a pesar de su carencia de formación cultural. De hecho, no es fácil percibir diferencias lingüísticas respecto de los personajes pertenecientes a la burguesía que en la novela tanto hincapié hacen sobre su particular forma de expresión. En consecuencia, el personaje fílmico resulta menos verosímil que el literario, pues el bajo nivel cultural de la mujer no se corresponde con la manera de hablar que emplea, alejada de los usos vulgares que se relacionan con las esferas más bajas de la sociedad. Por tanto, la evolución lingüística que presenta en la novela desde que entra a formar parte de la familia Rubín o las posteriores recaídas que sufre cuando se aleja de su marido, no se observan en la adaptación fílmica. Como veremos más adelante,

estos vaivenes se materializan en la pantalla a través del cambio de vestuario.

La otra protagonista femenina, Jacinta, tampoco presenta en la adaptación fílmica las mismas características lingüísticas que en la novela sin embargo, a diferencia de su antagonista, no resulta inverosímil. Como se ha visto más arriba, su lenguaje al comienzo de la novela revela características infantiles para poner en relieve su inocencia y, al final de la obra, el lector puede comprobar que ha sufrido una evolución expresiva considerable, producto de su madurez, dejando atrás el uso de diminutivos. No obstante, el personaje fílmico de Jacinta no muestra ninguna evolución a lo largo de la serie sino que, por el contrario, su forma de hablar se mantiene invariable hasta el último capítulo sin llegar a mostrar peculiaridades lingüísticas significativas en ningún momento.

Veamos con un ejemplo cómo el lenguaje que caracteriza a Jacinta en la novela se pierde al llevarlo a la pantalla dando lugar de este modo a un personaje menos definido psicológicamente. Al comienzo de la novela, la mujer habla de la siguiente forma:

-¡Pero que tontín! Si lo quiero saber para reírme, nada más que para reírme... ¿Qué creías tú, que me iba a enfadar?... ¡Ay que bobito!... No, es que me hacen gracia tus calaveradas. Tienen un chic. Anoche pensé en ellas y aún soñé un poquitito con la del huevo crudo (...) me divertía viéndote entre esa aristocracia (...) con el pelito sobre la oreja. (p.92).

Sin embargo, en la pantalla Jacinta generalmente habla sin introducir infantilismos:

Si quiero que me lo cuentes es para reírme, ¿crees que me iba a enfadar? Me hacen gracia tus calaveradas. (Capítulo 2).

Tampoco es palpable su desarrollo madurativo a través del lenguaje, pues habla del mismo modo desde el principio hasta el final de la serie.

Hasta aquí se ha visto que tanto Fortunata como Jacinta en la pantalla se convierten en personajes más planos, siendo más

considerable la diferencia en el caso de la primera, pues en el texto literario las particularidades lingüísticas de Fortunata son frecuentemente objeto de observación entre otros personajes y su forma de expresarse se convierte en la principal materia a trabajar por parte de quienes tratan de convertirla en persona “decente”, por ello experimenta más cambios en lingüísticos que su rival a lo largo de la historia.

En el caso de Mauricia la Dura, la adaptación fílmica ha mantenido las expresiones vulgares y algunos errores de pronunciación que presenta en la novela. Por este motivo no se observan diferencias destacables entre el personaje literario y su correspondiente en la pantalla, tal como puede observarse en el siguiente ejemplo: en la novela le dice a Fortunata *paices boba* (p.522) y este error de pronunciación se reproduce de forma similar en el capítulo cinco de la serie. Igualmente, presenta una voz ronca y recurre a las mismas expresiones vulgares que emite el personaje literario como: *esa tía pastelera, tiorra, capellán de peinetas, etc.*

En lo que se refiere a los personajes masculinos, tampoco se encuentran diferencias destacables. La forma de expresarse que utiliza Juan en la novela es similar en la adaptación fílmica y en ninguno de los dos medios narrativos experimenta una evolución lingüística, sino que a lo largo de la historia, tanto en la novela como en la serie, muestra una facilidad de palabra que utiliza para encubrir la verdad o manejar a su antojo a ciertos personajes.

Maximiliano, por su parte, experimenta dos cambios lingüísticos. El primero tiene lugar cuando conoce a Fortunata, casi al mismo tiempo que él irrumpe en la historia, por ello, la evolución no resulta demasiado llamativa en ninguno de los dos medios narrativos. El segundo se deriva de la locura que sufre casi al final de la historia y la adaptación lo plasma de manera muy similar.

7. EL VESTUARIO LITERARIO FRENTE AL VESTUARIO FÍLMICO

7.1. Principios fundamentales

Juan Cervera³⁶ establece varios principios en relación con el vestuario teatral que son aplicables al ámbito cinematográfico, si bien teniendo en cuenta las diferencias existentes entre ambos medios narrativos:

1º El vestuario se vincula con la función social del personaje, pero se debe huir de estereotipos.

2º También se relaciona con su carácter, por lo que el corte y el color deben aportar información para completar los rasgos psicológicos que le diferencian del resto. Por tanto, el vestuario deja de cumplir una función real y se incorpora al convencionalismo teatral, o fílmico en este caso, así la vanidad, crueldad, bondad u otras actitudes deben reflejarse en el vestuario a través de detalles que percibirá el espectador.

3º El simbolismo de los colores depende de los lugares y las épocas donde tengan lugar las historias de forma análoga a la vida real. Sin embargo, el blanco, el negro, el gris y los colores llamativos conllevan unos significados concretos. Cervera afirma que a pesar de la carencia de claves exactas y duraderas se puede decir que el uso del color depende:

- del tema y su tratamiento en escena,
- de la escenografía y los juegos de luces,
- de las culturas originales.

4º El diseño del vestuario está al servicio del teatro, o del cine, y no de una exhibición de moda de una época determinada. Cervera señala que su valor no es histórico, sino dramático, por lo que deben destacarse las líneas fundamentales y descartar detalles insignificantes o complejos.

³⁶ Cervera, J., *Teoría y técnica teatral*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2003.

5º Debe tenerse en cuenta que la supresión del vestuario de época en determinadas obras, debido a la tendencia desmitificadora actual, en vez de acercarlas al público, hace que los actores deban realizar un esfuerzo interpretativo mayor.

7.2. El vestuario como elemento simbólico en la literatura y en el cine

La forma de vestir de los personajes literarios y fílmicos conlleva una serie de valores semánticos relacionados con el momento histórico en que se sitúan, el entorno socio-cultural del que forman parte y también, a nivel individual, se vincula con las características psicológicas que presenta cada uno de ellos. En referencia al ámbito cinematográfico, Andrea Suárez señala que *el diseño de vestuario se convierte en un auxiliar de la narración. La función del vestuario es la de completar, a través de su imagen visual, la totalidad del personaje como tal; a través de la conjugación del diseño con el cuerpo del actor se da lugar a una imagen que es percibida como una unidad integrada e indivisible.*³⁷

Por tanto, en un relato verosímil, literario o fílmico, no puede percibirse el vestuario como artificio, sino como una extensión de la forma de ser del personaje inherente a su personalidad. El carácter artificioso del vestuario se hace más evidente en el medio fílmico debido a su naturaleza visual. En el texto narrativo, gracias a la elaboración mental que el lector hace del personaje, siempre va a proyectarlo estableciendo la verosimilitud de acuerdo a su particular forma de entender el mundo y las normas que lo rigen.

Es preciso señalar que a la hora de adaptar una obra literaria al cine, los realizadores fílmicos también interpretan los rasgos

³⁷ Suárez, A., *Vestuario de cine. Qué se dice y cómo se dice*. p. 137-139. En: *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* Nº X [ISSN: 1668-1673]; XVI Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación 2008; Año IX, Vol. 10, Agosto 2008, Buenos Aires, Argentina.

psicológicos de los seres de ficción a través de una lectura personal del texto, imaginando posibles vestuarios cuando el narrador literario no lo expresa de manera explícita. Por este motivo, un mismo personaje puede sufrir cambios significativos dependiendo de la adaptación fílmica.

Veamos ahora sobre qué características del vestuario incide Galdós en la novela. En cuanto a Fortunata, llama la atención desde el principio su particular indumentaria asociada con las clases más bajas de la sociedad, que nunca llega a abandonar definitivamente pues en los momentos en que no se encuentra bajo la protección de otros personajes, recurre de nuevo a estas prendas que constituyen la auténtica expresión de su personalidad. La ropa nueva, así como el lenguaje o los modales que le inculcan otros personajes para perfeccionarla, no dejan de ser meros artificios que ocultan su verdadera identidad y caen cuando nadie los controla.

La primera referencia que muestra la novela respecto al vestuario de Fortunata la conocemos por parte de Jacinta cuando le dice a su marido:

-¿Sabes de qué me río? De pensar en la cara que habría puesto tu mamá si le entras por la puerta una nuera de mantón, sortijillas y pañuelo a la cabeza (...) (p.95).

Más adelante, nos enteramos gracias a Villalonga de que su vestimenta ha sufrido un cambio significativo, pues abandona el *pañolito* por *una elegancia improvisada* que hace reflexionar al personaje sobre un dudoso cambio lingüístico:

Púseme todo lo cerca posible, esperando oírle hablar. "¿Cómo hablará?", me decía yo. Porque el talle y el corsé, cuando hay dentro calidad, los arreglan los modistos fácilmente; pero lo que es el lenguaje... (p.314).

Poco tiempo después vuelve al *pañuelo en la cabeza, bien anudado debajo de la barba* y al *mantón negro de mucho uso*. Este

ritmo irregular respecto al vestuario se mantiene a lo largo de la obra junto con vaivenes lingüísticos y de comportamiento. La idea de indumentaria como reflejo de la personalidad se desarrolla en Fortunata a partir de la admiración que le despierta la forma de ser de Jacinta. El primer cambio para adquirir sus cualidades pasa por la imitación en el modo de vestir: "*Me tengo que hacer una falda enteramente igual a la que llevaba ella..., lo mismito, con aquel tableado; y si encontrara tela igual... (...)*" (p.829). Sin embargo no queda constancia de que ese pensamiento llegue a materializarse, lo cual indica que pese a los intentos de cambio siempre se sobrepone su auténtica personalidad.

En la serie la primera vez que el espectador ve a Fortunata es en la escalera de su casa en la Cava de San Miguel donde vivía con su tía huevera desde niña. En ese momento en que su pobreza era muy acentuada vestía con pañuelo blanco a la cabeza y mantón negro. Posteriormente, de forma similar a la novela, volverá a utilizar estas prendas, propias de las mujeres pertenecientes a la clase social baja, en las situaciones de mayor desamparo económico y afectivo. En la adaptación fílmica estos momentos se corresponden por un lado con el periodo en que Maximiliano la conoce y le declara su amor (Capítulo 4), por otro cuando se encuentra sin la protección de su marido ni de Juan y se dirige hacia la casa de la familia Santa Cruz para vengarse de su rival. (Capítulo 7).

Respecto al vestuario de Jacinta, el narrador literario apenas hace alusiones, no obstante en la pantalla se pone de manifiesto una indumentaria que refleja sus características personales. Antes de casarse utiliza vestidos infantiles similares a los que llevan sus hermanas pequeñas. Un poco más adelante, en la noche de bodas, aparece con un camisón blanco cubriéndole todo el cuerpo que alude a su pureza y seguirá utilizándolo durante su matrimonio. El espectador puede observar también una elegancia que pone en relieve la elevada posición social en la que le ha situado la unión con Juan Santa Cruz. Dentro de esa elegancia el sombrero se convierte en prenda

indispensable que contrasta con el pañuelo que utiliza Fortunata. Así pues, sombrero y pañuelo se convierten en símbolos de riqueza y pobreza respectivamente tanto en el texto literario como en su adaptación fílmica.

En referencia a la indumentaria masculina, la levita es la prenda que se erige como símbolo de riqueza y conlleva ciertos valores positivos que Juan se atreve a poner en duda durante su estado de ebriedad para desacreditarse a sí mismo:

iDecencia porque se lleva una ropa que llaman levita!... ¡Qué humanidad tan farsante! (p.114). En el capítulo dos de la adaptación fílmica Juan luce una levita mientras enuncia esta reflexión negativa.

8. CONCLUSIÓN

El estudio comparativo se ha abordado desde dos perspectivas fundamentales. Por un lado, los apartados del narrador, espacio, tiempo y punto de vista, constituyen un bloque basado en el análisis estructural de las obras literaria y fílmica. Por otro lado, los epígrafes del lenguaje y el vestuario, han desarrollado observaciones referentes a las características personales de los personajes.

El primer bloque señalado demuestra que el estudio de las obras fílmicas se puede emprender desde la teoría establecida por la narratología literaria, pues relatar una historia, ya sea en la literatura o el cine, implica disponer los acontecimientos en un orden determinado, crear un marco espacio-temporal, optar por un punto de vista, etc. Asimismo, ha quedado de manifiesto que el cine emplea multitud de componentes que el narrador fílmico dispone de diversas maneras para conformar la narración. Se ha podido comprobar, por ejemplo, cómo el narrador presenta información que el personaje desconoce a través de un movimiento de cámara ascendente para que el espectador descubra quién ha lanzado agua a Maxi o, también, situando a dos personajes, Fortunata y Jacinta, en el mismo plano sin que la primera sepa que su antagonista se sitúa tras ella. Igualmente, se ha visto que el espacio psicológico puede representarse a través de imágenes que reproduzcan los pensamientos y los sueños de los personajes, tal es el caso de Jacinta cuando se queda dormida en el teatro, o también mediante una atmósfera que recree cierto estado anímico. Recordemos una vez más a Jacinta la noche que intenta salvar a los gatos que se están ahogando en una alcantarilla.

A través del análisis comparativo entre las estructuras narrativas de ambas manifestaciones artísticas ha quedado de

manifiesto una diferencia fundamental derivada de la posibilidad que tiene el medio fílmico de combinar diferentes canales informativos. Frente a la literatura, la narración cinematográfica puede presentar ruidos, música, imágenes, etc., al mismo tiempo dando lugar a una mayor complejidad que en la novela, que se trata de un medio exclusivamente verbal. Asimismo, la palabra escrita cuenta con mayor facilidad que el medio audiovisual para expresar relaciones temporales. Este límite se ha observado tras el viaje de novios de Juan y Jacinta, pues el espectador comprende de forma gradual que ha transcurrido el tiempo gracias al desarrollo de la trama.

El segundo bloque se ha centrado en el estudio de los personajes a través del lenguaje y del vestuario. Ambos factores suponen una fuente de información importante sobre sus rasgos psicológicos y sobre la posición social que ocupan. El contraste de clases sociales constituye la base fundamental del contenido de la novela, pues desde que Juan cruza el límite que le lleva al *cuarto estado* comienza un conflicto que se mantiene constante hasta el final de la obra. La tensión entre ambos mundos se mantiene de forma continuada a través de diferencias significativas en el vestuario, pero sobre todo gracias al lenguaje. La adaptación fílmica representa de forma similar a la obra literaria la estructura de la novela, sin embargo la caracterización de los personajes en la pantalla no denota los rasgos peculiares que en el texto literario dan lugar a marcados contrastes entre el entorno al que pertenece Juan y el encarnado por Fortunata. La forma de hablar de los personajes fílmicos no presenta diferencias importantes entre sí, pues Fortunata se expresa en la pantalla de manera semejante a Juan, Jacinta e incluso Maxi, que es quien intenta instruirla. Los personajes secundarios José Izquierdo y Mauricia sí que manifiestan en la serie algunas expresiones vulgares y errores de pronunciación pero Fortunata, que en la novela se erige como arquetipo del *cuarto estado*, no reúne en la adaptación fílmica

las características necesarias para constituirse como representante de la clase baja a pesar de utilizar ciertas prendas propias de las mujeres pobres. De ello, se puede deducir que la historia sentimental predomina en la adaptación fílmica sobre la caracterización fiel de los personajes, lo cual conlleva a su vez cierta diferencia en el contenido, pues Fortunata no parece ser el mismo personaje que en la novela expresa a través de sus características inherentes las particularidades del entorno social al que pertenece.

BIBLIOGRAFÍA

- Balázs, B., *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
(Citado en Neira; 2003:68).
- Baquero Goyanes, M., *Perspectivismo irónico en Galdós*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2009. Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 250-251-252 (octubre 1970 a enero 1971).
- Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona, 1966. (Citado en Neira; 2003:58).
- Casalduero, J., *Vida y obra de Galdós*. Gredos. Madrid, 1974.
- Cervera, J., *Teoría y técnica teatral*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2003.
- Gaudreault, A. y Jost, F., *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Ibérica. Barcelona, 1995.
- Genette, *Figures*, III. Paris. Seuil, 1972. (Citado en Neira; 2003: 70).
- Genette, G., *Figuras III*. Editorial Lumen. Barcelona, 1989.
- Gullón, R., *Galdós, novelista moderno*. Taurus. Madrid, 1987.
- Lintvelt, J., *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*. José Corti. Paris, 1989.
(Citado en Neira; 2003:73).
- Lotman, I., *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. (Citado en Neira; 2003:131).
- Neira Piñeiro, M.R., *Introducción al discurso narrativo filmico*. Arco/Libros. Madrid, 2003.
- Pavis, P., *Diccionario del teatro*. Paidós. Barcelona, 1984. (Citado en Neira; 2003:140).
- Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*. Biblioteca Pérez Galdós. Alianza Editorial. Madrid, 2009.
- Rodero, J., *Fortunata y Jacinta: heteroglosia y polifonía en el discurso del narrador*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2006. p. 75-86. Edición digital a partir de *Anales galdosianos*, Año XXIX-XXX, (1994-1995).

Rodríguez Marín, R., *El lenguaje como elemento caracterizador en la novela de la Restauración* en: *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, dirigida por Laureano Bonet, Yvan Lissorgues (Ed.), Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1988.

Suárez, A., *Vestuario de cine. Qué se dice y cómo se dice*. p. 137-139. En: *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* N° X [ISSN: 1668-1673]; XVI Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación 2008; Año IX, Vol. 10, Agosto 2008, Buenos Aires, Argentina.