



ALUSIONES AL ESPACIO CINEMATOGRAFICO EN LA NOVELA DEL SIGLO XX El caso de *Young Sánchez* (1957), de Ignacio Aldecoa

Allusions to the Cinematographic Space in the Twentieth Century Novel. The Case of *Young Sanchez* (1957), by Ignacio Aldecoa

ÁGUEDA MARÍA VALVERDE MAESTRE¹, JOSÉ PATRICIO PÉREZ RUFÍ²

¹ Universidad de Granada, España

² Universidad de Málaga, España

KEYWORDS

*Comparative literature
Ignacio Aldecoa
Young Sanchez (1957)
Cinematographic space
Chatman*

ABSTRACT

The relationships between literature and cinematography stand out for the baggage of the literary. In the 1950s, Spanish writers begin to include audiovisual mentions. The objective of this study is to analyze the cinematographic codes related to the construction of space in the story of Young Sánchez (1957) from an intermedial perspective. For this, the Chatman methodology is applied. Likewise, the statements of Casetti and Di Chio are reviewed, describing the results obtained from the perspective of audiovisual analysis. This research places Ignacio Aldecoa as a film writer and his audience as literary spectators.

PALABRAS CLAVE

*Literatura comparada
Ignacio Aldecoa
Young Sánchez (1957)
Espacio cinematográfico
Chatman*

RESUMEN

Las relaciones entre la literatura y la cinematografía destacan por el bagaje de lo literario. En la década de 1950, los escritores españoles comienzan a incluir menciones audiovisuales. El objetivo de este estudio es analizar los códigos cinematográficos relacionados con la construcción del espacio en el cuento de Young Sánchez (1957) desde una perspectiva intermedial. Para ello, se aplica la metodología de Chatman. Asimismo, se revisan los enunciados de Casetti y Di Chio, describiendo los resultados obtenidos desde la perspectiva del análisis audiovisual. Esta investigación sitúa a Ignacio Aldecoa como un escritor filmico y a su audiencia como espectadores literarios.

Recibido: 02/ 02 / 2022

Aceptado: 25/ 03 / 2022

1. Introducción. La literatura comparada como punto de partida en el estudio de las relaciones entre lo literario y lo cinematográfico

La literatura comparada experimenta un cambio de paradigma a finales de los años setenta (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017). El *lenguaje*, un fenómeno ligado al *texto* y subordinado al *medio*, se reinventa como «una realidad multi-o polimodal» (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017, p. 6). Como consecuencia, proliferan las investigaciones comparativas entre productos procedentes de formas de expresión contrapuestas, en especial, aquellas que abordan las relaciones entre la literatura (distinguiendo la novela) y la cinematografía (Baltodano-Román, 2009; Tortosa, 2006). No obstante, los estudios referidos a los diálogos entre ambas artes son, en general, unidireccionales, a causa de la tradición de la literatura comparada clásica y al bagaje de lo literario. El cine se considera un arte «poco prestigioso al lado de sistemas de expresión artística de tanta raigambre y nobleza como la literatura, de la que además intentaría aprovecharse este arte inmaduro y artificial para obtener historias que contar» (Paz-Gago, 2004, p. 200). En definitiva, «ni la historia literaria, ni la crítica ni la misma literatura comparada dieron la relevancia necesaria a las relaciones del cine con la literatura» (Paz-Gago, 2004, p. 200).

El objeto de estudio mayoritario de las investigaciones precedentes acerca de los diálogos entre lo fílmico y lo literario es la fidelidad de las adaptaciones cinematográficas, es decir, desde el texto escrito hasta el texto fílmico (Marzábal, 2000). Pero, ¿es posible que una obra audiovisual sea la emisora y el relato escrito sea el receptor del acto comunicativo? Y, en caso afirmativo, ¿es posible que esta conexión supere los límites de las adaptaciones?

En la década de 1950, el cine se convierte en un medio de comunicación fundamental y en un recurso cultural: «Juan García Hortelano podía atreverse a decir que las "lecturas" cinematográficas formaban parte del bagaje de un escritor; que el novelista, "consciente o no", incorpora a su quehacer narrativo» (Peña-Ardid, 1991, pp. 1-2). Las manifestaciones cinematográficas en el ámbito de la literatura se distinguen por el uso de la «técnica objetiva» (Magny, 1972) o «conductista» (Martín-Nogales, 1984). Pretenden dar a conocer aspectos como la psicología del personaje, entre otras cuestiones, a través de acciones, monólogos y diálogos. En contraposición a la narración decimonónica, el narrador omnisciente rehúye la descripción de la psicología del personaje, centrándose en mostrar (*showing*¹), no en contar (*telling*).

El objeto de estudio de esta investigación es el uso o la réplica de los códigos cinematográficos en manifestaciones literarias. Asimismo, este artículo retoma las reflexiones de autores como Peña-Ardid (1991) y Hermosilla-Álvarez (2020), examinando el perfil de Ignacio Aldecoa, dada su pertenencia a la corriente, comentada con anterioridad, de escritores españoles influidos por el séptimo arte, la notoriedad de su figura y la idoneidad de su bibliografía, detallada en apartados posteriores.

El objetivo principal de este estudio es observar la influencia de los códigos procedentes del lenguaje fílmico en la novela, con el fin de reivindicar el rol de la industria audiovisual como emisora del acto comunicativo entre la literatura y la cinematografía, escapando de la popularidad de la adaptación. En concreto, este artículo examina la descripción del espacio en el primer capítulo del cuento *Young Sánchez* (1957)² de Ignacio Aldecoa, texto relevante en su trayectoria, por medio de un análisis expositivo y cronológico. La metodología aplicada recupera los enunciados de Chatman (1990). Con posterioridad, los resultados obtenidos se relacionarán con el modelo para analizar el espacio cinematográfico propuesto por Casetti y Di Chio (1990).

A modo de hipótesis, esta investigación formula el siguiente planteamiento: entre los recursos cinematográficos aplicados en la narración de Ignacio Aldecoa, se distingue la alusión al tamaño de plano, a causa de su uso extendido.

Entre otros aspectos, este estudio plantea la siguiente cuestión: ¿hasta qué punto *Young Sánchez* refleja la narración fílmica?

¹ Henry James (1843-1916) aborda qué implica prescindir de la descripción (*telling*) con el propósito de mostrar los sucesos y la historia a través de acciones (*showing*).

² El cuento *Young Sánchez* se reedita en diversas ocasiones, como en 1959 y en 1973.

2. Marco teórico. Estudios relacionados con los diálogos entre la literatura y la cinematografía

2.1. Desde la novela norteamericana de la década de 1920 hasta los cuentos españoles de la década de 1960

Las reflexiones de Magny (1948) sobre la influencia de las técnicas cinematográficas en la literatura americana de la década de 1920 son el comienzo del estudio de las fusiones de elementos derivados de sistemas comunicativos diferentes. En el ámbito de la literatura comparada, la «comparación interartística» y el estudio del medio adquieren relevancia (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017, p. 6). Las investigaciones comparativas entre formas de expresión dispares invitan a la definición de términos como hipermediación, remediación, intermedialidad o transmedialidad, entre otros fenómenos (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017). No obstante, esta investigación no considera aquellas circunstancias relacionadas con la transmedialidad (entendiendo la transmedialización como «el mecanismo o proceso que "adapta" una obra que existe en un determinado medio a otro medio» (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017, p. 9). Por el contrario, se acentúa el interés por la intermedialidad, ya que subraya la influencia de un medio sobre otro medio y la transformación de textos.

En el caso de la industria fílmica, los primeros recursos dedicados al registro de la imagen provienen del siglo XIX. Pese a que la comunidad científica y la crítica reprueban la influencia de la cinematografía en la «narrativa literaria contemporánea (...) los novelistas españoles no se han mostrado reacios a reconocer que el cine dejó una huella notable en sus primeros trabajos literarios o en los de sus compañeros generacionales» (Peña-Ardid, 1991, pp. 2, 4). Expresiones artísticas como *Los bravos* (Fernández-Santos, 1954), *Nuevas amistades* (García-Hortelano, 1959) o *La colmena* (José-Cela, 1982) ejemplifican la importancia del lenguaje fílmico de la época.

Por otro lado, Hermsilla-Álvarez (2020) analiza, de forma general, la bibliografía de Ignacio Aldecoa, siguiendo los planteamientos de Chatman, al igual que la presente investigación. Para la autora, la escritura de Ignacio Aldecoa trata de emular el retrato de los dispositivos de captación cinematográfica (Hermsilla-Álvarez, 2020, p. 224), introduciéndose en la técnica objetiva. El narrador abandona su rol tradicional, siendo el lector quien debe «desentrañar el significado último del relato» (Hermsilla-Álvarez, 2020, p. 224).

Este artículo comparte aspectos clave con los estudios referenciados. En primer lugar, retoma las pretensiones científicas propuestas por la literatura comparada en la década de 1970 y de 1980, subrayando obras como *Menmosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (Praz, 1979) o *Literatura comparada* (Franco-Carvalho, 1986), y debatiendo acerca de los diálogos entre distintas disciplinas lingüísticas y artísticas, como ocurre en *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* (Sánchez-Noriega, 2000). A su vez, examina las conexiones de los relatos audiovisuales con los textos escritos en las que el film actúa como el medio principal, un fenómeno inusual, a causa de la supremacía de la adaptación literaria, pero existente. No obstante, el posterior análisis es pionero en evaluar las manifestaciones cinematográficas yacentes en *Young Sánchez*.

2.2. Desde el autor hasta su obra: Ignacio Aldecoa y Young Sánchez

Pese a que las primeras obras literarias de Ignacio Aldecoa, *Todavía la vida* (1947) y *Libro de las algas* (1949), pertenecen al ámbito de la poesía, el autor es reconocido por su destreza en el ámbito del cuento. Las características del realismo (como el detallado tratamiento de los personajes, la elección de un héroe corriente como protagonista o la apelación a la realidad y al compromiso social), junto a la implicación y a la preocupación por la sociedad española se convierten en las predilecciones del autor (Arias, 2014).

La inclusión de códigos fílmicos como la elipsis temporal o las transiciones por corte enmarcan los cuentos de Aldecoa. Asimismo, a pesar de no participar como guionista o realizador en las producciones de la época, se intuye su interés por la cinematografía, subrayando su debut con Camus en *Young Sánchez* y la proposición de Molina-Foix (1969) para inaugurar *los escritores y el cine español*³ (Peña-Ardid, 1991, p. 187).

La película *Young Sánchez* (1963) es la segunda en la filmografía de Camus, calificada como una adaptación cinematográfica excelente (González-Herrán, 2001, p. 72), aunque la acepción del término adaptación para González-Herrán (2001, p. 71) difiere del presentado en este estudio, pues la cinta configura una atmósfera similar a la de Ignacio Aldecoa, pero carece de fidelidad. *Young Sánchez* destaca por su intermedialidad, siendo una obra publicada en el folletín del periódico *Arriba* (1957), teniendo en cuenta su posterior edición en el libro *El corazón y otros frutos amargos* (1959) y su aparición en la gran pantalla, que demuestra las relaciones entre creadores de contenido audiovisual y literatos de este periodo. Retomando el film de Camus, el director amplía los siete actos del texto de Ignacio Aldecoa, tratando de transcribir las alusiones fílmicas al lenguaje cinematográfico. El desarrollo de esta situación concluye con el estreno de la cinta y la recopilación de *Young Sánchez* en el monográfico *Cuentos completos* (1973).

El propósito del subsiguiente análisis es identificar las peculiaridades intermediales ubicadas en el primer capítulo de *Young Sánchez*, eludiendo las relaciones intramediales, «entre productos de un mismo medio» (Arileia, 2016) y centrándose en la configuración del espacio. Por lo tanto, se investiga la transducción, recurso planteado por Dolezel (1986) en el marco de la teoría literaria, que «se centra en el estudio de la transformación y transmisión de todos o alguno de los elementos constituyentes de una obra (...) en otra» (Martínez de Antón, 2015, p. 3).

En este examen, es determinante diferenciar la forma del contenido, atendiendo al sentido de ambos recursos tanto en el ámbito de la retórica como en la dimensión cinematográfica.

3. Metodología. Pautas para la observación del espacio

La literatura y la cinematografía emplean lenguajes con «diferentes» cualidades «semánticas (...), sintácticas (...) y pragmáticas» (Pérez-Bowie, 2008, pp. 18-20). No obstante, los análisis referidos al estudio del cine recurren a la tradición literaria (Pérez-Bowie, 2008). Chatman busca formular un análisis inclusivo con distintas formas de expresión. Para el autor, el medio verbal no es un principio universal.

La metodología aplicada en este estudio es de carácter cualitativo, dada su adecuación para la observación de disciplinas procedentes de las ciencias sociales. Como se anticipa en epígrafes anteriores, esta investigación utiliza la metodología de Chatman, relacionada con el ámbito de la narratología y empleada en estudios similares. Las interpretaciones de los códigos fílmicos existentes en el primer capítulo de *Young Sánchez* emplean, a modo de referencia, el análisis del espacio cinematográfico de Casetti y Di Chio. Este artículo no aplica el modelo de Casetti y Di Chio en la fase de análisis. Sus acepciones actúan, en exclusiva, como referencia para completar las descripciones de la muestra seleccionada.

3.1. El espacio para Chatman

La primera dicotomía planteada por Chatman (1990, p. 103) divide el espacio entre explícito e implícito. Esta característica se aprecia con facilidad «en las películas», donde «el espacio explícito de la historia es el fragmento del mundo que se muestra en pantalla en ese momento» (Chatman, 1990, p. 103). Siguiendo esta línea, la jerga fílmica denomina como fuera de campo al espacio implícito, compuesto por los sujetos y objetos externos al encuadre. No obstante, aplicar este concepto en otras formas de expresión es una tarea ardua.

Chatman se basa en la cinematografía para elaborar los parámetros que comprenden el espacio como construcción narrativa, distinguiendo cuatro categorías. La escala o el tamaño hacen referencia a las medidas del objeto y a la distancia entre éste y la cámara. Por otro lado, el contorno, la textura y la

³ *Los escritores y el cine español* fue una propuesta de sección para la revista *Nuevo Cine*. Molina-Foix (1969) pretendía compartir la inclinación de autores como Alfonso Grosso, Caballero Bonald, Carmen Martín Gaité o Ignacio Aldecoa por el séptimo arte. No obstante, Ignacio Aldecoa fallece antes de ser entrevistado, aunque Ángel Fernández Santos (1969, p.11), encargado de dicha sección, afirmó: «tiene algo que decir en relación con el cine (...), hablé con Ignacio Aldecoa del proyecto... Me dijo que "le apetecía charlar de cine"».

densidad apelan a la presencia o a la ausencia de volumen. En tercer lugar, en cuanto a la posición, establece dos subgrupos: la dimensión vertical y horizontal de la imagen, y la angulación. Por último, alude a la claridad o el grado de resolución óptica (en el lenguaje fílmico, este recurso se denomina *enfoque*).

Las diferencias entre el tiempo como acto narrativo y el tiempo como recurso discursivo son sencillas de establecer. Por el contrario, los límites del espacio funcionan desde un punto de vista lógico inamovible. Ante esta situación, Chatman (1990, p. 106) acude a las percepciones evocadas por la composición fotográfica, como las emociones transmitidas por la angulación, la tensión generada por las líneas o a las particularidades de los existentes, entre otros aspectos: «en la narrativa verbal, el espacio de la historia está doblemente distante del lector porque no existe la representación o analogía que proporcionan las imágenes fotografiadas en una pantalla» (Chatman, 1990, p. 109). Tanto la percepción de los sujetos y de los objetos como la sensación de movimiento es individual y difiere según el imaginario de cada lector. Por ende, la función primaria del discurso es crear un «foco de atención especial, (...) la zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención» (Chatman, 1990, p. 109). Asimismo, en la narración escrita, se aplican tres recursos para edificar un espacio: la definición de sujetos u objetos presentes en el texto, los adjetivos calificativos y la comparación.

Mecanismos como el narrador y el punto de vista establecen quién percibe la historia y qué posición ocupa en el espacio. De nuevo, el uso de tiempos verbales y de la descripción son esenciales para lograr esta sensación en el medio escrito.

La siguiente tabla resume, de forma esquemática, la metodología expuesta con anterioridad.

Tabla 1. El espacio para Chatman

La dicotomía del espacio	Explícito. Implícito.
Parámetros espaciales vinculados a la historia	Escala o tamaño. Contorno, textura y densidad. Posición. Dimensión vertical u horizontal. En relación con otros existentes. Claridad o grado de resolución óptica.
El espacio como narración	Acude a la composición fotográfica. Su objetivo principal es ensalzar un foco de atención. Modalidades para construir el espacio en la historia. Calificativos. Referencia a existentes por medio de parámetros estandarizados. Comparaciones y evocaciones entre imágenes.
Percepción y ocupación	Percepción: narrador. Ocupación: puntos de vista.

Fuente: Elaboración propia

3.2. El espacio para Casetti y Di Chio: una propuesta para el análisis fílmico

La metodología de Casetti y Di Chio (1990) para el análisis del espacio cinematográfico como recurso discursivo está basada en las reflexiones acerca de los regímenes de la representación. En concreto, el examen del espacio fílmico se apoya en las relaciones entre tres ejes o regímenes contrapuestos: el espacio *in* y el espacio *off*, el espacio estático y el espacio dinámico, y el espacio orgánico contra el espacio disorgánico.

En primer lugar, Casetti y Di Chio abordan los límites de la imagen. El espacio *in* corresponde al contenido audiovisual que se encuentra *en campo*, es decir, enmarcado por los bordes de la imagen. Por otro lado, el espacio *off* simboliza aquello que permanece fuera de campo, el contenido ausente,

externo a los límites mencionados con anterioridad. El espacio *off* se subdivide en tres categorías: el espacio no percibido, aquel que el espectador no intuye; el espacio definido o, en otras palabras, el espacio que ha sido contemplado o está por visualizarse; y el espacio imaginable, el cual, pese a no estar siendo observado, es recuperado por el recuerdo de la audiencia.

La cinematografía es una disciplina en la que convergen dos fenómenos: el *audio* y lo *visual*. Aunque Casetti y Di Chio consideran el sonido como un elemento fundamental para la construcción del espacio fílmico, esta investigación se centra en la apreciación de descripciones relacionadas con la imagen en un texto escrito, omitiendo las categorías relacionadas con el sonido.

Las conexiones entre el espacio estático y el espacio dinámico radican en la presencia y en la carencia de movimiento. El espacio estático fijo es aquel en el que tanto los sujetos y objetos filmados como la cámara se mantienen fijos. En el espacio estático móvil, los sujetos y objetos se mueven, pero la cámara permanece inmóvil. El espacio dinámico descriptivo se caracteriza por el movimiento de la cámara, el cual está subordinado a la acción representada. No obstante, en el espacio dinámico expresivo, los sujetos y objetos están detenidos, mientras que la cámara escoge qué ver.

Por último, el espacio orgánico y el espacio disorgánico miden el «grado de conexión y unidad» de un espacio (Casetti y Di Chio, 1990, p. 147). Este eje está compuesto por cuatro parejas de antónimos: el espacio plano o unidimensional, frente al espacio profundo o con volumen; el espacio unitario o fragmentado, donde el espectador reconoce, o no, dónde está situado; el espacio centrado u ordenado contra el espacio excéntrico, sinónimo del caos; y el espacio cerrado contra el abierto, como concepto proveniente del montaje cinematográfico.

En referencia al tamaño de la muestra, se selecciona un capítulo a causa de que los fenómenos presentados en la fase de análisis se repiten a lo largo del cuento. Por otro lado, se selecciona el primer capítulo, en lugar de los episodios posteriores, con el fin de introducir y contextualizar al lector de la presente investigación en el relato.

4. Análisis. La configuración del espacio en el primer capítulo de *Young Sánchez*

Las alusiones a las escalas y al tamaño del plano son uno de los códigos cinematográficos más recurrentes tanto en la muestra analizada como en el cuento completo. El primer capítulo comienza con el plano detalle de un trozo de peine y prosigue con la combinación de numerosos planos, en especial, de planos detalle, planos medios y planos generales. Desde la perspectiva fílmica, los planos cortos, como el plano detalle, el primer primerísimo plano, el primer plano y el plano medio corto, son de carácter descriptivo y expresivo. Su objetivo principal es explorar las peculiaridades, las emociones y los pensamientos de los sujetos u objetos retratados. Esta escena, en concreto, transcurrida en el vestuario de un gimnasio, utiliza los planos detalle para ensalzar la suciedad y la pobreza del lugar, la carencia de mantenimiento y ciertos rasgos vinculados a la personalidad del protagonista de este capítulo.

Con el propósito de situar al lector y recalcar tanto el espacio en el que se sitúa la acción como las cualidades de dicha localización, el autor recurre a la repetición de oraciones con una estructura y un significado similares:

El cuarto olía a cañería de desagüe.

(...)

El cuarto olía a pared mohosa y a toalla siempre empapada y sucia.

(...)

El cuarto era como una axila del sótano y sabía salado, agrio y dulzarrón.

Asimismo, el autor diferencia, de forma clara, las escenas de las secuencias. Ignacio Aldecoa emplea tres mecanismos para delimitar una escena. Primero, incide, con insistencia, en la localización en la que se desarrolla el relato. A continuación, refuerza esta concepción por medio de calificativos variados, pero con un significado semejante. Por ejemplo, el lector comprende que el personaje no ha abandonado el vestuario, ya que, cuando el vapor de agua producido por la temperatura de las duchas desaparece, se referencia a las toallas, húmedas. Por último, la escena concluye tras la aparición de un verbo, el cual separa al personaje de la ubicación descrita (*salió*).

La configuración del lenguaje, como se anticipa en el párrafo anterior, es un elemento significativo con relación a la construcción del tiempo, del espacio y de los personajes. En contraposición a la

estructura tradicional, el narrador no se limita a describir de forma detallada qué ocurre o cómo es el emplazamiento expuesto. No es subjetivo, solo transmite aquello que visualiza. Esta tipología del narrador, como un ente testigo pero no partícipe, es un icono de la cinematografía clásica.

En otro orden, las oraciones cortas, directas, con una descripción imparcial y separadas por puntos aluden a las limitaciones espacio-temporales de una toma, breve, y a la transición por corte, una técnica distinguida derivada del montaje fílmico. A excepción del final del capítulo, este fragmento carece transiciones por fundido o paso.

Retomando las singularidades relacionadas con la escala y el tamaño, el autor desvela el espacio explícito de la primera escena mediante el uso de planos detalles o, en su defecto, planos cortos.

(...) los ángulos del pequeño lavabo metálico con vaso en forma de cacerola.

(...) junto al grifo, que daba un hilo de agua y no se podía cerrar.

(...) la lengua de jabón, áspero y azul, que resbaló, y unos instantes estuvo barqueando por el fondo del lavabo.

No obstante, emplea planos generales para complementar estas valoraciones. La finalidad de los planos largos, como el gran plano general, el plano general o el plano americano, es de carácter situacional. Estas representaciones buscan contextualizar o conceptualizar tanto las acciones como los acontecimientos. A su vez, permiten ubicar al espectador, ya sea literario, cinematográfico o relativo a otra forma de expresión.

Aclaraciones como depositar el peine sin despojarlo del cabello caído, el estado de dicho peine, el grifo estropeado, la orina sobre el sumidero de la ducha, la minúscula cantidad de jabón, la grasa del lavabo, la cual produce que la pastilla se desplace por este espacio, o las manchas en la camiseta del personaje son, entre otros innumerables aspectos, demostraciones acerca de cómo es el espacio explícito en este fragmento: un sitio sucio, sin mantenimiento, pobre. A través de la construcción de este imaginario, el lector es capaz de asociar estas ideas con innumerables estereotipos y vislumbrar otros elementos no planteados. Por ejemplo, el vestuario tendrá una iluminación tenue. Algunas bombillas estarán fundidas. Otras, tintinearán a causa de su uso. A causa de la humedad, el metal lucirá parcialmente oxidado. Ciertos muebles estarán rotos, e incluso habrá una fregona sucia en la esquina del habitáculo.

Varias de estas imágenes o construcciones literarias son asociables tanto a otras obras artísticas como a conceptos sociales estandarizados. En este caso, el desorden, el olor a sudor, penetrante, o la despreocupación por la limpieza son estigmas ligados a la masculinidad, a los deportistas o a ciertos estatus.

Ignacio Aldecoa instaura un espacio tridimensional a través de alusiones a los sentidos. La humedad o el barqueo de la lengua de jabón en el lavabo son percepciones táctiles. El olor se manifiesta por el hedor de las cañerías, los desagües y las toallas. Las salpicaduras en el sumidero, el sonido de las duchas o la interacción entre el agua y el lavabo metálico apelan al oído. El sudor, saboreado al peinarse con ayuda de la saliva, o las cualidades con las que concluye la escena, salado, agrio y dulzarrón, rememoran el gusto. Por descontado, el texto es una revalorización de lo visual. A su vez, la narración trata de introducirse en el sistema nervioso del lector. Esta sensación se produce cuando el personaje está en contacto con objetos fríos, como la toalla húmeda o el metal, en contraste con la calidez del agua de la ducha.

El espacio es un recurso fundamental para definir al personaje. Las interacciones del individuo con el entorno se combinan y apoyan.

A modo de inciso, cabe destacar que, en esta escena, no existen referencias derivadas de la composición fotográfica relevantes. Sin embargo, las interacciones transcritas en el epígrafe anterior delimitan los focos de atención de este capítulo: el personaje y el espacio. La estructura sintáctica acorta el tiempo y sintetiza el espacio. A raíz de una afirmación, el espectador es capaz de saber numerosas particularidades. Por ejemplo:

El cuarto olía a pared mohosa y a toalla siempre empapada y sucia.

Esta línea indica que el habitáculo es muy concurrido y que las personas que acuden a este lugar no cuidan su higiene personal en exceso, ya que usan toallas mojadas y en mal estado. El personaje retratado llega a emplear saliva en lugar de colonia o lociones de peinado, u orina en un

establecimiento público por el que, probablemente, otros clientes caminen descalzos. Esto informa acerca del perfil de los existentes. Asimismo, nos situamos en un gimnasio, por lo que la carencia de aseo, dado el sudor o las heridas provenientes de lesiones físicas, es aún más grave. En cuanto a la pared, al estar húmeda puede contener tanto moho como otras bacterias nocivas.

El plano general vinculado a las líneas precedentes arroja datos novedosos acerca del espacio:

Salió. El cuarto era como una axila del sótano y sabía a salado, agrio y dulzarrón.

En este momento, la escena cambia. El espacio explícito se transforma. Al ubicarnos en el vestuario, el espacio implícito eran las demás dependencias del gimnasio, el vecindario en donde se sitúa este establecimiento, etcétera. Aunque, a continuación, el espacio explícito es la sala principal del gimnasio, mientras que el aseo constituye el espacio implícito. Esta operación se repite a lo largo del cuento.

El símil de la *axila del sótano* informa acerca de dos facetas. Por un lado, el gimnasio se encuentra en la planta baja de un local. Al estar bajo tierra, la iluminación será deficiente. En otro orden, el sabor salado alude al sudor y a las lágrimas fruto del entrenamiento, reforzando las acciones transcurridas en el lugar. De igual manera ocurre con lo agrio, procedente tanto de este sudor como de la mezcla de agua con limón, conocida por ralentizar el proceso de deshidratación y su idoneidad para los eventos que precisen de una alta resistencia. A su vez, este elemento puede relacionarse con frases hechas como *tener un mal sabor de boca*, un efecto asociado a los fracasos y a las derrotas. Por último, el dulzarrón recuerda a la sangre y a una forma económica de tratar las bajadas de tensión: combinar agua con azúcar blanca. Por otro lado, las axilas se sitúan en los laterales superiores del cuerpo humano. Este hecho remarca la ubicación del vestuario respecto al gimnasio.

Silbaba. La supremacía y connotación de este sonido frente al resto advierten que la sala principal, este espacio, está vacío. Esta idea se refuerza cuando el autor confirma que el saco está abandonado.

Penduleaba tan levemente el abandonado saco que sólo en su sombra se percibía. El puching era como un avispero, lo había pensado muchas veces.

Estas oraciones aluden a la intensidad de la iluminación de la estancia, débil, y a la dirección de esta, hacia el saco de boxeo. La repetición de las letras *m* y *n*, curvadas y dinámicas, insinúan el vaivén del objeto y el ritmo de dicho movimiento.

En contraposición, la alusión al avispero detalla el emplazamiento del saco, colgado al techo, y su forma: la parte superior es ancha y el extremo inferior acaba casi en punta. Es probable que fuera amarillo, y esté oscurecido por manchas marronadas a causa del tiempo y el uso. El autor no necesita incidir en este aspecto, ya que esta labor la realiza con anterioridad, al describir el vestuario.

En este punto, se entremezclan imaginarios relacionados con el tiempo, el espacio y los personajes. El pensamiento constante del conductor del texto significa que este personaje es cliente habitual del gimnasio desde hace un tiempo indeterminado. Esta hipótesis está ligada a su proceder desenfadado y rutinario en los aseos.

En los siguientes epígrafes, Ignacio Aldecoa confirma suposiciones o retoma sensaciones mostradas con anterioridad.

La mesa de masaje tenía la huella de un cuerpo, hecho con muchos cuerpos.

En esta línea, denota el estado de los elementos del gimnasio, que conforman el espacio. Coexisten en este lugar desde una fecha no precisada, tal y como el personaje. De igual forma, se detallan texturas, contornos, referencias a la tridimensionalidad, por medio de la comparativa con el relieve de las huellas, su tamaño, sus especificaciones. En este pasaje convergen, de nuevo, el espacio y el tiempo. La imaginación del lector divaga, transportándose a épocas pasadas, donde se estuviera utilizando esta superficie.

El punto de vista contiene referencias a códigos cinematográficos. En una obra audiovisual, la angulación normal es de carácter objetivo. Su uso es recurrente, debido a que esta visión se equipara con la obtenida por la vista humana. Destaca por construir una atmósfera verosímil. Esta percepción se diferencia de la visión subjetiva en la ausencia de movimientos de cámara orgánicos, como temblores. Las acciones son ilustradas como si el espectador se situase tras una ventana, desde una ubicación

privilegiada y con una actitud pasiva (típica en la cinematografía clásica). Asimismo, no hay cambios de angulaciones, empleo del desenfoque o de técnicas que simulan las cavidades oculares, como marcos artificiales.

No obstante, la disposición del saco de boxeo supone una excepción. El hecho de que esté enganchado al techo denota que el personaje lo mira desde abajo. Por lo tanto, se establece una jerarquía entre el boxeo, fenómeno que rige la vida y dictamina la seguridad del personaje, frente a éste, un individuo a su merced. Esta disposición recuerda a la angulación contrapicada, donde la cámara capta un ente superior ante ella, ya sea en tamaño, poder, habilidad, etcétera. De igual forma, esta diferencia actúa como una premonición por medio de la asociación de estas ideas: el saco de boxeo, el ring, los combates, acontecimientos que determinarán el sufrimiento y el destino del personaje.

Sobre el ring colgaba una bombilla de pocas bujías.

Por primera vez, Ignacio Aldecoa describe la iluminación del gimnasio. Como se recoge en las hipótesis anteriores, la iluminación es sutil y el local humilde. La luz cenital se caracteriza por desfigurar el rostro de los personajes, una peculiaridad asociada al boxeo. A su vez, su objetivo es fijar un foco de atención, como ocurre con la luz nadir. En este caso, el protagonista es el mencionado deporte y sus participantes, tratados como títeres. Esta técnica de iluminación se relaciona con el misticismo, lo divino, lo oculto. Equipara al ring con un espacio sagrado, vinculado a la gloria obtenida tras alcanzar la victoria. Dicho lugar sagrado es importante para el transcurso de la trama e imponente para los personajes. Cabe destacar que la delicadeza de la fuente lumínica evoca al imaginario construido por las manifestaciones divinas en la tierra. Esta concepción se identifica con los rayos de sol provenientes de las nubes. En esta situación, el personaje anhela ser partícipe de este acto endiosado.

El autor incurre en la representación de la mediocridad, la pobreza, la suciedad, el deterioro y el paso del tiempo por medio de las ratas. Estos roedores inciden en las características del espacio implícito. Por ejemplo, el tamaño significativo de estos denota que tanto el gimnasio como sus alrededores son lugares donde encuentran cobijo y alimento. Al ser una colonia, es de extrañar que este local esté emplazado en un barrio acomodado. La ausencia de mantenimiento, aunada al material del que está hecho el suelo del ring añade suspense, ya que la superficie puede quebrarse. Además, se alude al sonido de la madera.

Las variaciones de tamaño y escala están presentes en el contenido abordado con anterioridad. En las descripciones de la bombilla, las ratas o la tarima, se hace uso del plano detalle. Lo mismo ocurre cuando el personaje encaja *el puño derecho sobre el cuenco de su mano izquierda*, un pasaje con una descripción clara, sencilla, metafórica.

Las conjugaciones verbales en gerundio, como *se fue acercando*, se refieren al movimiento de la cámara en el espacio. Esta expresión simboliza que la acción no es inmediata, no hay una transición por corte, sino una continuación unida a un cambio de plano. La sonoridad de este vocablo sugiere el ritmo de dicho movimiento.

Por medio de oraciones como *esa derecha, esa derecha*, el lector se introduce en los pensamientos del personaje. Pese a que está entrenando solo, el protagonista no se siente así. En una obra audiovisual, es posible replicar este efecto por medio de voces en *off*, producto de los recuerdos con su maestro, sus combates o su entrenamiento. Por otro lado, pese a que se descarta la existencia de un *flashback*, debido a que la ubicación y la temporalidad en las que se encuentra el protagonista no varían, el lector evoca recursos relacionados como el montaje fotográfico, como la colorimetría asociada a efectos pasados, desprovista de color o en tonalidades sepia, o la sucesión de imágenes intercaladas a modo de ráfaga, con distintas opacidades. A su vez, la concisión de las descripciones referidas a los recuerdos del personaje otorga dinamismo a la escena y producen la sensación de que los cambios de plano son constantes, junto a las elipsis temporales: en primer lugar, se visualiza cómo el protagonista golpea con su puño derecho. A continuación, está contra las cuerdas. Después, se ha caído al suelo y debe levantarse, pues percibe la desaprobación del público. En otro orden, en este pasaje destacan los movimientos realizados por el sujeto respecto al espacio, como golpear con su puño derecho o chocarse contra las cuerdas.

Ignacio Aldecoa refuerza la concepción de que el ring es un espacio imponente:

Sin embargo, en el ring uno tenía miedo. Uno tenía ganas de dejarlo y esperaba que la voz, sin cambiar el tono, diese por finalizada la pelea.

La narración describe cómo se escuchaban las voces en lugar de cómo se ven las personas para insistir en la confusión que siente el personaje tras la pelea. El espacio se percibe difuso, a causa del dolor de los golpes, el furor del combate y la iluminación cenital. El ambiente permanece a contraluz, impidiendo que el personaje divise los rostros del público o los detalles del propio gimnasio. Dicha iluminación funciona como un marco, limitando aquello que el protagonista puede ver. De esta manera, se plantea la siguiente idea: en el cuadrilátero, solo existe el rival.

Entonces el maestro dijo: «Basta». Y a los dos se les cayeron las manos pesadamente a lo largo del cuerpo.

En este caso, se muestra un plano americano de los dos contrincantes, debido a que se centra en enfocar sus brazos y su cuerpo, sucio y recubierto de sudor tras el encuentro.

Tras el comentario *se lo sabía bien*, el espacio y el tiempo cambian, con rapidez. El personaje deja de recordar el pasado para vivir el pasado, lo que evidencia un *flashback*. Dicho cambio permite conocer nuevos detalles acerca de la composición fotográfica. Por ejemplo, la omisión de los rasgos de las personas con las que el protagonista mantiene una conversación simboliza un espacio con poca iluminación. Por otro lado, la displicencia del carácter de ciertos individuos apela a la angulación contrapicada, caracterizada por la jerarquía del sujeto u objeto enfocado, poderoso y superior respecto a quien lo observa.

A partir de este fragmento, la misión principal de la narración es la construcción de los personajes. Las descripciones posteriores acerca del espacio transmiten que el gimnasio se encuentra en un barrio de clase obrera y que este es frecuentado por el protagonista. En cuanto a las conversaciones, la sucesión de interlocutores y la separación de las acciones nos sitúa en una serie de plano(s)/contraplano(s). La pretensión de enfatizar en las sensaciones, los sentimientos y la expresividad de los personajes nos indica que el tamaño de estos planos es medio. Sin embargo, al acercarse un personaje a otro, como el maestro al aprendiz, el encuadre se cierra.

El siguiente diálogo supone el fin del *flashback*.

Oyó su nombre.

—Paco, ponle chicha a ese ojo.

Risas de compromiso. Contestó con una brutalidad.

Se volvió de espaldas. Se acercó al que estaba golpeando el saco.

—¿Sales el domingo?

A causa de la ausencia de descripciones acerca de las personas que participan en esta situación, Ignacio Aldecoa pretende que dichos personajes simulen entes que habitan en este gimnasio, equiparándolos con el mobiliario. El objetivo de estos sujetos es enriquecer el espacio, su papel no es de importancia para la trama. Por ejemplo, estas conversaciones revelan, de forma explícita, que el protagonista ha acudido al gimnasio en el turno de noche, lo que permite enfatizar en fenómenos como la iluminación. Asimismo, en este cuento, la noche representa la decadencia, el fracaso y la situación desfavorable tanto del espacio como de los personajes.

—Es el turno de noche. Cuando acabe volveré a estar bien.

El verbo *volver* simboliza la reiteración. Este hecho, unido a las evidencias comentadas con anterioridad argumentan que este espacio, el gimnasio, es la zona de confort del protagonista, su hábitat, y que *volverá* a serlo durante un periodo de tiempo indefinido.

Los países visitados por el maestro del protagonista son localizaciones conocidas por los lectores de la época (París, Londres y Argentina). El autor busca que el lector, equiparable con el espectador cinematográfico, reflexione acerca de aquellas ubicaciones que no se muestran frente a él, realizando

una fotografía. Asimismo, este recurso contrasta con las posteriores menciones a lugares desconocidos, situando los sucesos en una ciudad pequeña o en un pueblo.

La descripción de los recuerdos del maestro es escueta e imprecisa, produciendo un desenfoque ante la falta de nitidez. No obstante, los colores de su recuerdo no solo repercuten en la colorimetría del espacio, sino en el sentimiento de mediocridad de la vida actual de los personajes y del gimnasio en el que se ubican. A modo de inciso, aclaraciones como el nombre del protagonista, Paco, diminutivo de Francisco, permiten edificar el espacio, debido a que dicho apodo es común en España.

En múltiples ocasiones, como en las conversaciones con el instructor o con Ruíz, las alusiones a los planos detalle, los planos medios, o a los movimientos de Paco, como cuando *se volvió de espaldas*, remarcan que él es el protagonista y que los personajes citados se encuentran o desenfocados o fuera del plano.

Tanto las referencias a la imagen, al caer las gotas de sudor a través del saco, amarillo, simbolizando un avispero, tan peligroso como el boxeo, como los planos sonoros, desde los golpes en este saco, cinco rápidos y seguidos o la respiración entrecortada hasta la sonoridad de los tiempos verbales, generan una sensación de tridimensionalidad.

Pensó que aquel muchacho que salía al *ring* con todo prestado: las zapatillas, los calzones y la camiseta; con una toalla amarilla, que era lo único suyo, por los hombros.

La separación con comas de los objetos emula diversos recursos. En primer lugar, evoca un plano abierto donde las acciones transcurren de forma fluida. No hay cortes de edición, ya que estas comas denotan una pausa demasiado breve para que exista una transición. Además, esta vertiginosidad y recapitulación de los objetos recuerda a un travelling. Al apelar a elementos con los que el lector ha tenido un contacto previo, como la camiseta, las zapatillas o la toalla, se incide en el espacio definido. Es posible distinguir de forma tridimensional estos objetos e imaginar, por ejemplo, cómo es la toalla que se posa sobre los hombros del protagonista: debe de oler a humedad y continuar rígida aunque se moje al estar en contacto con el sudor de su cuerpo. Por otro lado, se introduce un juego de significados a través de la tonalidad de las prendas: los ropajes con colores deslavados simbolizan tanto el mal estado del espacio como la sensación de frustración, monotonía e inferioridad de los personajes que se encuentran en el gimnasio, mientras que los colores vivos son sinónimo de limpieza y falso éxito.

Ignacio Aldecoa transporta al espectador al exterior del gimnasio al referirse a las personas que se encuentran en la calle. A partir de este punto, los planos experimentan una mayor apertura: el protagonista no está solo, hay más personas en este espacio. Los nombres de ciertos personajes, como Ferro, permiten que el lector imagine la constitución de dicha persona, a causa de su similitud fonética con el vocablo hierro. Por otro lado, cuando un personaje señala, el autor busca enfatizar en las líneas y los puntos de interés de la posición fotográfica.

Verbos como *caminó* y *salió* modifican el espacio y marcan el fin de la escena. La subida por las escaleras es una metáfora: el protagonista abandona el gimnasio, un submundo oscuro, y regresa a la superficie, asciende hacia la realidad. Se describe, de forma breve, una noche fría en la que Paco porta una chaqueta. A continuación, en la conversación entre Paco y el joven que demanda consejos se observa una sucesión de plano(s)/contraplano(s) con angulaciones picadas y contrapicadas, donde el aprendiz muestra respeto y sumisión ante el protagonista.

La atmósfera íntima de la noche se refuerza a través de acciones como los silbidos, las confesiones del joven al protagonista o los planos detalle, centrados en una sonrisa. En otro orden, las descripciones del centro comercial y el atuendo del menor contrastan con la percepción del gimnasio: este personaje no pertenece a este mundo posible.

El autor da paso a una nueva localización, *la boca del metro*. De nuevo, los personajes se encuentran bajo tierra, encontrando una oscuridad tanto visible como simbólica, rememorando el gimnasio y la realidad del protagonista. La repetición de la letra *o* evoca un espacio cerrado, grave, lúgubre, así como la forma de la entrada al metro y de los túneles.

Por otro lado, la concisión de las oraciones denota una sucesión de planos de escasa duración pero de interés. En el ámbito cinematográfico, las estaciones de tren se utilizan, de forma recurrente, para contextualizar despedidas, comienzos o cambios en el rumbo de los acontecimientos. El hecho de que ambos personajes escojan un rumbo diferente denota que sus pasados son distintos y que sus futuros se encuentran en dirección contraria, separados.

La carencia de nitidez y la omisión de los elementos del andén sitúa al lector tanto en un espacio vacío y confuso como en un primer plano, otorgado por las reflexiones de Paco, subrayando sus anhelos, como el lujo de sentir la calefacción en invierno. En estas líneas, el contraste entre el frío y el calor es un símil entre la vida del protagonista y sus propios deseos. A su vez, el autor equipara al lector con un testigo, que visualiza lo acontecido pero no influye en el relato, al igual que ocurre con un espectador fílmico.

La ubicación de Paco, en el extremo del andén, genera un punto de fuga. En esta imagen, las líneas que forman las vías del tren y la estructura del metro se dirigen, en paralelo, hacia un lugar situado al final del plano. Estas características derivadas de la composición fotográfica generan una perspectiva tridimensional. Para que se produzca este punto de fuga, el tamaño del plano ha de ser, al menos, general. Este entramado de perspectivas realza la inmensidad de la vida, del destino y de la despedida, frente a Paco, un ser pequeño a merced del lugar, de la suerte, del camino que debe recorrer a lo largo del cuento. Cabe destacar que el protagonista se sitúa, como se menciona con anterioridad, en el extremo derecho del andén, un punto de interés según la regla de los tercios. El lado derecho tiene mayor peso visual que el izquierdo a causa de la tradición literaria europea. Recuperando el punto de fuga, las líneas se dirigen hacia el centro del túnel, un lugar vacío y negro que actúa como presagio del futuro de Paco. Respecto a la línea del horizonte, las tres horizontales coinciden con las paredes de este túnel. No hay cielo, ni luz. En otras palabras, no existe esperanza.

El crecimiento del ruido producido por el tren significa que este se acerca y que éste se introduce en el plano, de forma nítida, recreando un plano cerrado, agobiante. Acto seguido, Paco no se retira cuando el tren pasa por su lado. Dada la velocidad del vehículo, sus ropajes se ondearán. Se pretende transmitir sensaciones como el vértigo, la adrenalina o la muerte, un presagio que se repite a través de símbolos como la inconsciencia del protagonista al no apartarse del tren y al continuar boxeando.

5. Conclusiones. Ignacio Aldecoa como escritor fílmico

Los resultados obtenidos tras analizar el entramado narrativo del primer capítulo de *Young Sánchez* constatan la influencia de la cinematografía en el perfil de Ignacio Aldecoa. Como se especifica en el apartado referente a la metodología, el modelo de Chatman pretende ser inclusivo con aquellas formas de expresión que no utilizan el medio verbal, siendo óptimo para comparar textos procedentes de distintas disciplinas. No obstante, con el propósito de completar la información recabada y profundizar en los fenómenos procedentes del lenguaje fílmico, esta investigación relaciona los enunciados de Chatman con las categorías planteadas por Casetti y Di Chio.

El espacio explícito y el espacio implícito vistos en el modelo de Chatman equivalen al primer eje del espacio cinematográfico propuesto por Casetti y Di Chio, el espacio *in* y el espacio *off*. El primer autor anticipa que esta oposición se aprecia, con especial fluidez, en el ámbito audiovisual. Por medio de la relación de los sujetos y los objetos con el lugar en el que se encuentran, Ignacio Aldecoa edifica un espacio explícito o *in*, realista, complejo y completo. El espacio no actúa como un elemento aislado, decorativo o independiente, ya que complementa otras dimensiones del relato, como la configuración del tiempo o de los personajes. Asimismo, el empleo de la técnica objetiva otorga verosimilitud a todas las dimensiones implicadas en el cuento. De esta forma, el lector desarrolla un imaginario, un espacio imaginario, acerca de la situación de Paco o el entorno en el que transcurre la historia, siendo capaz de responder a aquellas cuestiones desconocidas aplicando tanto su lógica como su juicio. Para la audiencia, el protagonista de *Young Sánchez* no es concebido como un personaje ficticio, sino como parte de la realidad, recordando a los inicios de la cinematografía, vinculada al género documental. Por otro lado, las modalidades para construir el espacio en la historia según Chatman, como el uso de calificativos, comparaciones o evocaciones entre imágenes o las referencias a parámetros estandarizados, influyen en la construcción de los tres ejes enunciados por Casetti y Di Chio. A través de recursos verbales, como la reiteración en las características del gimnasio o el énfasis en el comportamiento del protagonista, el lector comprende cómo es el entorno en el que se ubica. A su vez, cuando Paco, el sujeto que conduce la acción, abandona una estancia, el espectador literario no la olvida. Al contrario, asimilar las singularidades del vestuario es esencial para configurar desde el gimnasio hasta el barrio en el que este fue construido. En otras palabras, el espacio definido es de especial interés, mientras que el espacio no percibido corresponde a aquellos asuntos irrelevantes, como el contexto de los personajes secundarios.

Chatman no concibe la presencia o la ausencia de movimiento, es decir, el segundo eje de la metodología de Casetti y Di Chio. Aunque, las cuatro tipologías enlazadas con dicho eje se representan en este cuento. Ignacio Aldecoa emplea el espacio estático fijo cuando busca incidir en una imagen concreta o apelar a la composición fotográfica. Por ejemplo, la intención oculta tras nombrar los países donde había peleado el maestro de Paco es mostrar el fragmento o la fotografía de estos lugares que el lector guarda en su imaginario. De igual manera, la posición del protagonista en el andén del metro busca ensalzar aspectos vinculados con la composición fotográfica, desde las líneas o el punto de fuga hasta la ley del horizonte o la regla de los tercios. En ambos casos y como ocurre con el primer eje, el espacio incide en dos vertientes: en la razón de ser de la historia y en cómo se construye la propia historia. El espacio estático móvil es el recurso aplicado con mayor asiduidad tanto en esta obra como en el cine de esta época. El lector contempla las acciones realizadas por los sujetos y los objetos de un lugar privilegiado no interactivo, como el narrador testigo, típico en la cinematografía tradicional. La cámara o el punto de vista de dicho testigo permanece inmutable. En otro orden, el espacio dinámico descriptivo se utiliza si la cámara imaginaria precisa moverse si pretende captar las acciones de los sujetos o de los objetos, como en los combates. La ruptura con el esquema anterior ayuda a dotar a la escena de vertiginosidad y confusión. En cuanto al espacio dinámico expresivo, se aplica mientras los personajes conversan y el autor continúa describiendo la localización seleccionada. Entre otros ejemplos, en el análisis, hacemos alusión a esta tipología espacial al referirnos al travelling.

Antes de reflexionar acerca del tercer eje del espacio de Casetti y Di Chio, cabe destacar que la metodología para estudiar el espacio de Chatman alude a aspectos como la composición fotográfica y los focos de atención. No obstante, no considera la oposición entre lo orgánico y lo disorgánico.

El espacio presentado en *Young Sánchez* es profundo, superando los límites del medio verbal y del medio audiovisual. La posibilidad de deambular, por medio del pensamiento y de las emociones del lector, a través del espacio construido procede de las alusiones a los materiales y a las texturas, como ocurre al describir el saco de boxeo o la camilla de masaje, la riqueza de la iluminación, que genera profundidad, la combinación de los tamaños de los planos y de las angulaciones, que repercuten en las relaciones de los personajes y del propio espectador literario con el entorno presentado, o las apelaciones a los sentidos de la audiencia, desde el dolor de los golpes al tacto de la lengua de jabón que resbala por el lavabo. A colación de estos golpes, pese a que el punto de vista predominante sea objetivo, dado por recursos como la angulación normal o el recuerdo del narrador testigo, se sugiere un punto de vista subjetivo en momentos como los combates, donde el lector se mimetiza con Paco, observando lo acontecido desde su propia visión. Este fenómeno se aplica, de igual forma, en un film.

Como se ha demostrado con anterioridad, el espacio es unitario, debido a que los lugares mencionados están conectados y se completan entre sí. Por otro lado, el espacio centrado, mayoritario en este cuento, se contrapone a la confusión, al caos y al aislamiento del protagonista cuando se halla en el cuadrilátero. A su vez, esta pareja de antónimos simboliza los dilemas morales de Paco, desde su sentimiento de pertenencia a un lugar hasta su sensación de «estar perdido», de no encontrar su camino. Por último, el autor usa el espacio abierto y el espacio cerrado con las mismas pretensiones que el montaje fílmico, para enfatizar en las sensaciones citadas con anterioridad y recrear atmósferas concretas, como en el caso de la boca del metro.

Tras esta recapitulación, esta investigación logra su objetivo principal, exhibiendo los códigos cinematográficos presentes en el primer capítulo de *Young Sánchez*, destacando que este cuento es susceptible de ser analizado empleando tanto una metodología interdisciplinaria (en referencia a Chatman) como un modelo de análisis específico para una obra audiovisual (Casetti y Di Chio).

La hipótesis principal de este estudio se confirma, debido a que, como se argumenta a lo largo del análisis, las alusiones a los tamaños del plano son constantes y suponen un apoyo para construir el espacio del relato. No obstante, recursos como las referencias al espacio imaginario, al espacio estático móvil o al espacio unitario, entre otras categorías, tienen la misma importancia.

Retomando las singularidades recogidas en el análisis, las descripciones sonoras son un elemento recurrente tanto el primer capítulo como en la totalidad del texto. Por ende, el sonido como mecanismo para la construcción del espacio en la biografía de Ignacio Aldecoa, examinado a partir de una metodología audiovisual es una temática de interés para futuras investigaciones. Asimismo, se propone la observación de los cuentos del autor y las relaciones de otras dimensiones, con el tiempo y el espacio, con el ámbito cinematográfico.

En definitiva, este estudio demuestra que Ignacio Aldecoa es un escritor fílmico. Su universo creativo supera los límites del espacio literario y cinematográfico, conectando, de forma única, con la mente de sus lectores, convertidos en espectadores literarios.

Referencias

- Aldecoa, I. (2005). Young Sánchez y otros cuentos. *El País*.
- Baltodano Román, G. (2009). La literatura y el cine: una historia de relaciones. *Letras*, 46, 11-27.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus Humanidades (Alfaguara).
- Hermosilla Álvarez, M.Á. (2020). La transposición de códigos cinematográficos al cuento: un ejemplo de Ignacio Aldecoa, *El hilo de la fábula*, 20(18), 212-227.
- Magny, C.E. (1972). *La era de la novela norteamericana*. Juan Goyanarte.
- Martín Nogales, J.L. (1984). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Cátedra.
- Marzábal Albaina, I. (2000). Cine y Literatura: de la apropiación al diálogo. *ZER - Revista de estudios de Comunicación*, 8(5).
- Paz Gago, J.M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de la literatura y el cine. El método comparativo semiótico-textual. *Signa: Revista de la Asociación Española de la Semiótica*, 13, 199-232.
- Peña Ardid, C. (1991). La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica, *Cuadernos de investigación filológica*, 17, 169-191.
- Pérez Bowie, J.A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Praz, M. (1979). *Menmosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Princeton University Press.
- Sánchez-Mesa Martínez, D. y Baetens, J. (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies. *Tropelias*, 27, 6-27.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.