

**Adaptación del texto literario al texto cinematográfico de dos novelas policiacas negras
del escritor puertorriqueño Wilfredo Mattos Cintrón:**

Las dos caras de Jano y Desamores

Por
Cecilia Argüelles Ramos

Tesis sometida en cumplimiento parcial
de los requisitos para el grado de

MAESTRA EN ARTES

en

Estudios Hispánicos

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO UNIVERSITARIO DE MAYAGÜEZ
2015

Aprobada por:

Mary Leonard, Ph.D.
Miembro del Comité Graduado

Fecha

Maribel Acosta Lugo, Ph.D.
Miembro del Comité Graduado

Fecha

Alfredo Morales Nieves, Ph.D.
Presidente del Comité Graduado

Fecha

Michael González Cruz, Ph.D.
Representante de Estudios Graduados

Fecha

Maribel Acosta Lugo, Ph.D.
Directora Interina del Departamento
de Estudios Hispánicos

Fecha

Abstract

This thesis analyzes the contrast between the literary narrative discourses of Puerto Rican author Wilfredo Mattos Cintrón's *noir novels* (detective novels): *Las dos caras de Jano* (1995) and *Desamores* (2001) against the cinematic narrative discourses of their filmic adaptations, whilst treating them both as independent products, of the literary texts, with their uniqueness and genuine value. The thematic progression of our investigation consists of an *Introduction*: in which we present and break down our subject under investigation and its developmental structure; *Chapter I*: where we define the term *adaptation*, present its controversies along with the factors that may impact the process, plus we display the typology of the adaptation; *Chapter II*: where we show both the similarities and the differences of the fictional literary narrative from the cinematic narrative, we inquire over their discursive resources, and summarize the characteristics within the narrative discourses of both the *noir novel* (detective novel) and *film noir*; *Chapter III*: we summarize the relevant information within the literary author's biography and bibliography, plus we examine the noteworthy characteristics of his narrative discourse; *Chapter IV*: where we analyze the adaptive process of the literary text to the cinematic text applying Jose Luis Sanchez Noriega's "*Comparative Analysis and Text Adaptation Scheme*"; and lastly the *Conclusion*.

Resumen

Esta tesis analiza el contraste del discurso narrativo literario con los del discurso narrativo cinematográfico de las novelas policiacas negras del escritor puertorriqueño Wilfredo Mattos Cintrón: *Las dos caras de Jano* (1995) y *Desamores* (2001); respetando la adaptación fílmica como un producto independiente del texto literario, y por ende, de valor genuino y único. La progresión temática de nuestra investigación consta de: *Introducción*, en la que presentamos y desglosamos nuestro tema de investigación y la estructura de su desarrollo; *Capítulo I*: en el que definimos el término *adaptación*, exponemos sus controversias y los factores que pueden impactar el proceso y presentamos la tipología de la adaptación ; *Capítulo II*: en el que mostramos las semejanzas y diferencias de la narrativa novelesca y la narrativa cinematográfica, indagamos sobre sus recursos discursivos y resumimos las características del discurso narrativo de la novela policiaca negra y del cine negro; *Capítulo III*: en el que resumimos los datos relevantes de la biografía y bibliografía del autor literario y examinamos las características más sobresalientes de su discurso narrativo; *Capítulo IV*: en el que analizamos el proceso de la adaptación del texto literario al texto cinematográfico aplicando el «Esquema de análisis comparativo de la adaptación» de José Luis Sánchez Noriega; y por último la *Conclusión*.

Dedicatoria

El pensamiento brota de lo Divino, que es Dios;

a Ti dedico este gran esfuerzo.

Somos uno por destino y tan afortunado encuentro;

a ti, Robert Alexander, mi amado esposo.

¡Gracias por tanto amor y apoyo!

Primero fui pensamiento y luego carne;

a ustedes, Mariano y Miriam, mis amados padres.

Compartimos enlazados la misma sangre;

a ustedes, Mireille, Mariano III y Adrián Mariano, mis amados hermanos.

De montañas verdes y seductores aromas cafetaleros que me vieron crecer;

a Utuado, mi amado pueblo.

Agradecimientos

Bendecida y eternamente agradecida de haber contado con todos ustedes para culminar este extraordinario logro.

Gracias a Dios, a mis padres, a mis hermanos y a mi esposo.

Gracias por su apoyo, confianza, asesoría y bella amistad:
Dr. Alfredo Morales Nieves

Gracias a mis grandes maestros por enseñarme a amar las palabras y por motivar a desarrollarme en este campo:
Rafael Morán, Miguel “Mickey” González Rodríguez y Enid M. Toledo Pol “Cana”

Gracias a estos excelsos puertorriqueños hacedores de nuestra cultura y Patria:
Julia de Burgos, Abelardo Díaz Alfaro, René Marqués y Wilfredo Mattos Cintrón

Gracias a quienes me han hecho parte de su hermosa familia:
Sandra Rivera, Sandra Teres, Gilberto A. Rodríguez y Edmundo H. Rodríguez

Gracias a mis lectoras por sus excelentes aportaciones, ánimo y valioso tiempo:
Dra. Mary Leonard y Dra. Maribel Acosta Lugo

Gracias por su colaboración en este gran logro:

Dr. Michael González Cruz
Dr. Melvin González Rivera
Jeannette Altiery Pastor
Dra. Hortensia R. Morell
Eduardo Rosado (Cine Movida)
Lic. Pucho Cintrón
Yolanda Arroyo Pizarro
Luis Freddie Vázquez
Modesto Lacén
Zulie Sitiriche
Dra. Carmen Rivera Villegas
Dr. Víctor Rivera Díaz
Lynette Mabel Pérez Villanueva

El cine... ese invento del demonio.
(Antonio Machado)

Si puede ser escrito o pensado, puede ser filmado.
(Stanley Kubrick)

*Es imposible hacer una buena película sin una cámara
que sea como un ojo en el corazón de un poeta.*
(Orson Welles)

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción | 1 |
| Capítulo I: Adaptación del texto literario (novela) al cine: del sacrilegio a la transposición de la palabra..... | 15 |
| La adaptación en Puerto Rico..... | 29 |
| Capítulo II: La narrativa novelesca y la narrativa cinematográfica..... | 36 |
| La narrativa policiaca negra..... | 49 |
| La narrativa en el cine negro..... | 58 |
| Capítulo III: El discurso narrativo de Wilfredo Mattos Cintrón y su postura sociopolítica..... | 64 |
| Capítulo IV: Análisis de la adaptación en <i>Las dos caras de Jano</i> y <i>Desamores</i> | 81 |
| Esquema de análisis comparativo de la adaptación | 83 |
| 1. Texto literario y texto filmico..... | 83 |
| 2. Contexto de producción..... | 86 |
| 3. Segmentación comparativa..... | 88 |
| 4. Análisis de los procedimientos de adaptación en <i>Las dos caras de Jano</i> y <i>Desamores</i> | 89 |
| 5. Valoración global..... | 101 |
| Conclusión | 102 |
| Bibliografía | 107 |
| Apéndice | 114 |
| Segmentación comparativa | 114 |
| Tabla 1: Secuencias fílmicas y fragmentos literarios en <i>Las dos caras de Jano</i> | 114 |
| Tabla 2: Personajes suprimidos, añadidos, transformados o desarrollados en el filme <i>Las dos caras de Jano</i> | 145 |
| Tabla 3: Secuencias fílmicas y fragmentos literarios en <i>Desamores</i> | 155 |
| Tabla 4: Personajes suprimidos, añadidos, transformados o desarrollados en el filme <i>Desamores</i> | 205 |

Introducción

Es muy curioso pero mientras me sumergía en esta investigación me topé con un tuit¹ de Alejandro Alba que expresaba: «No juzgues a un libro por su película», lo primero que saltó a mi mente fue que antes había escuchado este mismo tipo de comentario y que a *mea culpa*, había incurrido en un error similar. Y cuando comento que «había incurrido en un error similar» no me refiero al hecho de juzgar a un libro por su película, sino a hacer una comparación despiadada de la película con el libro. Mi interés por indagar al respecto, me motivó a llevar a cabo una búsqueda especializada por la red social Twitter para confirmar si este pensamiento estaba tan generalizado. El resultado fue que encontré una gran cantidad de tuits relacionados y otros un tanto más severos, como por ejemplo: «Adaptación de *Death Note* al cine... Me huele a que será una basura como casi todas las adaptaciones», «#FelizDíaDelLibro y próspero “pero igual voy a ver la adaptación al cine para gritarle a la pantalla que arruinaron a mi personaje favorito”», «No os pasa que a veces amáis a los actores y la historia, pero odiáis la adaptación en el cine y es como que quieres ver la peli, pero sufres», entre muchos otros.

Lo cierto es que somos muchos los que alguna vez, por ignorancia, hemos cometido este error de juicio. Una de las cosas que despertó mi interés por realizar esta investigación es que he observado cómo se tiende a pensar que una adaptación² cinematográfica debe ser una copia idéntica y fiel del texto literario. He tenido la maravillosa oportunidad de desplazarme y trabajar en círculos literarios y de la industria cinematográfica por varios años, y por experiencia, puedo

¹ La palabra *tuit* es aceptada en la vigésima tercera edición del *Diccionario de la lengua española*.

² José Luis Sánchez Noriega define el término *adaptación* como el proceso en el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico.

afirmar que ambos campos se asemejan pero no son lo mismo. Los medios literario y cinematográfico se asemejan, pero poseen lenguajes, estructuras, medios de trabajo, de desarrollo y de expresión distintos.

Desde sus inicios el cine ha confrontado el estigma de ser un medio para entretenimiento popular, carente de contenido intelectual. Si lo comparamos con la tradición literaria y otras artes, surgió mucho más tarde que las seis artes del mundo clásico. Riccioto Canudo, considerado el primer crítico cinematográfico y autor del primer texto teórico importante, es quien primero distingue al cine como arte y lo nombra «séptimo arte». En su *Manifiesto de las siete artes*³ afirma:

Pero este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigio recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes (Alsina et al. 14-16).

Basándonos en las reflexiones de Canudo, podríamos definir el término *cine* como un arte conglomerado que contiene características de todas las demás artes (literarias, plásticas y musicales). Comenta al respecto José Luis Sánchez Noriega en su artículo “Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente”, que “en cuanto a narración, el cine es hijo de la tradición literaria y en cuanto a la representación es hijo del teatro puesto en escena y que, en cuanto a captación fotoquímica de la realidad y representación bidimensional de la misma, es hijo de la fotografía y de las artes plásticas” (66). Destaca además, que su triple filiación es

³ El *Manifiesto de las siete artes* fue escrito en 1911 y publicado en 1914.

imprescindible para comprender el cine, bien entendido que se trata de una herencia trasformada (enriquecida, distorsionada, negada o subrayada) hasta lograr su propia identidad y lugar dentro de las artes, pero que en el caso de la literatura (textos novelísticos y teatrales), esta filiación ha sido problemática desde los orígenes, básicamente por la consideración de inferioridad– o, incluso, la negación– estética del cine respecto a la literatura (Sánchez Noriega 66).

Precisamente lo que ha traicionado al cine es su origen, su juventud y su formato estructural, pues ha generalizado un sentimiento de aversión y de distanciamiento al compararlo con la literatura; peor aún, cuando se trata de una adaptación cinematográfica que se origina de un texto literario, para muchos representa ser un producto indigno, una “degradación de la obra literaria” (Sánchez Noriega 67). André Bazin, uno de los primeros defensores de la adaptación, señala lo siguiente en “A favor de un cine impuro”:

Es admisible que un arte que nace haya querido imitar a sus mayores, para después conquistar poco a poco sus leyes y sus propios temas; se comprende mucho menos que ponga una experiencia creciente al servicio de obras ajenas a su genio, como si esta capacidad de invención, de creación específica, estuviera en razón inversa con su poder de expresión. De ahí a considerar esta evolución paradójica como una decadencia... (104-05).

Bazin explica que no es que el cine deba ser un arte subordinado, dependiente de cualquier arte tradicional, sino que el cine, a diferencia de las otras artes no ha logrado su desarrollo máximo por su juventud y por las condiciones sociales en las que subsisten las artes tradicionales (103-05).

Al analizar este tema tan controvertido es muy importante destacar las similitudes y diferencias entre la literatura y el cine. Sobre este punto se señala en Leer en español que “el cine

se relaciona con las tres grandes clases de literatura (dramática, narrativa y lírica) y en que además, moldea su materia para representar formas del comportamiento humano, crear imágenes de vida y símbolos de los sentimientos; pero que se diferencia porque la materia que utiliza es la imagen en movimiento y la literatura, las lenguas naturales” (Álvarez et al. 156). Si deseamos ahondar en este tema encontraremos una serie de teóricos que han reflexionado al respecto. Uno de los primeros en hacerlo es Boris Eikhenbaum, quien afirma en *Literatura y cine* que:

Todo filme se extiende en el tiempo; por ende, el lenguaje cinematográfico, aunque basado aparentemente en la imagen, no está dissociado de lo verbal. En la medida en que el cine no se reduce a la mera fotogenia⁴ y adquiere sentido merced al montaje,⁵ se convierte en una forma expresiva semántica;⁶ las relaciones entre encuadres⁷ suponen un desarrollo del relato, de un *discurso interior*. Aunque la palabra no es lo principal en el cine, prevalece, primero, como un recurso expresivo del director; segundo, como parte del proceso cognitivo del espectador” (Baltodano Román 12-13).

Asimismo, Umberto Eco establece en *La definición del arte* una especie de homología estructural, ya que ambos géneros artísticos «son artes de acción»,⁸ que aunque después esta acción en la novela sea narrada y en el cine representada, no invalida el hecho de que en ambos

⁴ El término *fotogenia* está relacionado a la fotografía o a la imagen.

⁵ Según Vincent Pinel, el montaje es la etapa final en la elaboración de una película, la que garantiza la síntesis de los elementos recogidos durante el rodaje y consta de tres partes: *cutting* que es el corte, *editing* que es la ordenación de elementos visuales y sonoros y el *montage* que es la relación entre planos desde una perspectiva esencialmente estética y semiológica.

⁶ La *semántica* es el estudio del significado de los signos lingüísticos y de sus combinaciones, desde un punto de vista sincrónico o diacrónico.

⁷ El término *encuadre* es la totalidad del área rectangular de la imagen proyectada sobre la pantalla. Un solo plano que en realidad está compuesto por toda una serie de fotografías proyectadas desde la película.

⁸ Umberto Eco aclara que entiende por “acción” en el sentido que da al término Aristóteles en su *Poética*: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base.

casos se estructure una acción (aunque sea con medios diferentes) (196-97). Al respecto, Carmen Peña-Ardid opina que “la novela (literatura) y el cine de ficción (cine) comparten la configuración narrativa y el desarrollo argumental de una fábula, y que a su vez los códigos narrativos pueden manifestarse debido a que las imágenes cinéticas⁹ y la cadena de signos discretos de la lengua comparten algunos rasgos sensibles comunes: la temporalidad y la secuencialidad” (128).

En cuanto a las diferencias, Eco opina que lo que difiere la acción fílmica y la narrativa es que “la novela nos dice «sucede esto y aquello, etc.», mientras que el film¹⁰ nos sitúa ante una sucesión de «esto+ esto+ esto, etc.», una sucesión de *representaciones de un presente*, jerarquizables solo en la fase de montaje” (197). Otros teóricos consideran que la diferencia fundamental entre el cine y la literatura es que la imagen es el medio por el cual se desarrolla su discurso. Por ejemplo, Pere Gimferrer establece que:

La sustancia de una novela no es su asunto o soporte social, sino su carácter de organización verbal de la realidad en secuencias narrativas. Exactamente del mismo modo que la novela organiza la realidad verbal, el cine organiza la realidad visual. [...] Con solo imágenes se hace una película, pero no un relato fílmico; con solo palabras se escribe un texto, pero no una novela en el sentido corriente. Pero tanto como el hecho de relatar- y aún este hecho es muy cambiante, puede ser un mero fluir de escenas sin progresión dramática- cuentan la palabra, para la novela, la imagen, para el cine: este es el único elemento constitutivamente imprescindible para la existencia de la obra (55).

⁹ El término *cinética* se relaciona con la palabra griega *kine* que significa movimiento.

¹⁰ Para efectos de este trabajo, utilizaremos dos términos más para referirnos a *película*, estas son *filme* y *film*.

Por el contrario, esta postura es insostenible para Sánchez Noriega “porque en el texto fílmico la banda sonora (palabras, ruidos y música) tiene tanta importancia como las imágenes: incluso en el cine silente” (66). Por otro lado, José Antonio Sánchez Bowie establece que en la literatura y el cine existen diferencias semánticas, sintácticas y pragmáticas respecto a sus funcionamientos comunicativos, por ejemplo: el lenguaje cinematográfico no es del todo arbitrario; parece tener una naturaleza de índice; es multidimensional (o plurisemiótico);¹¹ no presenta la doble articulación propia del lenguaje verbal; su comunicatividad es unilateral y asimétrica porque no permite al espectador dar una respuesta inmediata en el mismo código; no puede ser alterado durante su comunicación, etc. (18-19).

Como hemos expuesto, existe un cierto menosprecio por el cine por no ser considerado arte; desde un inicio se le ha rechazado como a un monstruo pueril y seso hueco dispuesto a desmembrar una pieza de arte genuina, como lo es la literatura. Una de las razones para esto es que en los inicios el cine fue considerado un espectáculo para entretener al populacho, pero es en 1908 que Paul Laffite funda en Francia la *Société du Film d'Art* con el propósito de ampliar su audiencia y atraer segmentos de mayor nivel cultural de la población (Abel 237). En reacción a la gran cantidad de producciones mediocres, adaptaban obras teatrales clásicas famosas y contemporáneas donde participaban reconocidos actores de teatro (Abel 237). Esta percepción del cine como espectáculo para consumo de masas no ha variado mucho; actualmente, más allá de las películas de tipo «cine arte»,¹² muchos lo perciben como un espectáculo del vulgo, fútil y de finalidad puramente económica.

¹¹ *Multidimensional* o *plurisemiótico* significa que está integrado por una mayor diversidad de códigos que la lengua verbal.

¹² El *cine arte* también es conocido como *art house film*. Es el género cinematográfico que abarca películas donde el contenido y el estilo - a menudo artístico o experimental - se adhieren con el menor compromiso posible a la visión artística personal de los realizadores. La narración es a menudo en el estilo del realismo social con un

Según se explica en *Estética del cine*, al inicio del género cinematográfico la relación entre el cine y la narrativa no era concreta porque el cine no se había ideado con la intención de contar historias. Lo que logró concretar este encuentro fue:

(1) la imagen móvil figurativa, que es presentar un objeto con la intención de significar más allá de su simple representación, de ahí surge un propósito porque el objeto es en sí mismo un discurso, pues es una muestra social que recrea el universo social al que pertenece; y (2) la imagen en movimiento, que es una imagen en perpetua transformación, que trasluce el paso de un estado de lo representado a otro estado y necesita un tiempo para el movimiento; todo es inscrito en la duración y es susceptible de ser transformado, por el simple hecho de ser filmado (por tal razón el cine ofrece a la ficción la duración y transformación a través de la vía indirecta de la imagen en movimiento); y por último (3) la búsqueda de una legitimidad, pues en sus inicios el cine fue declarada como “una invención sin porvenir”¹³ que necesitaba colocarse bajo el auspicio de las “artes nobles” como la novela y el teatro, y es así como el cine se esforzó en desarrollar sus capacidades narrativas para poder ser reconocido como un arte (Aumont et al. 89-91).

Más adelante, David W. Griffith es uno de los primeros en mostrar interés en transformar el cine en un lenguaje narrativo estructurado, según los módulos de la narrativa decimonónica¹⁴

enfoque en la contemplación de su existencia o preocupaciones inmediatas de los personajes. Suele ser producido de forma independiente, fuera del gran sistema de los estudios de cine. Los principales estudios son reacios a invertir dinero en proyectos que son poco probable que devuelva un beneficio debido a la limitada nicho de mercado.

¹³ Cita muy conocida de Louis Lumière, uno de los pioneros del cine.

¹⁴ Pere Gimferrer señala que “desde el punto de vista narrativo, puede decirse que el cine, hasta hoy mismo, solo ha conocido dos épocas: la anterior a Griffith y la posterior a él”.

(Gimferrer 11). Griffith es reconocido como «el padre del cine moderno» y como el «precursor» por interesarse en sustituir los procedimientos con que narraba la literatura por los de la cámara cinematográfica, o sea, por sistematizar el lenguaje narrativo cinematográfico (Wolf 17). Al respecto, Daniel C. Narváez Torregrosa explica que “sus innovaciones técnicas, tales como el primer plano,¹⁵ el *flashback*,¹⁶ el plano corto¹⁷ y plano largo,¹⁸ el montaje paralelo,¹⁹ la continuidad dramática, persiguieron crear un lenguaje narrativo plenamente desarrollado amparado por la técnica del montaje” (45).

Es necesario mencionar que para hacer un filme narrativo²⁰ se requiere una base estructural narrativa para luego poder filmar y hacer el montaje. El guion²¹ es un texto narrativo, es la primera de todas las etapas del proceso de la realización del filme.²² Valeria C. Selinger señala que este “es un texto peculiar que desarrolla detalladamente las imágenes y los sonidos que contienen los temas y los subtemas de una película, que especifica con exactitud y claridad

¹⁵ El *primer plano* es también conocido como *close up*. Es la toma cerrada, acercamiento o primer plano; se muestra exclusivamente el rostro y parte de los hombros, hasta la parte alta del pecho por debajo de la camisa. Enfatiza los gestos del rostro, pero pierde la acción completa del sujeto y del medio que lo rodea. Refleja la intimidad y la realidad anímica del personaje. Se usa para desencadenar sensaciones y efectos psicológicos profundos.

¹⁶ El *flashback* también es conocido como *retrospectiva*. Es el plano, la escena o secuencia que ha tenido lugar en el pasado antes del tiempo presente establecido en la película.

¹⁷ El *plano corto* es el encuadre de una persona desde encima de las cejas hasta la mitad de la barbilla.

¹⁸ El *plano largo* es también conocido como *plano general* o *long shot*. Suele abarcar la totalidad de un escenario natural o un decorado. La figura humana aparece en su totalidad sin apreciarse excesivamente sus rasgos, sirve para integrar al personaje o personajes dentro de su contexto.

¹⁹ El *montaje paralelo* consiste en la alternancia de dos a más centros de sitio de interés (escenas) que pueden estar relacionados en el espacio, tiempo o compartir una motivación común. Esto nos muestra con una mayor profundidad las líneas narrativas y/o conflictivas y da al espectador una visión más amplia y rica, dejándole descubrir por sí mismo las sutiles relaciones entre ambas y nos da distintos puntos de vista de la misma situación.

²⁰ No siempre un filme es narrativo, por ejemplo, el *cinema vérité* o cine de realidad es un movimiento de cine francés que surge durante los años 60 y que muestra situaciones cotidianas con diálogos auténticos atados a la naturalidad de las acciones filmadas con una cámara portátil (*hand-held*). Consta de filmar conversaciones reales, entrevistas, opiniones sincronizados con el sonido, luego se selecciona el mejor material para luego filmar en material visual basado en lo antes mencionado, y por último, se hace el montaje.

²¹ La palabra *guion* ya no se acentúa, según la vigésima tercera edición del *Diccionario de la lengua española*.

²² Las otras etapas son: preparación, preproducción o producción y filmación y montaje.

las informaciones técnicas necesarias y se elabora según la expresión cinematográfica” (11). Por otra parte, Rafael Filippelli lo define en “Guion y filme: sobre la imposibilidad de la indiferencia” como:

[...] un conjunto de palabras escritas que suponen un orden narrativo, que puede ser extremadamente preciso para todos y cada uno de los elementos estéticos, formales y de contenido de la futura película, que incluso puede recurrir a indicaciones técnicas específicamente cinematográficas que intenten prefigurar futuras perspectivas espaciales, de tiempo, de luz y hasta de ritmo. Todas estas precisiones, sin embargo, fatalmente funcionarán como hipótesis de lo que más tarde deberá ser resuelto con otro lenguaje durante la filmación (187).

Filippelli prosigue con que “esta peculiaridad originaria del guion cinematográfico lo coloca en una situación paradójica: la de pretender resolver mediante el lenguaje verbal y el discurso escrito problemas que luego se plantearán por otros medios “(187). Además, de que “lo convierte inevitablemente en una suerte de híbrido, de supuesto hipotético, de elusivo real que, si bien está consustancialmente ligado a la realización de películas (y aquí se desnuda la paradoja del guion de cine), no opera en ningún momento con materiales estrictamente cinematográficos” (Filippelli 187-88).

Clasificar un guion como una pieza literaria también ha suscitado controversia desde los inicios, entre los teóricos literarios y los cineastas. Las razones para esto son diversas; unos clasifican el guion como literatura meramente técnica; otros como una especie de “híbrido” entre el lenguaje verbal y lenguaje técnico; y otros como una pieza literaria esencial que debe estar muy bien escrita para su buen desarrollo técnico.

Sobre este aspecto, Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzer consideran que el guion es “un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa” y un “objeto efímero: no está concebido para durar, sino para desaparecer, para convertirse en otra cosa” (13). Al guionista lo consideran más cineasta que escritor porque escribir un guion es mucho más que escribir, es escribir de otro modo porque requiere de la inclusión de otros aspectos como el montaje, la iluminación y el sonido (Bonitzer et al. 15). Consideran además, que el novelista escribe y el guionista trama, narra y describe: la escritura le es contingente y que cuando se adapta ocurre una mutación total; por tal razón, el guion siempre tendrá el “estatuto de un objeto transicional” (Bonitzer et al. 101). Puntualizan con que “en un guion, contrariamente a la novela, las palabras no valen por sí mismas, el guion no es la obra misma, solo es el esqueleto verbal de una película virtual” (Bonitzer et al. 102).

Entre otras opiniones respecto al guion y su cercanía al texto literario, en el libro *Cine y literatura: reflexiones a partir de Flores de otro mundo* para el director Iciar Bollain “el guion es la base, el embrión de la película que tiene una parte literaria, que se lee como una pieza literaria, pero, asimismo, existe otra parte, que en el fondo, no es más que una guía para lo que luego es la película” (11); y para el guionista Julio Llamazares es un género literario porque es una forma de expresión a través de la palabra que su realización en el cine se lleva a cabo a través de la imagen y la palabra, pero sobre todo en la imagen y que sí tiene de género literario porque a través de la palabra procura al ser humano su expresión y comunicación, ahora, cómo se interpreta y se realiza va a variar dependiendo del director y de los demás componentes²³ (11-12).

²³ Estos otros componentes pueden ser los recursos técnicos, económicos, entre otros.

Si el guion se ha menoscabado por su “cuestionable” valor literario, la situación es peor aún para un guion que es una *adaptación*²⁴ de un texto literario; esto es debido a su supuesta “inferioridad estética”. Sobre este tema, Barbara Zecchi afirma en su libro *Teoría y práctica de la adaptación fílmica* que “la percepción de la adaptación como producto artístico secundario e inferior está evidentemente condicionada por una suerte de desprecio moderno a la mimesis y por una configuración jerarquizada de la cultura” (20). Entre las razones para rechazar las adaptaciones cinematográficas podemos mencionar que en el filme se sintetiza o simplifican las tramas, se eliminan o añaden sucesos o personajes, la interpretación del director dista de la del lector, entre otras.

Por su parte, Sánchez Noriega opina que “hay que valorar la obra en sí, dentro de los medios que utiliza y de la historia de la cultura en que se inscribe, sin dictar sentencias de legitimidad o bastardía ni establecer jerarquizaciones obsoletas” (69). El historiador e investigador Joaquim Romaguera i Ramió opina que no se debe comparar al texto con la adaptación cinematográfica porque las reglas y los lenguajes son distintos en cada caso (29). Esto es debido a que “lo que puede resultar meritorio por escrito, porque funciona su lenguaje, clima y tensión; no necesariamente puede trasladarse con igual intensidad y tono al filme, y a que el empleo de las herramientas comunicativas y expresivas son diferentes (Romaguera i Ramió 29).

²⁴ Según el *Diccionario de la lengua española*, la *adaptación* proviene del latín, *adaptāre* y significa acomodar, ajustar algo a otra cosa; hacer que un objeto o mecanismo desempeñe funciones distintas de aquellas para las que fue construido; modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original; dicho de una persona: acomodarse, avenirse a diversas circunstancias, condiciones, etc.; dicho de un ser vivo: acomodarse a las condiciones de su entorno.

De este modo, para efectos de nuestra investigación debemos establecer que tanto la literatura y el cine son expresiones artísticas independientes y distintas, que aunque se relacionan en algunos aspectos, no son lo mismo; igualmente, la adaptación cinematográfica no es una copia absoluta del texto literario.

Para dar pie a nuestra investigación, hemos presentado someramente en esta *Introducción* algunas de las semejanzas y diferencias entre la literatura y el cine y el origen de la polémica del “genuino valor artístico” de la adaptación cinematográfica del texto literario (novela); y tales puntos son los que tomaremos como partida. Nuestro propósito es analizar el contraste de los aspectos del discurso narrativo literario con los del discurso narrativo cinematográfico; respetando la adaptación fílmica como un producto independiente del texto literario, y por ende, de valor genuino y único.

Nuestro objeto de estudio será evaluar y comparar el discurso narrativo policial (novela policiaca negra) del escritor puertorriqueño Wilfredo Mattos Cintrón en *Las dos caras de Jano* (1995) y *Desamores* (2001), con el discurso narrativo (de cine negro)²⁵ de sus adaptaciones cinematográficas. Ambas novelas fueron adaptadas a cine por la casa productora puertorriqueña Propaganda, Inc. Las adaptaciones de ambos textos a guion estuvieron a cargo de Gilberto A. Rodríguez y la dirección de ambos filmes por Edmundo H. Rodríguez.

Consideramos que el valor de esta investigación estriba en que suscita un interés por una moderna vertiente de estudio dentro del análisis de la literatura puertorriqueña; el estudio de la adaptación del texto literario, específicamente de novela policiaca negra, al cine negro. Además de que toma como objeto de estudio parte de la obra del escritor puertorriqueño Wilfredo Mattos Cintrón, apenas estudiado y que merece toda nuestra atención.

²⁵ El *cine negro* también es conocido como *film noir* y se caracteriza

Jacques Aumont y Michael Marie establecen en su libro *Análisis del film* que “no existe una teoría unificada del cine ni un método o estrategia universal debido a que su análisis es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar” (46). También, enfatizan que es necesario conocer la historia del cine y de los discursos existentes del filme para no repetirlos y saber qué lectura se desea practicar (Aumont et al. 46-48). Ambos recalcan la importancia de decidir si queremos tomar en consideración la totalidad del filme o, por el contrario, retener únicamente un fragmento o un aspecto, con lo que el análisis parcial deberá siempre inscribirse en la perspectiva de un análisis más global (Aumont et al. 46-48).

A través de esta investigación nos hemos propuesto evaluar los cambios que el texto literario experimenta al adaptarse al filme; descartando la posibilidad de cometer el error que comentamos anteriormente, el de juzgar la calidad de la adaptación cinematográfica del texto literario meramente por su fidelidad textual. Algunas de las preguntas que nos interesa contestar a través de nuestra investigación son: ¿qué diferencia hay entre lo que se narra y se muestra?, ¿cómo se narra y qué recursos se emplean?, ¿cuáles son los aciertos y desaciertos de la adaptación como producto único y original?, ¿se ve afectado el discurso narrativo de Mattos Cintrón en las adaptaciones?, entre otras. Aunque son diversos los modelos de análisis de la adaptación, para propósitos de estudio nos ceñiremos al «Esquema de análisis comparativo de la adaptación» propuesto por José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*.

La progresión temática de nuestra investigación constará de seleccionar las aportaciones de los teóricos más sobresalientes y de las publicaciones recientes que abarquen cada tema. Los capítulos se dividen de la siguiente manera: *Introducción*, en la que presentamos y desglosamos

nuestro tema de investigación y la estructura de su desarrollo; *Capítulo I: Adaptación del texto literario (novela) al cine: del sacrilegio a la transposición de la palabra*, en el que definimos el término *adaptación*, exponemos sus controversias y los factores que pueden impactar el proceso y presentamos la tipología de la adaptación; *Capítulo II: La narrativa novelesca y la narrativa cinematográfica*, en el que mostramos las semejanzas y diferencias de la narrativa novelesca y la narrativa cinematográfica, indagamos sobre sus recursos discursivos y resumimos las características del discurso narrativo de la novela policiaca negra y del cine negro; *Capítulo III: El discurso narrativo de Wilfredo Mattos Cintrón y su postura sociopolítica*, en el que resumimos los datos relevantes de la biografía y bibliografía del autor literario y examinamos las características más sobresalientes de su discurso narrativo; *Capítulo IV: Análisis de la adaptación en Las dos caras de Jano y Desamores*, en el que analizamos el proceso de la adaptación del texto literario al texto cinematográfico aplicando el «Esquema de análisis comparativo de la adaptación» de José Luis Sánchez Noriega; y por último la *Conclusión*

Capítulo I

Adaptación del texto literario (novela) al cine: del sacrilegio a la transposición de la palabra

Cuando profanas es porque el otro percibe que infliges daño a lo que estima como sagrado. Profanar implica una transgresión de lo respetable, de lo aceptado como tal. Pero lo cierto es que muchos de los actos sacrílegos cometidos a través de la historia de la humanidad han resultado ser actos de transgresión ineludibles para el desarrollo de maravillas ingeniosas. El cine es uno de esos grandes ingenios, pero desde sus inicios ha experimentado la aversión de los puristas del arte. De hecho, no tan solo el cine ha experimentado calumnias y lapidaciones por la percepción de este como «arte menor», sino que además, ha sufrido escarnios y vilipendios por la recurrencia de este a la adaptación como medio de inspiración, y peor aún, porque la adaptación es considerada como un acto de mutilación artística.

Lo cierto es que aunque actualmente hay una mayor receptividad para la adaptación de textos literarios, y que de hecho, muchas de ellas se convierten en éxitos taquilleros, todavía se percibe incomodidad, desagrado y hasta sufrimiento del público lector que se convierte en espectador. ¿Adaptar un texto literario al cine es un sacrilegio?, ¿Es correcto alterar un clásico literario?, ¿Es posible que la adaptación cinematográfica pueda superar al texto literario?, ¿Es justo enjuiciar la calidad de una adaptación cinematográfica por su fidelidad literaria? Surgen estas y muchas otras interrogantes al respecto, producto de esa tendencia sentenciosa que se manifiesta entre los hacedores del arte y sus seguidores.

Si una obra literaria y un filme “se relacionan directamente por ser una narración de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, y que se caracterizan por poseer un principio y un final, por

diferenciarse del mundo real, por ser contados desde un tiempo y referirse a ése o a otro tiempo, etc.”²⁶ entonces, ¿cuáles serán las razones para que la adaptación provoque tanta incomodidad y desprecio? (Sánchez Noriega 81). Marta Frago Pérez comenta al respecto en “Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica” que:

Como indica Boyum, “las adaptaciones no gustaban a nadie”. Incluso escritores afamados, artistas y pensadores del momento, aludían a estas películas y al fenómeno de la adaptación con desconfianza, desencanto, cuando no con crítica acérrima. Posiblemente su condición de híbridos las situaba “en tierra de nadie” y no eran realmente comprendidas. Al mismo tiempo, en los primeros años cinematográficos existieron ciertamente abusos y plagios de obras literarias, películas de escasa calidad, que propiciaron malas críticas y valoraciones negativas. Era frecuente que la demanda de los espectadores, la falta de tiempo para encontrar guiones originales y las ganas de hacer negocio, llevara a algunos cineastas a adaptar sin ningún cuidado argumentos literarios, o a copiar casi literalmente espectáculos de Broadway y *music-halls*. Otras veces, a pesar del esmero de los productores, fallaba la concepción de lo que debía ser una adaptación cinematográfica (50).

Otra razón a la que podríamos atribuir la percepción insistente del cine como medio inferior es a las consideraciones valorativas, o sea, a lo que un grupo élite considera prestigioso o no. Barbara Zecchi opina que “la relación entre literatura y cine es jerárquica y binaria” porque “el trabajo literario se concibe valioso por ser original mientras la adaptación no es más que una

²⁶ Cita de Gaudreault, Jost y Vanoye.

copia”²⁷ y en la que es común que “la película se defina a sí misma como una deliberada relectura de un texto anterior, de un original manifiesto, y asuma su situación de “secundario e inferior”²⁸ (20).

En *Adaptation Studies: New Approaches* se establece que desde 1995 más de la mitad de las sesenta y cinco películas nominadas al premio de mejor película por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas²⁹ son adaptaciones de textos literarios y que entre 1995 y 2008, ocho de las películas ganadoras fueron adaptaciones, sin embargo, la teoría de la adaptación ha progresado muy poco desde el 1950 (Albrecht et al. 11). Tales datos, nos sorprenden porque ya desde 1957 George Bluestone publica *Novels into Film*, y que según Frago Pérez, “constituye el verdadero punto de arranque de los estudios académicos sobre esta cuestión y donde establece que no hay necesidad de establecer comparaciones entre obra literaria y película basadas en la literalidad” (54). En dicho estudio, Bluestone indica que “si, como sostiene el formalismo, es la forma la que determina el contenido del texto literario y del texto audiovisual, entonces el cine y la novela son dos realidades antitéticas, casi irreconciliables” (Frago Pérez 54). Para este, el adaptador encuentra en la novela un material meramente inspirador, sobre el que construye algo nuevo, perteneciente a un arte autónomo, de características poco comparables e insiste en que las críticas hacia la adaptación provenientes de novelistas y dramaturgos se deben a que éstos no han advertido las divergencias formales entre ambas artes. Sin embargo, Frago Pérez opina que este primer estudio falla al Bluestone admitir la superioridad literaria, pero que pese a sus limitaciones fue el primer estudio sobre el tema y que “su modo de acercamiento a la cuestión

²⁷ Cita a Mireia Aragay.

²⁸ Cita a Linda Hutcheon.

²⁹ Organización estadounidense creada para promover la industria del cine y fundada el 11 de mayo de 1927.

configuró una tendencia de la que se nutrió la literatura académica posterior, y de la que, en cierto sentido, son herederas también las corrientes actuales” (55).

En cuanto a la crítica literaria, Robert Stam explica en *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, que “a menudo ha sido profundamente moralista, sumergida en términos extremistas que catalogan este acto como uno de infidelidad, de traición, de deformación, de violación, de vulgarización y de profanación del texto” (54). Señala además, que es imposible que exista una “fidelidad literal” debido a que la novela³⁰ trabaja únicamente el medio verbal (palabras) y el cine es un multimedio porque trabaja con palabras, con el performance teatral, la música, los efectos de sonido y el movimiento de las imágenes fotográficas que acompañan a las palabras (Stam 54). Stam también recalca que es difícil lograr esa «fidelidad» porque ambos medios trabajan de manera distinta; usualmente la novela es producida por una sola persona y la película por muchas. Este entiende que algunos de los factores que dificultan la posibilidad de lograr dicha fidelidad son: que en el proceso de la adaptación muchas veces es necesario condensar las tramas, los sucesos y en ocasiones, hasta los personajes; los recursos económicos y técnicos de la producción contribuirán al desarrollo de la misma; y la interpretación del director³¹ (Stam 54-55).

El término *adaptación* confronta, además, problemas desde su acepción porque hay teóricos que prefieren nombrar a este proceso de otras maneras. Por ejemplo, el *Diccionario de la lengua española* define *adaptar* como acomodar, ajustar algo a otra cosa o hacer que un objeto

³⁰ Robert Stam menciona específicamente a la novela porque es el tipo de texto que más se tiende a adaptar al cine.

³¹ Muy similar a lo que comenta Julio Llamazares: “El mismo guion se lo das a cuatro directores distintos y te hacen cuatro películas que no tienen que ver entre sí”.

o mecanismo desempeñe funciones distintas de aquéllas para las que fue construido. El profesor, historiador y crítico de cine español, José Luis Sánchez Noriega, considera que la *adaptación* es:

[...] el proceso en el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, comprensiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (47).

Sergio Wolf prefiere utilizar el término *transposición* sobre adaptación porque según él, designa la idea de traslado pero también la de *transplante*,³² de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema, contrario a lo que sugiere el término adaptación, que es que el formato de origen (literatura) “quepa” en el otro formato (cine): que uno se ablande para “poder entrar” en el otro (15-16). José Antonio Sánchez Bowie comenta en *Sobre reescritura y nociones conexas, un estado de la cuestión* que sobre el término *adaptación* prefiere utilizar el término *reescritura* porque implica la posibilidad de hacer una lectura personal, de reelaborar y revisar el texto para incrementar su capacidad. En cuanto al uso del término *adaptación* lo asocia con “trabajos que no impliquen un trabajo a fondo sobre el texto precedente” respecto a la fidelidad opina que “es insostenible al adaptar que es más difícil cuando se filma porque es inevitable que se den alteraciones por factores tan diversos como las elecciones concernientes a puesta presupuesto, localizaciones, etc.” (Sánchez Bowie 38). Por otra parte, desde una perspectiva literaria y como escritor de prestigiosos libros que se han

³² En vez de trasplante, Sergio Wolf utiliza *transplante*.

adaptado, Gabriel García Márquez³³ opina sobre la adaptación cinematográfica que no es una ilustración fiel del libro; que es una trasposición que el público se niega a aceptar y que no puede ir al cine esperando ver al autor, y sí al filme basado en su libro (Romaguera i Ramió 29).

Carmen Peña-Ardid subraya en *Literatura y cine: una aproximación comparativa* que abundan los análisis cuyo propósito no parece otro que confirmar la inferioridad divulgadora y reduccionista de los filmes creados a partir de textos literarios (23). Sánchez Noriega explica al respecto, en su artículo *Las adaptaciones literarias: un debate permanente* que:

Solo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas presente en la novela, que se desvía del espíritu del texto escrito- y hasta que lo contradice-, bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario (67).

Asimismo, opina que un error que cometemos es enjuiciar la adaptación al aplicar “un criterio exclusivamente literario al análisis de la película adaptada” y enfatiza que “la obra literaria ni gana ni pierde desde el punto de vista estético, ni una película será más o menos valiosa independientemente del material que le ha servido de base” (53-54). Syd Field, profesor y guionista, también reconoce el valor de la adaptación porque “adaptar una novela, una obra de teatro o un artículo al cine, es lo mismo que escribir un guion original” (274), y enfatiza además, que no es correcto adaptar una novela literalmente porque hay elementos que funcionan y otros no.³⁴ Recalca que la adaptación es la habilidad de ajustar o adecuar para modificar o para cambiar la estructura, la función o la forma (259).

³³ Algunas de esas adaptaciones son: *Eréndira*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El amor en los tiempos del cólera*, *Memorias de mis putas tristes*, entre otras.

³⁴ Syd Field menciona como ejemplo la adaptación de *The Great Gatsby*, donde Francis Ford Coppola

Linda Seger, una de las consultoras de guiones más destacadas del mundo, señala que la adaptación es más que “filmar un libro” y que “el adaptador actúa al modo de un escultor” (29-30). Dentro de sus términos, la adaptación no es un proceso que copia o plagia ideas, “es un proceso de traslación³⁵ en el que se debe repensar, reconceptualizar”; y en el que también, “se debe comprender que la naturaleza del drama es intrínsecamente diferente de la de cualquier otra forma literaria” (Seger 30). Seger opina que “adaptar no es una tarea fácil porque en este proceso se trata de enfocar e identificar el argumento y el hilo argumental se esconde entre los detalles de los personajes, en el desarrollo de los temas, en la información y en las descripciones” (111). Esto es más complicado aún en la adaptación de novelas porque uno de sus mayores problemas es la extensión y que precisa ineludiblemente sintetizar la trama u otros elementos (Sánchez Noriega 103). Según Seger, hay guiones originales y adaptados fallan porque carecen de: dirección, que es dirigirla hacia un clímax y la mayoría de las escenas consigan que la acción avance; y dimensionalidad, que es lograr emocionar, pero a la vez es revelar los personajes y desarrollar los temas (Seger 111-12). Esta concluye con que “una buena historia debe mantener un equilibrio entre estos dos aspectos” (Seger 112).

Según lo establecimos, uno de los más grandes problemas que confronta la adaptación es que el público tiende a juzgar la calidad de la película adaptada por el grado de *fidelidad*³⁶ al texto literario, pero es muy importante enfatizar que el grado de fidelidad no necesariamente garantiza la excelencia de la adaptación. Zecchi explica que “la fidelidad en la adaptación es imposible porque hay una diferencia entre ambos medios (uno es un medio verbal y el otro es

quiso hacer una adaptación fiel al libro, pero no dio resultados satisfactorios.

³⁵ Según Linda Seger, la *traslación* es una conversión de un medio a otro.

³⁶ El término *fidelidad* se refiere a cuánto se parece el filme al texto original.

sinestético³⁷ visual/acústico que involucra palabras, sonidos, música, imágenes, efectos especiales, etc.); los costos y presupuesto; diferencias en la necesidad de infraestructura material; diferentes implicaciones autoriales y habilidades” (21).

Sin embargo, aunque muchos teóricos reconocen la adaptación como un producto único e independiente al texto que sirve de base, para otros es vital que el adaptador respete la “fidelidad al espíritu”, o sea, que salvaguarde la esencia del texto original para no pecar de infidelidad.

Frago Pérez arguye sobre este punto porque para ella:

La expresión “fidelidad al espíritu” es de por sí ambigua y exige alguna concreción porque tal y como ofrecía el esquema de McFarlane, hay aspectos de la historia narrativa –en concreto los sucesos núcleo y algunos elementos índice– que son medulares y, de omitirse, tergiversarían la esencia de la obra. Junto con ellos, la “fidelidad al espíritu” tiene que ver, con el llamado *efecto análogo*. Éste se logra cuando el adaptador busca equivalentes audiovisuales al discurso literario que sean capaces de provocar una experiencia estética similar a la que suscita la obra literaria original (67).

Sobre este punto, Linda Hutcheon opina que “para que una adaptación tenga éxito, como mínimo debe sostenerse como una obra autónoma y plenamente independiente y a la vez debe guardar una relación que sea reconocible con el texto adaptado”. Recalca que es inevitable que la adaptación sea “infiel” e “inexacta” debido al cambio de género y medio y a las alteraciones que inevitablemente exige. Al respecto, Sánchez Noriega expone que “una adaptación se percibirá como legítima siempre que el espectador común, el crítico o el especialista aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonables al

³⁷ El termino *sinestético* está relacionado a los sentidos.

original literario” (55-56). En “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, Sánchez Bowie opina que “los nuevos enfoques metodológicos del fenómeno de la adaptación tienen en común el reconocimiento de la independencia entre el producto resultante y el texto de partida y, por consiguiente, la inoperancia de juzgar este último a partir de criterios que valoran la fidelidad con relación a aquél” (3).

El reconocido guionista brasileño, Doc Comparato señala que la adaptación de un texto literario es una transcripción de lenguaje que cambia el soporte lingüístico empleado para explicar la historia. Ocurre, lo que él llama, una transustanciación,³⁸ es decir, se transforma la sustancia, ya que una obra es la expresión de un lenguaje. Entonces se da una transustancia porque la obra es una unidad de contenido y forma, al que le modificamos su contenido y lo expresamos con otro lenguaje (Comparato 288). Este proceso es posible, ya que al adaptar un texto literario es necesario llevar a cabo modificaciones que se ajusten a las necesidades del desarrollo del filme. Es de suma importancia que el texto que se va a adaptar tenga posibilidades de transformación para que no pierda su esencia y calidad. Sobre la adaptación de una novela, Comparato enfatiza que se debe basar en condensar la obra, eliminar los acontecimientos que no son esenciales y enfatizar el núcleo dramático principal, su eje vertebrador. También explica que existen varios niveles o grados de adaptación donde el guionista tiende a aprovechar en menor o mayor grado el contenido del texto original. Este clasifica la adaptación en varias modalidades:

- (1) adaptación propiamente dicha, que es la más fiel a la obra y no se dan cambios en ninguno de los elementos que la componen;
- (2) adaptación basada en, la historia se mantiene íntegra aunque se altere su final u otras situaciones;

³⁸ En el *Diccionario de la lengua española* solo aparece el término *transustanciación* que es conversión de las sustancias del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Jesucristo; para efectos de esta investigación se refiere a convertir una sustancia en otra.

adaptación inspirada en, se toma como base la obra original, se selecciona un personaje, una situación dramática y desarrolla la historia con una nueva estructura; (3) adaptación recreada, en la que el argumento (*plot*) original se trabaja con libertad, puede cambiar de personajes, tiempo o espacio y crear una nueva estructura; y (4) adaptación libre, en la que no hay cambio de historia, de tiempo, de localizaciones ni de personajes, pero consiste en enfatizar tan sólo uno de los aspectos dramáticos de la obra, creando una nueva estructura para todo el conjunto. La historia se mantiene íntegra, pero con un nuevo enfoque o visión (Comparato 289-91).

De igual importancia, Sánchez Noriega explica que el problema central de la adaptación es la búsqueda de un lenguaje equivalente esto es debido a que el adaptador trabaja con transformaciones y/o equivalencias relacionadas a la narración y el tiempo. Por tal razón, un texto literario donde la materia lingüística es relevante es más dificultoso para adaptarlo desde la legitimidad estética (58). Explica además, que la adaptación se puede llevar a cabo de diversas formas dependiendo de lo que se vaya a adaptar o dependiendo del resultado que se desee:

La adaptación puede operar sobre el conjunto o una parte del relato literario, respetar el punto de vista narrativo o alterarlo, emplear la misma estructura temporal o crear una nueva, hacer hincapié en los elementos de la historia o en los del discurso, tratar de contar los sucesos o más bien indagar en el clima narrativo, potenciar la narración de hechos o la descripción de personajes, decidir sobre qué sucesos pivotará el relato y qué deberá ser omitido o resumido y qué desarrollado, en qué localizaciones y en qué espacios se ubicará la historia, etc. Por todo ello, el procedimiento de adaptación es un camino de opciones, toma de decisiones, de

sucesivas elecciones por las que, de acuerdo al nivel elegido, se parte del relato literario para la creación de un texto fílmico³⁹ (58-59).

Opina además, que lo común es que sean rechazadas por varias razones: si la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, si supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito-- o contradice-- o porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario, la adaptación al filme puede ser rechazada (Sánchez Noriega 67). Otros aspectos que pueden despertar el rechazo de la adaptación cinematográfica pueden ser los factores que van más allá del guion, como las decisiones tomadas al filmar, por ejemplo: los actores, el vestuario, la recreación o selección de las localidades, la calidad fílmica, el estilo de dirección, entre otros. La razón para esto es que cuando leemos un texto, imaginamos y recreamos lo que leemos según nuestra visión o gusto, pero cuando vemos una película obligatoriamente nos estamos ciñendo a la visión del director, y esa visión puede que nos agrade como que no.

Sánchez Noriega clasifica la adaptación del texto novelístico en varias tipologías, de las cuales hacemos un resumen a continuación:

(1) adaptación según la dialéctica fidelidad/creatividad, donde se tiene en cuenta el menor o mayor grado de similitud entre los personajes y los sucesos de los textos literario y fílmico; y ésta a su vez, se subdivide en: a. la adaptación como ilustración, que es la adaptación literal fiel o académica y adaptación pasiva; b. la adaptación como transposición,⁴⁰ que es la combinación de la adaptación fiel y la interpretación que

³⁹ José Luis Sánchez Noriega indica que Étienne Fuzellier concreta las siguientes: definir si hay que suprimir una parte del original; elegir qué se conserva y qué se modifica (determinar el género del relato fílmico y el nivel de adaptación); elegir sobre qué aspecto del relato se va a hacer hincapié (personajes, ambiente, etc.); y buscar las equivalencias de expresión y los procedimientos de estilo.

⁴⁰ Sergio Wolf define la *transposición* como traslado o trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar

pretende reconocer el valor de la obra literaria, pero que a su vez que el texto fílmico tenga entidad por sí mismo; c. la adaptación como interpretación, que es cuando el filme se aparta notoriamente del relato literario debido a un nuevo punto de vista por parte del cineasta, crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario; y d. la adaptación libre, que es el filme que tiene el menor grado de fidelidad a una obra literaria, es una reelaboración analógica, variación, digresión pretexto o transformación;

(2) adaptación según el tipo de relato, si es una narración clásica o narración moderna y esta función del estilo de cada uno de los textos se podría categorizar por: a. coherencia estilística, que es la adaptación de una obra literaria clásica a un filme clásico y de una obra moderna a un filme moderno; y b. divergencia estilística, que es la adaptación de una obra literaria clásica a un filme moderno o viceversa; (3) adaptación según la extensión, que es la fidelidad que la película guarda en cuanto a acciones y personajes; de la cual hay tres tipos: a. la reducción, en la que se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones, se condensan capítulos enteros, etc.; b. la equivalencia, en la que hay una fidelidad literal; y c. la ampliación, que supone partir de un texto más breve como la novela corta o el cuento y que facilita el transformar fragmentos narrados en dialogados, desarrollar acciones implícitas o sugeridas, añadir episodios y personajes, etc.; y (4) adaptación según la propuesta estético-cultural, que puede darse a través del saqueo que es simplificación, vulgarización, edulcoración, amputación de los aspectos, más innovadores, etc. en aras de comercialidad para lo cual se esquematiza la trama, se eliminan personajes como por ejemplo, se suprime o simplifica el contexto histórico o político; y la modernización o actualización cultural (63-71).

ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.

Algunos ejemplos que se pueden mencionar como parte de este último punto son: cambiar un final trágico por un *happy end*;⁴¹ cambiar personajes y lugares: cambiar el género del texto original (por ejemplo, de político por romántico); o cambiar los elementos estéticos. Todos llevados a cabo por propósitos comerciales o necesidades económicas (presupuesto) (Sánchez Noriega 71).

Pere Gimferrer, escritor, traductor, crítico literario y de cine, opina sobre la adaptación que aunque en ambos medios (literatura y cine) se utilizan recursos homólogos, el material con que se desarrollan es diferente porque:

La sustancia de una novela no es su argumento o soporte social, sino su carácter de organización verbal de la realidad en secuencias narrativas. Exactamente del mismo modo que la novela organiza la realidad verbal, el cine organiza la realidad visual. Explica además, que los problemas de adaptación pueden ser fundamentalmente de dos órdenes; problemas de equivalencia de lenguaje⁴² y problemas de equivalencia del resultado estético obtenido mediante el lenguaje. Los problemas de equivalencia del lenguaje solo se plantean, de hecho, en los casos de narración que no coincida con el esquema del relato decimonónico adoptado por Griffith y seguido, como ya se vio, en formas diversamente evolucionadas, por la mayor parte de la cinematografía posterior (55-56).

Si tomamos como referencia las reflexiones sobre la adaptación propuestas por los teóricos expuestos en este capítulo, podemos concluir que cuando nos proponemos adaptar un

⁴¹ En español significa final feliz.

⁴² Según Pere Gimferrer, los problemas de equivalencia del lenguaje solo se plantean en los casos de narración que no coincidan con el esquema del relato decimonónico adoptado por Griffith y seguido, en formas diversamente evolucionadas, por la mayor parte de la cinematografía posterior.

texto literario al cine es muy importante tomar en cuenta el tipo de texto, pues la adaptación cinematográfica variará según el mismo. Debemos recalcar que no todas las novelas tienen el potencial para adaptarse y es de suma importancia elegir el tipo de adaptación que más le conviene al texto. Si deseamos adaptar una novela con potencial podemos considerar una amplia gama de posibilidades de adaptación, entre ellas, podemos sintetizar, privilegiar el núcleo dramático, excluir todo aquello que no consideremos necesario, destacar la acción o potenciar los elementos narrativos. Los diálogos deben desarrollarse apoyándose en las características psicológicas, ideas y sentimientos de los personajes.

Para motivos del desarrollo de nuestra investigación utilizaremos el modelo de análisis propuesto por José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* titulado «Esquema de análisis comparativo de la adaptación»⁴³ (138). Este modelo consiste en un esquema que guía el análisis comparatista de la adaptación literaria al cine y consiste de las siguientes partes que resumimos a continuación:

- (1) *Texto literario y texto filmico*, breve resumen de los textos que se van a analizar;
- (2) *Contexto de producción*, resumen de las condiciones de la elaboración de los textos y de la adaptación y el lugar que estos textos ocupan en la obra de cada autor;
- (3) *Segmentación comparativa*, recrea por escrito el material inasible de imágenes en movimiento sobre la pantalla;
- (4) *Análisis de los procedimientos de adaptación*, incluye:
 - a. Enunciación y punto de vista;
 - b. Transformaciones en la estructura temporal;
 - c. Espacio fílmico;

⁴³ Para ver el formato completo del “Esquema de análisis comparativo de la adaptación”, refiérase al inicio del *Capítulo IV* de esta investigación.

- d. Organización del relato; e. Supresiones; f. Compresiones;
- g. Traslaciones; h. Transformación en personajes y en historia;
- i. Sustituciones o búsqueda de equivalencias; j. Añadidos;
- k. Desarrollos; l. Visualizaciones; y (5) Valoración global (138-40).

LA ADAPTACIÓN EN PUERTO RICO

El tema de la adaptación del texto literario al cine es uno que ha provocado muchísimo interés en la cinematografía internacional, sin embargo, en Puerto Rico apenas se ha desarrollado desde el ámbito cinematográfico, y mucho menos, desde el investigativo. Si la adaptación desde su origen ha experimentado tantas contrariedades, entonces, ¿cuán cultivada es la adaptación cinematográfica en Puerto Rico? Al respecto Luis Trelles Plazaola,⁴⁴ comenta en su conferencia “Cine y literatura puertorriqueña”, que “a pesar del crecido número de escritores, la literatura puertorriqueña apenas se ha trabajado por el cine y que el cine nacional no se ha servido abundantemente de la riqueza literaria a su disposición acumulada a lo largo del siglo y medio de producción de esta naturaleza” (241). Son varias las posibles razones que subraya: el costo de producción; la preferencia de los cineastas gestores por trabajar sus propias ideas en sus guiones; la composición del público que frecuenta el cine, integrado por adolescentes de incompleta escolaridad; y 4. la carencia de una industria con una producción sostenida anual (Trelles Plazaola 242-43). Algunas de las adaptaciones cinematográficas de textos puertorriqueños que podemos mencionar son: *Yuyo* (1989), *La charca* (1992), *La guagua aérea* (1993), *Cuentos para despertar* (1998), *Revolución en el infierno* (2005), *Hay hombres para todas* (2008), *La llamada* (2015), entre otras.

⁴⁴ Esta conferencia fue presentada en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe como parte de *Literatura puertorriqueña: visiones alternas*.

La posibilidad de adaptar un texto literario puertorriqueño es una tarea casi imposible, porque si nos adentramos en el campo cinematográfico nacional observaremos que lamentablemente en Puerto Rico se hace cine, pero no existe una industria cinematográfica ni arraigada ni continua; y peor aún, nuestra condición sociopolítica limita el interés y la posibilidad de adaptar la producción literaria nacional.

Sobre este aspecto se señala en *Nacimiento del cine puertorriqueño*, que “lo que se ha hecho en Puerto Rico de cine no ha tenido, infortunadamente, consecuencias mayores. Que aunque fue uno de los primeros países en hacer cine, que incluso, antes que Hollywood, el cine sigue siendo para nosotros un dorado sueño” (9-10). Joaquín García señala en su libro *Breve historia del cine puertorriqueño*, que cree en la necesidad de desarrollar un cine puertorriqueño que responda a nuestros intereses y cosmovisión colectiva y que desafortunadamente no se ha tenido un sentido histórico que la arraigue. La teoría de García es que en Puerto Rico no existe una cinematografía nacional, pero sí un cine con elementos y aspiraciones de ser uno de carácter nacional, esta aparente contradicción se debe: a nuestra falta de continuidad en la producción cinematográfica y a la falta de producciones que respondan a nuestros valores culturales (por nuestra situación colonial y razones comerciales como el idioma). Puntualiza además, que nuestro cine se encuentra actualmente en la etapa de proyecto aún por hacer y que hay que superar numerosas condiciones (García 2-7).

Aunque el libro al que nos referimos anteriormente se publicó en 1989, podemos observar en *Dominio de la imagen: hacia una industria de cine en Puerto Rico*, publicado en el 2000, que el panorama del cine puertorriqueño sigue sumergido en las mismas arenas movedizas. En este se comenta que “la falta de una visión industrial efectiva ha hecho de la producción de cine en Puerto Rico una serie de esfuerzos pioneros sin un seguimiento duradero de películas”

(4). Las entrevistas que incluye este libro, con destacados cineastas nacionales, confirman y profundizan sobre este tema, por ejemplo: para Jacobo Morales una industria se establece con continuidad y por tal razón, Puerto Rico no tiene un industria de cine (11-12); para Marcos Zurinaga hemos tenido la tendencia de menospreciar un poco nuestras raíces y tenemos que salir de nuestra frontera y llevar nuestra cultura a otros países (25-26); para Luis Molina existe una confusión que identifica la industria del cine solamente con la industria del cine norteamericano; que no se piensa en una industria local que pueda ser exportada (33-34); para José Orraca no tenemos una industria de cine porque nuestro mercado nacional es muy pequeño para recuperar la inversión y porque necesitamos un mercado de exportación para recuperar lo invertido (43-44); entre otros.

Es inevitable tocar el tema de nuestra situación política colonial si queremos comprender las adversidades y peripecias que ha confrontado nuestro cine nacional. Sobre este aspecto, Roberto Ramos Perea en un tono muy beligerante afirma en *Cinelibre: historia desconocida y manifiesto por un cine puertorriqueño independiente y libre* que “el problema gravísimo que tiene el cine puertorriqueño es que quiere parecerse al «cine gringo» y que por esto, nuestro cine enfrenta el peligro de volverse irrelevante, de carecer de contenido, lenguaje propio y pertinencia” (1). Ramos Perea enfatiza que el cine puertorriqueño no ha reclamado su independencia, que nuestro cine no ha sido libre y que no existe y nunca existirá una industria cinematográfica y que la manera de hacer frente a esa ambición de industria es hacer un «cinelibre», independiente y puertorriqueño (2-3). Desde otra perspectiva y distanciándose de afirmaciones como las de Ramos Perea, Jocelyn A. Géliga Vargas destaca en su artículo “El incierto proyecto del “cine nacional” puertorriqueño” que:

Desde fines del siglo XIX nuestros procesos de definición, formación y afirmación cultural han estado condicionados por la subordinación (directa) político-económica del País a los Estados Unidos. Esta relación colonial incide en la historia del cine en Puerto Rico y, consecuentemente, en la manera en que la identidad puertorriqueña se ha construido y representado en el denominado “cine nacional”.

Géliga Vargas atribuye a nuestro estatus colonial las erradas actitudes y percepciones de lo que es o debería ser nuestro “cine nacional” y que esto ha provocado un “complejo de puertorriqueños” que nos ha llevado a la tendencia a afirmar una “monoidentidad nacional” en el proceso de definir el carácter del “cine puertorriqueño”.

Otro de los grandes problemas de hacer cine nacional y más grave aún, desarrollar historias de contenido sociocultural nacional, son las trabas que impone el gobierno. En un artículo publicado en 2011 por el periódico cibernético *80 Grados*,⁴⁵ un grupo de cineastas denuncia las limitaciones del cine puertorriqueño; entre ellos, Ana María García lo atribuye a lo que califica como “reaccionaria gestión del gobierno, que influye en el bloqueo del financiamiento a filmes aprobados, incluso, por la Corporación de Cine y que en un país donde la inversión privada en cine es casi nula y buena parte de los presupuestos proceden de la Corporación, la situación es difícil para quienes intentan reflejar la realidad y la historia colonial borinqueña”. En otro artículo publicado en 2013 y titulado “Favoritismo “*cinema scope*” rojo y azul en la Corporación de Cine” de Dalila Rodríguez se señala:

⁴⁵ Este artículo reseña el conversatorio del fueron parte cineastas puertorriqueños en la 33ra edición del *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana*.

Productores y cineastas consultados coinciden en que la política partidista durante los pasados doce años ha sido factor determinante en la toma de decisiones en esa corporación pública. Las turbulencias operativas de la C.C.P.R. son indistintas a la administración de turno que la maneje. En la Corporación de Cine parece que la corrupción no tiene color y que la situación ha llegado a niveles alarmantes, según denuncias hechas por la Asociación de Productores Cinematográficos y Audiovisuales (A.P.C.A.). Se alega que millones de dólares han sido repartidos entre un pequeño grupo de favorecidos sólo por sus conexiones políticas.

En otra publicación, «Cine puertorriqueño: una película de terror»,⁴⁶ Xuaem M. Tirado estudiante de periodismo de la Universidad de Sagrado Corazón reseña los grandes problemas que confrontan los puertorriqueños para hacer cine, y entre ellos menciona: el trato preferencial a los cineastas extranjeros con la Ley de Incentivos Económicos para la Industria Fílmica de Puerto Rico;⁴⁷ el favoritismo y las influencias de corte político de la Corporación de Cine de Puerto Rico a la hora de financiar o rechazar un proyecto; la falta de estructura y de continuidad de proyectos por los cambios de administraciones políticas y de la Corporación de Cine de Puerto Rico; y el monopolio de Caribbean Cinemas y la limitación de la proyección del cine nacional.

Lo cierto es que tomando en consideración lo antes mencionado y lo que he experimentado como trabajadora de este campo, es que lo que podría facilitar el desarrollo de la producción cinematográfica nacional continua, e incluso, la producción de adaptaciones de la literatura nacional es mejorar nuestras condiciones como: excluir la “politiquería” de los

⁴⁶ Este artículo es parte de una serie investigativa.

⁴⁷ La Ley Núm. 27 se creó en marzo de 2011.

procesos de otorgación de fondos o escogido de guiones; crear una ley que defienda y garantice el trabajo para técnicos y talentos nacionales cuando vienen producciones extranjeras; crear una ley que garantice más tiempo de proyección de las producciones nacionales en las salas de cine; crear una ley que obligue a los medios de comunicación nacional a cubrir y promocionar las producciones nacionales; adquirir tecnología; mejorar infraestructura; fomentar enlaces con inversionistas; designar fondos privados o incentivos gubernamentales;⁴⁸ desarrollar técnicos, guionistas y actores especializados en cine; y educar o motivar al público nacional a apoyar a las producciones nacionales. Sobre este último punto, Ramos Perea opina que “hay un mediano interés del público puertorriqueño por sus producciones y que el meollo de este asunto estriba en el dominio que tiene el mercado de distribución de “cine gringo” en los medios publicitarios locales” (35). Según este, “existe una competencia desigual, ya que son las películas hollywoodenses las que logran acaparar los medios de comunicación nacional, cosa que no ocurre con las películas nacionales” (Ramos Perea 36).

Nuestra producción cinematográfica nacional se ha visto amañada por la politiquería y los intereses económicos y es más que obvio, que por estas razones el producto de nuestra expresión fílmica sea uno restringido e intermitente. Bajo estas nefastas condiciones es casi un milagro hacer cine en Puerto Rico y más aún, cine de contenido propio a la esencia de nuestra identidad sociocultural; como muy bien podría serlo una adaptación de un texto literario de un autor nacional.

Nos sorprende en gran medida la posibilidad de que dos de las novelas de Wilfredo Mattos Cintrón fueran adaptadas por la cinematografía nacional. Nos impacta porque ambas

⁴⁸ Como por ejemplo, que el gobierno le exija a Caribbean Cinemas que las películas nacionales tengan más tiempo de exhibición en sus salas.

novelas son de altísimo nivel crítico sociopolítico y porque ambas adaptaciones fueron financiadas con fondos de la Corporación de Cine de Puerto Rico y del Programa Dramático de Televisión de Lucy Boscana,⁴⁹ programa que pertenece a la Corporación de Puerto Rico para la Difusión Pública.⁵⁰ Por tal razón, accedimos a la base de datos de la convocatoria publicada por Internet en febrero de 2015 para ver cuáles son los requisitos para participar de la misma. En la sección titulada «Instrucciones para presentación de propuestas y bases para evaluación» se detallan los temas permitidos:

En lo que concierne a los temas, se dará prioridad a proyectos que traten una temática pertinente a la realidad puertorriqueña y que sean reflejo de la riqueza, complejidad y diversidad de nuestra sociedad. Se fomentará la realización de proyectos que exploren narrativas y visiones actuales, o temáticas dirigidas a audiencias jóvenes, o que aborden la inclusión y tolerancia, y/o que puedan servir de inspiración al individuo o al colectivo. No obstante lo anterior, ningún tema, formato o época queda descartado de antemano.

Ahora bien, sabemos que todo tiene un precio y las adaptaciones tienden a sufrir por razones que van más allá de la adaptación en esencia. Hemos observado cómo en Puerto Rico lo “político” puede ser un gran peldaño para desarrollar el séptimo arte. En este caso, si el gobierno es el principal inversionista/auspiciador, ¿será un tropiezo para las adaptaciones basadas en la esencia discursiva crítica y fogosa de Wilfredo Mattos Cintrón?

⁴⁹ Esta es la Ley Núm. 223 de 289 de agosto de 2000, según enmendada, conocida como Ley del Fondo Lucy Boscana de producción de telenovelas, miniserias y unitarios en la Corporación de Puerto Rico para la Difusión Pública.

⁵⁰ La Corporación de Puerto Rico para la Difusión Pública es una institución gubernamental de Puerto Rico.

Capítulo 2

La narrativa novelesca y la narrativa cinematográfica

El proceso de adaptación requiere que se modifique el texto literario de tal modo que pueda ajustarse al medio cinematográfico, comprendiendo que el producto resultante será uno de valor genuino y único. Sabemos que tanto la literatura y el cine son medios que guardan ciertas similitudes, pero que a su vez se distinguen y que lo que nos brinda la posibilidad de adaptar es elaborar o construir desde el lenguaje. Por tal razón, es necesario conocer las similitudes y diferencias de ambos textos, además de identificar el estilo narrativo que permea tanto en el texto original como en la adaptación. En este caso nos toca indagar sobre el estilo narrativo de la novela negra policiaca y del cine negro.

Según José Luis Sánchez Noriega, “el problema central de la adaptación es la búsqueda de un lenguaje equivalente” (58). Sobre este aspecto, señala que “la narratología es la que mejor puede dar cuenta de las estructuras compartidas entre las dos formas de expresión y de los procesos de adaptación” (Sánchez Noriega 81). En *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Mieke Bal define la narratología como “la teoría de los textos narrativos” (11) y considera que un texto narrativo se desglosa y explica de la siguiente manera:

Un *texto* es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos.

Un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración. Una *historia*

es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de

acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan

o experimentan. Un *acontecimiento* es la transición de un estado a otro. Los

actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos.

Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento (13).

Asimismo, Bal señala que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia y que además, existen distintos tipos de textos narrativos aunque se relate la misma historia; esto implicará, que se examine el texto independientemente de la historia (13). Bal explica que entre la historia y la fábula existe una diferenciación y esta “se basa en lo que distingue a la secuencia de acontecimientos *de la forma* en que se presentan dichos acontecimientos”, o sea, que “la diferencia no radica solo en el lenguaje usado” (13). Para visualizar esto concretamente, Bal presenta como ejemplo la historia de *Pulgarcito*; en la que no importa si se relata a través de un sistema de signos cinematográfico, se producen las mismas reacciones en el público que si se hace a través de un sistema de signos lingüístico, lo que implica que “algo sucede con la fábula que trasciende a lo meramente lingüístico” (13). Además, señala que idealmente las características de los textos narrativos son:

(1) Nos encontramos con dos tipos de portavoz; uno no juega un papel en la fábula y el otro sí⁵¹; [...] (2) Es posible distinguir tres estratos: el texto, la historia y la fábula. Son todos descriptibles; y (3) Aquello que incumbe al texto narrativo, el contenido, consiste en una serie de acontecimientos conectados que causan o experimentan los actores (Bal 16).

Al respecto y basándose en la teoría estructuralista, Seymour Chatman señala que la narrativa está constituida por dos partes:

Una historia (*histoire*), que es el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más los “existentes” (personajes, detalles del escenario); y un

⁵¹ Mieke Bal aclara que “esta diferencia subsiste incluso cuando el narrador y el autor sean una y la misma persona como, por ejemplo, en una narración relatada en primera persona. El narrador es la misma persona, pero en otro momento y en otra situación distintos de los existentes cuando experimento originalmente los acontecimientos”.

discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el qué de una narración que se relata, el discurso es el *cómo*.⁵²

Sobre el discurso narrativo, Chatman afirma que:

El discurso narrativo, el “cómo” se divide a su vez en dos subcomponentes: la forma narrativa propiamente dicha --la estructura de la transmisión narrativa-- y su manifestación --su presencia en un medio de materialización específico: verbal, filmico, de ballet, musical, de pantomima o lo que sea--. La transmisión narrativa afecta a la relación del tiempo de la historia con el tiempo del relato de la historia, las fuentes o la autoridad de la historia: voz narrativa, “punto de vista” y cosas por estilo. Naturalmente, el medio influencia la transmisión, pero es importante para la teoría distinguir entre ambos.

Chatman enfatiza que el enunciado, como componente básico de la forma de la expresión, es la sustancia de la expresión que varía de un arte a otro y ejemplifica este dato indicando que “cierta postura en el ballet, una serie de planos en una película, un párrafo entero de una novela o una sola palabra, cualquiera de estas cosas puede manifestar un único enunciado narrativo”.

En un texto narrativo el discurso es una estructura lingüística comunicativa completa y que también puede ser parte de otra estructura completa u obra (parte separable por pertenecer a distintos hablantes) (Díaz Márquez 75). Luis Díaz Márquez señala que el discurso literario narrativo se caracteriza por integrar una sucesión de acontecimientos en la unidad de una misma

⁵² Las páginas de las citas de Seymour Chatman no están enumeradas porque provienen de un libro digital y en el mismo no aparecen enumeradas.

acción, ficción y plurisignificación (76). Explica además, que “el *autor* es quien construye el *discurso* y que en este *discurso* se crea un hablante ficticio que es el *narrador* en el que su referente ficticio es el *mundo* o la *historia narrada* y su destinatario ficticio es el *oyente* o el *lector* apelados y este discurso narrativo en algún momento será descifrado por un *destinatario real*” (Díaz Márquez 77-78).

En *Estética del cine* se establece que “en el cine narrativo lo narrativo no es lo cinematográfico, ni a la inversa”, pues según Christian Metz, lo cinematográfico es tan solo lo que puede aparecer en el cine, y que constituye por tanto, de forma específica, el lenguaje cinematográfico (Aumont et al. 95). No obstante, lo narrativo es extra-cinematográfico porque concierne al teatro, la novela, la conversación cotidiana y demás: los sistemas de narración se han elaborado fuera del cine y mucho antes de su aparición; lo que explica, por ejemplo, que los personajes de un filme se puedan analizar con los “útiles forjados en la literatura” (Aumont et al. 96). Existen tres objetivos de estudio en el cine narrativo:

(1) actualizar las figuras significantes (relaciones entre un conjunto significante y un conjunto significado) propiamente cinematográficas; (2) estudiar las relaciones existentes entre la imagen narrativa en movimiento y el espectador; y (3) se deriva de los precedentes, ya que lo que se intenta es conseguir a través de ellos es un funcionamiento social de la institución cinematográfica y se distinguen dos niveles: a. representación social- el cine está concebido como vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma. En la medida en que el cine es apto para reproducir sistemas de representación o articulación social se puede decir que ha tomado el relevo de los grandes relevos míticos; y b. ideología- su análisis se deduce de dos puntos anteriores: intenta a la vez regular los juegos

psicológicos del espectador y poner en circulación una cierta representación social (Aumont et al. 97-99).

Otras de las diferencias que se mencionan en este libro, es que “el relato es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo se encarga de contar la historia”. Sin embargo, mientras en la novela este enunciado está formado únicamente por la lengua, en el cine es compuesto por imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música. Como consecuencia, la organización del relato fílmico es más compleja. El relato fílmico es un enunciado que se presenta como un discurso debido a que implica a la vez a un enunciador y a un lector-espectador (Aumont et al. 106). Sus elementos se organizan y ponen en orden según: el orden, la coherencia y la función de orientación de lectura que se impone al espectador (Aumont et al. 107).

En el caso de José Ángel García Landa, este define el término *narración* como la representación semiótica⁵³ de una serie de acontecimientos (19). Tal definición nos permite analizar el texto narrativo en dos niveles: la serie de acontecimientos y su representación semiótica (García Landa 19). Respecto al texto narrativo, comenta que se puede someter a una doble consideración:

En cuanto a artefacto semiótico, texto o discurso y en cuanto a acción, serie de acontecimientos que podemos aislar de ese texto mediante un proceso abstractivo. Resulta útil en el análisis de la narración establecer distinciones conceptuales claras sobre el nivel de abstracción al que se está considerando el texto narrativo. Dos conceptos centrales este sentido son, pues, los de *acción* y *discurso narrativo*. Aún añadiremos el concepto de *relato*, habida cuenta de que el discurso

⁵³ Según Victorino Zecchetto, la *semiótica* se define como “la ciencia o el conjunto de conocimientos que analizan y explican los signos y los fenómenos comunicativos, los sentidos y las significaciones que se producen en la sociedad a través de la actividad de la semiosis”.

narrativo desborda la acción, no se limita a transmitir la acción. En una definición provisional diremos que la *acción* consiste en la serie de acontecimientos narrados, y que el *discurso narrativo* es el proceso semiótico que elabora o transmite la narración (por ejemplo, el uso de un texto lingüístico). El *relato* es el terreno común entre ambos: la acción tal como aparece en el *discurso*. El *relato* es la representación de la *acción* en tanto en cuanto esta es transmitida narrativamente, y el *discurso narrativo* (hay, claro está, muchos otros tipos de discurso) es la representación del *relato*. También podemos considerar al *discurso narrativo* la estructura superficial del *relato*, y a este la estructura superficial de la *acción* narrada. Inversamente, un *relato* es la estructura profunda de un *discurso narrativo*, y una *acción* es la estructura profunda de un *relato* (20).

Según André Gaudreault y François Jost, “un relato debe tener un inicio y un final, es una secuencia doblemente temporal, es un discurso, “irrealiza” la cosa narrada, es un conjunto de acontecimientos” (26-29). En el caso de un relato cinematográfico reúne todas estas características, pero se relata a través de la mostración o mimesis (imitación) (Gaudreault et al. 33). Ambos señalan que el cine sonoro es un relato doble porque se compone de la imagen y la palabra, donde se establece un sentido total al encadenar ambos elementos (Gaudreault et al. 36).

Como hemos observado, en el relato cinematográfico se utilizan recursos distintos a la literatura para concretar la narración, como la imagen y la música. José Antonio Sánchez Bowie explica que en cuanto al proceso narrativo en el cine implica la articulación de una serie de operaciones de significación (puesta en escena,⁵⁴ encuadre, montaje)⁵⁵ que tiene la necesidad de

⁵⁴ La *escena* es la acción unificada contenida en la trama de una película, por lo general desarrollada en una sola localización y en un solo periodo de tiempo.

⁵⁵ El *montaje* es la totalidad del proceso de unir la película hasta que la obra alcanza su forma

concebir “un sistema de relato” que tenga en cuenta “el proceso de discursivización filmica” (40). Al al filmar una película se fraguan diversas operaciones, estas se envuelven en dos capas superpuestas de “narratividad”: mostración (trabajo conjunto de la puesta en escena) y narración (articulación en el montaje de las unidades de la primera fase) (Sánchez Bowie 40). Por lo tanto, el *meganarrador*⁵⁶ o “gran imaginador” consta de dos funciones: la de mostrador filmico, correspondiente a la fase del rodaje (articulación de fotogramas)⁵⁷ y la del narrador fílmico, correspondiente a la fase del montaje (articulación de planos) (Gaudreault et al. 63-64). Por otro lado, Sánchez Bowie explica en *Metanarrativas hispánicas* que “en el relato cinematográfico la narración oral se transforma en una narración visual en la que junto al código lingüístico participan los códigos de los diversos medios expresivos del cine y cuyo control ya no puede ser atribuido exclusivamente al emisor del discurso verbal” (36). El espectador “acepta sin problemas la audiovisualización creyendo que es una transcripción fiel del texto escrito sin pensar en los múltiples desajustes⁵⁸ como: el narrador contemplado desde afuera, que cada personaje tenga su propia voz y no la del narrador, la gran cantidad detalles visuales en la pantalla, etc.” (Sánchez Bowie 36) De igual importancia, es que en el cine se puede incorporar dentro de la

definitiva, lo cual incluye seleccionar y dar forma a los planos, disponer en un orden planos, escenas y secuencias, mezclar todas las bandas de sonido e integrar la banda de sonido definitiva con las imágenes.

⁵⁶ Según Longi Gil Puértolas, el *meganarrador* es el autor implícito de la narración, un narrador omnisciente situado fuera del relato que toma las decisiones en función de la historia que pretende narrar.

Según, José Antonio Sánchez Bowie, André Gaudreault y François Jost indican que para analizar la narrativa cinematográfica es importante el análisis de esa instancia que sería el responsable último de la enunciación, donde la articulación significante tan espesa del cine no permite que la voz del narrador interno pueda recubrir la del narrador fundamental.

⁵⁷ Un *fotograma* es cada una de las fotografías individuales de una película cinematográfica.

⁵⁸ Los múltiples desajustes a los que se refiere José Antonio Sánchez Bowie, son a los que Gérard Genette llama *paralipsis* y *paralepsis* a aquellas distorsiones que infringen el estatuto de la focalización y que responden a la necesidad del relato de revelar u ocultar información. La primera, frecuente en el relato policial, alude a la información que no puede desconocer el personaje focal pero que, sin embargo, no se da a conocer al lector. La segunda ocurre cuando se brinda cierta información que no puede tener el personaje focal.

diégesis⁵⁹ imágenes pertenecientes a un segundo nivel narrativo, por ejemplo, las imágenes que son contempladas por el espectador, pero no por los personajes porque no tienen lugar en el interior de la diégesis sino en el nivel de la enunciación, por lo que su fuente no necesariamente es un narrador heterodieético,⁶⁰ entre ellos: los recuerdos, las alucinaciones, sueños, etc. (Sánchez Bowie 27). De igual importancia, Sánchez Bowie enfatiza en *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica* que tanto la literatura y el cine son fenómenos sociales y comunicativos, lo que permite considerarlas como discursos (27). Este explica que como discurso, “ambas comparten numerosos rasgos pragmáticos, como por ejemplo, transmitir la visión del mundo de un sujeto, que son objetos de creación, el poseer un estatuto excepcional que lo diferencia de otros usos de la imagen y el estar íntimamente relacionado con otros discursos sociales con los que intercambia temáticas” (Sánchez Bowie 27).

Para que sea posible transmitir el discurso narrativo es imperativo recurrir a diversas tácticas o métodos que variarían dependiendo del medio de expresión. Respecto a este tema, Sánchez Noriega señala que:

El discurso es diferente según el medio de expresión (novela, teatro, cine, ópera, etc.) y los códigos que ese medio emplee; pero también depende de la organización o estructura que dosifica y secuencia los sucesos, de la vertebración temporal y, sobre todo, de quien cuenta la historia, es decir, del narrador. El cine de ficción y la novela --como ejemplo máximo de la narración literaria-- participan de unas mismas estructuras en la construcción del relato, aunque ciertamente empleen medios diferentes (83).

⁵⁹ La *diégesis* es el desarrollo narrativo de los hechos.

⁶⁰ Según Gérard Genette el *narrador heterodieético* es el narrador que cuenta la historia, la *diégesis*, en tercera persona. No participa en la historia como personaje.

El discurso narrativo literario y el discurso narrativo cinematográfico se diferencian porque provienen de sistemas semióticos distintos. La semiótica es la ciencia o el conjunto de conocimientos que analizan y explican los signos y los fenómenos comunicativos, los sentidos y las significaciones que se producen en la sociedad a través de la actividad de la semiosis⁶¹ (Zecchetto 33). La imagen icónica (fotografía, película, dibujo, entre otros) es el elemento esencial de la producción narrativediscursiva del filme que depende de una producción de factores humanos y técnicos que manipulan unos materiales, y que cobra un significado dependiendo de la sociedad (Vilches 13-14). Lorenzo Vilches indica que “las imágenes no se representan en forma directa por medio de objetos sino por medio de operaciones materiales, perceptivas y reglas gráficas y tecnológicas” (28). Explica además que:

Para la semiótica, la imagen puede estudiarse como una *función semiótica*, esta función semiótica establece la correlación entre las sustancias de la expresión (colores y espacios) y las formas de la expresión (la configuración iconográfica de cosas o personas) y se relacionan con las sustancias del contenido (contenido cultural propiamente dicho) y las formas del contenido (las estructuras semánticas de la imagen). Esto significa que las imágenes, al igual que las palabras, son el resultado de una significación social (28).

Al respecto, Eugenio Sulbarán Piñeiro subraya en su artículo “Análisis del film: entre la semiótica y la narrativa filmica” que “el análisis filmico es una tarea interdisciplinaria, cuya metodología debe tomar criterios de varias disciplinas para poder interpretar la realidad del film” (69). Por lo tanto, su análisis va depender del enfoque dado, por ejemplo, para un análisis

⁶¹ Según Victorino Zecchetto, la *semiosis* es la actividad misma de la comunicación. Es el proceso de interacción comunicativa que se produce entre las personas, los grupos sociales y las instituciones.

argumental del filme la semiótica es idónea porque es un texto audiovisual cargado de significaciones, provisto de una estructura; además de la dramaturgia, la historia, la sociología, la antropología, la economía, la política, entre otras (Sulbarán Piñeiro 69). Sulbarán Piñeiro enfatiza que “esta interdisciplinariedad resulta de las características del cine como arte, industria y medio de comunicación; donde convergen diferentes manifestaciones artísticas que generan un producto sociocultural dotado de un lenguaje” (69).

Al respecto, Victorino Zecchetto señala en *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, que a las imágenes “podemos considerarlas, entonces, como *textos o discursos sociales* en circulación” y que:

Consideradas como textos visuales, las imágenes se pueden estudiar a partir de un sistema de reglas, es decir, de un código teórico usado como instrumento de análisis. Es claro, sin embargo, -ya lo hemos repetido varias veces-, que a las imágenes no es posible aplicarles la lógica de los códigos lingüísticos.

Empleamos, entonces otros parámetros y se asume un concepto analógico de código, a modo de instrumento de análisis de trabajo, como por ejemplo, la idea de código se suele describir en la semiótica discursiva como el conjunto de operaciones de producción de sentido en el interior de una materia significativa dada. Según esta concepción los textos visuales generan sentido porque en ellos se da una combinación de elementos o segmentos, cuyo resultado unitario y global es precisamente el sentido, el cual a su vez es tal, porque hay gente que así lo interpreta. Desde este punto de vista, el código se asemeja a una entidad lógica que sirve para dilucidar el funcionamiento de texto-imagen (238).

Zecchetto establece que la tematización visual, que es la significación de contenido que le da el creador, es descubierta por el espectador que “percibe las marcas semánticas y mediante ellas, capta el tema o argumento de la imagen, lee en ella un sentido” (240). Claro, esta percepción puede variar según distintos factores, como la edad, el sexo, la época, el nivel social, el nivel educativo, el grupo cultural, etc. Esto significa que los textos visuales no se quedan estáticos a través del tiempo, como explica Zecchetto, se producen diversas connotaciones y significados (241). Desde una perspectiva sociosemiótica podríamos decir que ocurre “un intercambio social de sentido”, que es lo que se explica en *Análisis del discurso*:

Halliday considera al texto en su significación más general como un hecho sociológico y un encuentro semiótico a través del cual los significados (*meanings*) que constituyen el sistema social se intercambian (Halliday, 1978, 36). Para Halliday el miembro individual del sistema social es un *meaner*, alguien que significa. Y por sus actos de significar la realidad social, la realidad social es “creada, mantenida en buen orden y continuamente modelada (*shaped*) y modificada” (139).

En otras palabras, todos los códigos presentes en el filme son “códigos vinculados a nuestro esquema de percepción visual, y todos ellos son de origen o implantación culturales” (Alonso et al. 23). Estos códigos comunicativos son generales y específicos; como la gestualidad, la simbología, los códigos gráficos o las relaciones compositivas y son manipulados para construir la película (Alonso et al. 23).

Si tomamos como referencia lo antes expuesto, podemos afirmar que en el discurso cinematográfico existe una doble significación; la que se construye en el filme y la que construye el espectador, en la que el símbolo-imagen es producto de la percepción de la realidad del autor,

pero también es producto de la percepción de quien recibe la información icónica. No podemos pasar por alto que a diferencia de la literatura en el cine existe más de un autor, por ejemplo, el guionista es quien trabaja la primera etapa del guion, pero es el director quien desarrolla visualmente el guion. Esto significa que es el director es quien decide qué y cómo se va a contar la historia propuesta en el guion. Muchas veces en el proceso de filmación se decide eliminar o añadir elementos que no se propusieron originalmente en el guion, esto puede suceder por varias razones: el cambio del clima, los problemas con el presupuesto, la improvisación actoral en el rodaje, etc. El producto final que ve el espectador es una consecuencia de la significación de varios entes que de algún modo colaboran como autores del producto final: el guionista, el director⁶², el montador⁶³ (que hablaremos de él más adelante) y hasta el productor.⁶⁴

Ahora bien, para que sea posible comprender el discurso y percibir la significación de las imágenes es preciso entender que la secuencialidad y la temporalidad son necesarias para comprender el texto visual (Vilches 72). Vilches explica que la imagen fílmica se define por tres niveles: sustancia de la expresión (auditivas y visuales), forma de la expresión (tipo de encuadre⁶⁵ y sus sucesiones) y combinatoria de planos de la forma de la expresión (pueden superponerse en el espacio y en el tiempo o pueden seguir un orden lineal determinado) (76). Estos tres niveles están relacionados a la secuencialidad y son parte de la construcción de la coherencia cinematográfica. Estas imágenes en movimiento requieren de cambio y tiempo

⁶² El *director* es el individuo responsable de la filmación en película de una obra, y a veces de la visión y realización final de toda la película.

⁶³ El *montador* es el especialista encargado del montaje. En Puerto Rico se conoce como *editor*.

⁶⁴ El *productor* es persona responsable de todos los aspectos financieros y administrativos de una producción cinematográfica, desde el nacimiento del proyecto y su planificación inicial hasta todos los estadios de producción, distribución y publicidad. A veces el productor también se involucra en la naturaleza artística de la película y tiene una influencia decisiva en la calidad del producto final.

⁶⁵ Según Lorenzo Vilches, “la imagen fílmica se circunscribe en un marco o cuadro (el rectángulo de la pantalla), un espacio plano ocupado por ciertas figuras”.

porque si no hay cambio, no hay sucesión de imágenes y, por siguiente, no hay tiempo. Vilches indica que la lógica temporal y la discursiva se hallan construidas en el filme de una manera definitiva, como un texto cerrado. Luego, cuando se proyecta el filme la expresión temporal y discursiva coincide con un tiempo de la historia y con un tiempo de la lectura (Vilches 88).

Las imágenes en movimiento dependerán del proceso de *montaje*, que se define como la totalidad del proceso de unir la película hasta que la obra alcanza su forma definitiva, lo cual incluye seleccionar y dar forma a los planos, disponer en un orden de planos, escenas y secuencias, mezclar todas las bandas de sonido e integrar la banda de sonido definitiva con las imágenes (Konigsberg 328). Este proceso es vital para sintetizar el material filmado, o sea, extraer lo mejor y lo necesario, es la última etapa de una película. Según Vincent Pinel, consta de tres operaciones: *cutting*, que es cortar y pegar el material; *editing*, que es la ordenación de los elementos visuales y sonoros que confiere al filme su rostro definitivo; y *montage*, que es la relación entre los planos desde una perspectiva esencialmente estética y semiológica (en el sentido en que hablamos del *montaje eisensteiniano*)⁶⁶ (5). El montaje va a depender de una planificación previa, y esta se da ya desde la estructura narrativa predeterminada en el guion, pero también desde la organización estratégica de cómo se va a filmar el guion (los planos, los encuadres, qué se verá y qué no, etc.) (Pinel 5). Para Sergei Eisenstein, uno de sus precursores, la eficacia del montaje reside:

⁶⁶ En el artículo "El cine como recurso didáctico" se establece que Sergei Eisenstein, planteó las combinaciones de planos como conflictos que generasen respuestas emocionales en el espectador (montaje de choque). Una vez conseguido el choque emocional, se producía la sensibilización hacia el problema tratado. Es lo que bautizó con el nombre de "montaje de atracciones", y que puso en práctica desde su primera obra, *La huelga*. Al final de la película, en la que los huelguistas son reprimidos por las fuerzas zaristas, Eisenstein introdujo los planos de unas reses sacrificadas en el matadero. Con esta metáfora visual, que no guarda ninguna relación con el universo ficcional de la película, Eisenstein rompía la narración para establecer una comparación entre los huelguistas y las vacas: todos son víctimas inocentes de una masacre.

[...] en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen. El espectador no solo ve los elementos representados de la obra ya terminada, sino que vive también el proceso dinámico del surgimiento y composición de la imagen justamente como fue vivido por el autor. [...] La eficacia del método reside también en la circunstancia de que el espectador es arrastrado a un actor creador en el cual su individualidad no está subordinada a la del autor, sino que es abierta merced al proceso de fusión con la intención del autor. [...] La imagen planeada y creada por el autor es, al mismo tiempo, creada por el espectador (28-29).

Esto significa que Eisenstein propone un montaje que transgrede lo meramente narrativo, propone “un montaje expresivo basado en yuxtaposiciones de planos que tiene por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes para expresar un sentimiento o una idea” (Martin 144). La sucesión de tomas⁶⁷ de una película se basa en la mirada o el pensamiento (en la tensión mental) de los personajes y el espectador (Martin 149-50).

LA NARRATIVA POLICIACA NEGRA

Son varias las percepciones de la definición de la novela negra, pero existe un cierto consenso en que es un género caracterizado por la imprecisión y por consiguiente, su dificultosa definición; en cuanto a características y a estructura. Para José Pimat,⁶⁸ dar una definición de

⁶⁷ Una *toma* es, desde el punto de vista del rodaje, un fragmento de la película impresa entre el momento en que la cámara se pone en marcha y el momento en que se detiene. Desde el punto de vista del montador es el trozo de la película entre dos cortes de tijera o encoladuras y desde el punto de vista del espectador, el trozo de película entre dos ajustes.

⁶⁸ Las citas de José Pimat no están paginadas porque provienen de un artículo publicado en

novela negra es inútil. Esto se debe a que es un género muy trabajado y experimentado. Pimat considera que “la novela negra actual sería el asentamiento más o menos provisional de un largo proceso que nace a finales del siglo XVIII”, en el que desde *Los asesinatos de la calle Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe hasta la novela negra actual, se ha dado una variedad estética y estilística en las que coinciden el reflejo de los cambios sociales que se han producido (Pimat). Pimat explica sobre el origen de la novela negra que esta surge en reacción a la novela clásica policial:

[...] sin embargo, el género se esclerotiza, porque el mundo está cambiando, y los autores que lo cultivan no lo reflejan. A partir de los años 20, en Norteamérica, surgen los primeros escritores que contestan los presupuestos éticos y estéticos sobre los que se basa la novela policial clásica. La semilla de la novela negra actual se planta en esos momentos, para una cosecha que se recogerá a finales del siglo XX. La ley seca en Estados Unidos lleva a un desarrollo de las mafias criminales sin igual, con toda la corrupción asociada a ellas. La policía ya no es una garantía para los ciudadanos, que ven cómo los propios policías —y hasta los alcaldes y los jueces— no se libran de los sobornos. La frontera entre el bien y el mal se difumina. En esas circunstancias, todo el sistema moral precedente se viene abajo, no ya solo porque la aristocracia y las clases altas han quedado relegadas a un segundo término —en beneficio de las amplias capas medias— sino porque el consumo comienza a dictar sus propios objetivos. Y el consumo alcanza también a la literatura. El público, frente a una realidad poco fiable y poco estable, se quiere alimentar de evasión... pero esa evasión ya no puede venir por los

convencionalismos de una novela amable, divertida y maniquea, el público quiere realismo... y los autores de novela policial comienzan a despreciar a los autores del género clásico, y pretenden hacer a sus héroes más humanos, menos mecánicos y racionales, más pegados a la realidad cotidiana. Un escritor de aquel tiempo lo definió como que el escenario ya no era el jarrón chino sino el callejón.

Igualmente, Jesús Alonso Ruiz⁶⁹ comenta en su artículo “Evolución de la novela negra: del detective duro al monstruo educado” que “es hacia el final de la I Guerra Mundial aparecen en Estados Unidos una serie de revistas baratas, denominadas *pulp* (por la pulpa de papel en la que están impresas) que darán un nuevo enfoque al género”. La revista *Black Mask* expone los trabajos de autores que se convertirán en los nuevos cultivadores de la novela negra, como por ejemplo, Dashiell Hammett⁷⁰ (Alonso Ruiz). Para Alonso Ruiz, el nombre sigue siendo escurridizo. El estilo con el que escriben suele llamarse *hard-boiled* (“fuertemente hervido”, luego, “duro”), denominación que hace más referencia al lenguaje que se utiliza (del hampa,⁷¹ callejero) que a los temas que trata (Alonso Ruiz). Y es precisamente en los temas y en los ambientes donde se origina el nacimiento de un nuevo género:

La novela negra de estilo duro que describe las contradicciones (ricos/pobres,

⁶⁹ Las citas de Jesús Alonso Ruiz no están paginadas porque provienen de un artículo publicado en Internet.

⁷⁰ Según Mempo Giardelli, a partir del 1924 Dashiell Hammet cambió todas las reglas del juego porque literalmente es “a partir de él que la literatura policial dejó de ser un juego”.

⁷¹ El término *hampa* se refiere a delincuencia.

poderosos/indefensos) de la sociedad donde se desarrolla: no se encierra en mansiones con mansardas, no trata sobre crímenes ingeniosos, sino brutales y, en suma, el problema que plantea no es la solución de ese crimen, sino el grado de culpabilidad asumible por los buenos o los malos, cuya frontera se desvanece.

El período de la Ley Seca⁷² y el subsiguiente al *crack* del 29,⁷³ son el escenario perfecto para la novela negra: una sociedad donde la corrupción de los políticos, de la policía y el empuje del hampa se llevan por delante a los ciudadanos más débiles. En esa sociedad, el detective de las novelas actúa como justiciero (a veces al margen de la ley) que condena al culpable, independientemente de su clase social o de su relación con él mismo. Si el detective no procediera así, es seguro que el sistema legal, ya corrompido, los declarara inocentes. Así pues, la negra se convierte en la novela social de la literatura policial (Alonso Ruiz).

Igualmente, para Javier Coma la novela negra “es un género con los límites difusos y con los distintos niveles cualitativos propios de todo género” (11). Coma señala que la novela negra “adquiere su identidad precisamente por evitar los planteamientos no-literarios del relato tradicional de intriga o misterio, sustrayéndose a las reglas del juego típicas de la novela-enigma y avanzando en menor o mayor medida hacia las categorías estéticas y críticas

⁷² La Ley Seca o Prohibición (del inglés *Prohibition*) es un periodo entre 1920 y 1933 en que se estableció la Enmienda 18 de la Constitución, el 16 de enero de 1920 con la Ley Volstead, mediante la cual se prohibía la venta, transportación y fabricación de bebidas “tóxicas”, o sea, bebidas alcohólicas, para su consumo en Estados Unidos. El 5 de diciembre de 1933 con la Enmienda 21 se puso fin a la Ley Seca.

⁷³ El *crack del 29* de la Bolsa de Nueva York se produjo el jueves 24 de octubre de 1929 (*Black Thursday*). Más de 16, 000,000 de títulos que cotizaban a la baja no encuentran comprador y provocan la ruina de miles de inversores, muchos de los cuales habían comprado esos títulos con créditos que ya no podrán pagar. Muchas personas entran en pánico y corren para tratar de retirar el dinero de sus cuentas bancarias. Los bancos se ven desbordados por deudas incobrables, se paran los nuevos créditos y no se refinancian las deudas existentes. Quebraron unos 600 bancos. El *crack* de la bolsa inauguró un periodo de contracción económica mundial que se extendió a lo largo de la década de los 30 y tuvo fuertes repercusiones en lo económico, lo social y lo político, que se conoce La Gran Depresión.

de la narrativa de primera línea” (12). Coma añade que la gran cantidad de material producido (mucho de él mediocre y que dificulta el interés de investigar y descubrir a los cultivadores válidos) y la carencia de documentación en torno a la novela negra han dificultado el análisis de este género (12).

Es de suma importancia evitar confusiones y establecer la diferencia entre la novela policiaca clásica y la novela policiaca negra, para tales efectos, Coma identifica lo siguiente: la novela negra nace y crece en Estados Unidos a principios de los años 20, específicamente en 1923 con dos aportaciones que serán clásicas del género y que las alejará de la novela policiaca: Carroll John Daly, con la creación de un nuevo tipo de detective privado que capitaliza a su favor la violencia, el cinismo y la marginación moral tradicionalmente patrimonios de la delincuencia; y Dashiell Hammett, con el inicio de un tratamiento realista de la temática criminal, que habrá de conectar con los logros expresivos psicológicos y sociopolíticos de la novela de prestigio (12). Otras diferencias son que la literatura de ficción es en torno al crimen contemporáneo y se aleja de la “construcción de enigmas para pasatiempo deductivo del lector ante el tradicional relato-crucigrama, “crucitrama”; y que se despegue de la novela policiaca tradicional para acercarse o asimilarse a la novela de prestigio y alejarse de la *mainstream*⁷⁴ (Coma 13-14). Y por último, Coma establece que se puede demarcar dentro del género de la novela negra a narradores habitualmente especializados que a través de sus trabajos critican la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico (15).

Al respecto José F. Colmeiro, establece que el término *novela negra*, no ha de ser identificado con *novela policiaca* porque ambos conceptos tienen en común la temática

⁷⁴ El *mainstream* se refiere a la corriente prevaleciente.

delictiva, pero ni toda la novela policiaca es negra ni toda novela negra es policiaca (57).

Explica que la novela policiaca consta de dos subgéneros que son la novela policiaca clásica (o novela-enigma) y la novela policiaca negra (o novela negra) (Colmeiro 57). Lo que diferencia ambos subgéneros “se basa en la particular problemática que articulan sus respectivas fórmulas narrativas en torno a dos elementos básicos complementarios en el orden ético y estético”; la actitud del individuo frente a la sociedad como problema moral (ético) y la representación del rompecabezas como problema formal (estético) (Colmeiro 57).

Algunas de las características de la novela negra que enumera Juan José Galán Herrera en su artículo “El Canon de la novela negra y policiaca” son: el lenguaje realista (nuevo, duro y violento); prosa cargada de verbos de movimiento; descripciones visuales; fuerza en los diálogos, ágiles y de ritmo cinematográfico; el narrador suele ser en primera persona, pero también se dan los casos que puede ser un personaje secundario o en tercera persona; los personajes se presentan normalmente por oposición (detective/criminal) y el protagonista suele ser un detective que es un profesional (tiene propia oficina y gana dinero con su trabajo), tiene sus propios métodos (soborno, amenazas), tiene su propio código moral, actúa como justiciero, es un tipo solitario, desencantado con la vida, moralmente inflexible, triunfador profesional y perdedor como individuo, etc.; el relato normalmente es lineal, los hechos pasados se conocen por terceros, el tiempo de la narración es posterior a los hechos contados y la historia se narra en pasado y nos llega la información a la vez que le llega al protagonista; por lo general el espacio elegido es de tipo urbano que sirve de crítica social y de búsqueda de identidad cultural y la atmósfera es de tipo delictivo, peligroso, violento, etc.; en cuanto a la acción se plantea un misterio que se debe resolver, pero el interés no gira en torno al crimen inexplicable sino en torno a la violencia cotidiana; y su intención es de crítica

social (63-67).

De igual importancia, Mempo Giardinelli, escritor y teórico latinoamericano destacado en la novela policiaca negra, distingue tres formas constantes de la narrativa negra (clásica): la novela de acción con detective protagonista; la novela desde el punto de vista criminal; y la novela desde el punto de vista de la víctima (60). Pero que en los últimos años han surgido otras variantes que permiten la siguiente subclasificación:

- (1) La novela del detective-investigador, personaje recordable por su astucia y/o algunas otras características peculiares (los hay violentos, pacifistas, humoristas, cocineros, coleccionistas de los más raros objetos y con infinidad de otros rasgos y manías); (2) La novela desde el punto de vista de “La Justicia”, entendida genérica e indefinidamente como “el brazo” –literario— de la ley”; (3) La novela psicológica, que sigue la acción desde la óptica, la angustia y/o desesperación del criminal o de la víctima; (4) La novela de espionaje, hasta fines de los 80 del siglo pasado dedicada a diversas formas de macartismo,⁷⁵ y posteriormente cibernética, vecina de la ciencia-ficción y muchas veces rayana en lo inverosímil; (5) La novela de crítica social, generalmente urbana, que mediante la inclusión de un crimen desarrolla un mecanismo de intriga, pero cuya intención fundamental es la crítica de costumbres y/o de los sistemas sociales;⁷⁶ (6) La novela del inocente que se ve envuelto en un crimen que no cometió, y debe luchar para esclarecerlo y así

⁷⁵ El término *macartismo* se refiere a la persecución anticomunista impulsada por el senador Joseph McCarthy (1909-1957) en Estados Unidos de América durante el período de la guerra fría.

⁷⁶ Es en esta subclasificación donde ubicamos las novelas de Wilfredo Mattos Cintrón analizadas en esta investigación: *Las dos caras de Jano* y *Desamores*.

probar su inocencia; (7) Las novelas de persecución, tanto desde el punto de vista de las víctimas como de los criminales, que son de acción pura y basan su eficacia en la intensidad del relato. Son fuente argumental de las *road-movies*⁷⁷ popularizadas desde aquellos mismos años 80; y (8) Los *thrillers*,⁷⁸ es decir aquellas novelas cuyo propósito fundamental es provocar emociones fuertes. Su clave narrativa es el suspenso y la expectación de algo terrible que inexorablemente va a suceder; suelen ser efectistas, recurren a golpes bajos, se desinteresan de la verosimilitud, y en muchos casos, por ser textos de horror, son literatura negra en el sentido gótico antes que policial (Giardinelli 61).

Queda claro que el género negro, conocido también como *hard-boiled*, nace en Estados Unidos en un momento de crisis durante los años veinte con la intención de denunciar las turbulencias sociales surgidas a raíz del sistema capitalista, pero denunciaba la violencia subjetiva, sin denunciar al sistema directamente, a la violencia sistémica (Adriaensen et al. 10). No obstante, en América Latina es evidente “el cuestionamiento de la violencia sistémica detrás de las explosiones incidentales de la violencia subjetiva” (Adriaensen et al. 10). Al respecto, Giardinelli expresa en una entrevista que “la novela policiaca latinoamericana se ha distanciado bastante positivamente de la anglosajona”, debido a su vinculación con lo social de nuestros países y que la anglosajona es vinculada casi exclusivamente a lo individual, y/o a subrayar el heroísmo personal” (Nichols 498). Giardinelli opina que:

⁷⁷ La *road-movie* en español se conoce como *película de carretera*. Es un género cinematográfico que surgió en Estados Unidos en la década de los sesenta donde el protagonista emprende una aventura por carretera de la cual adquiere crecimiento personal.

⁷⁸ Los *thrillers* son películas que mantienen el suspenso. Las películas policiacas, de espionaje o terror son parte de este género.

El género negro norteamericano, y en cierto modo también el europeo, se basan política y filosóficamente en la confianza y seguridad que brindan sus instituciones, mientras en América Latina eso es impensable porque aquí las instituciones del Estado son vistas como enemigas ganadas por la corrupción o el negocio de la política, y no suele haber ninguna confianza en ellas; y que para los autores de los Estados Unidos este es un género de entretenimiento con el que se puede ganar dinero, mientras que para los latinoamericanos es un género literario capaz de denunciar vigorosamente las injusticias y las situaciones más escandalosas (498).

Giardinelli destaca las implicaciones ideológicas en la novela policiaca negra latinoamericana, que el personaje del detective es distinto al de la novela norteamericana y europea porque el detective latinoamericano trabaja al margen de las instituciones del Estado, manchadas por la corrupción y el negocio de la política (498). A la vez, que para el escritor latinoamericano es un género literario que facilita la denuncia de las injusticias y males sociales, lo que difiere de los escritores de Estados Unidos porque para ellos “es un género de entretenimiento con el que se puede ganar dinero” (Nichols 499). Sobre los autores latinoamericanos, Giardinelli señala que se encuentran todo tipo de claves políticas y sociales: una inevitable indignación sobre nuestra identidad, el mestizaje, nuestros sistemas políticos, la violencia dictatorial o la falsa democracia, la interpretación o sugerencia política, y “nuestros complejos, nuestras desdichas como pueblos subdesarrollados” (231). En cuanto al detective, en la novela policiaca negra latinoamericana lo que importa es la situación y no el mérito individual, incluso, muchas veces es hasta ridiculizado o caricaturizado (Giardinelli 232).

LA NARRATIVA EN EL CINE NEGRO

El cine negro, también conocido como *film noir* es un estilo o género cinematográfico con unas particularidades narrativas y estéticas particulares, sin embargo para muchos resulta dificultoso definirlo como género, caso muy parecido al de la novela policiaca.

Si deseamos adentrarnos en la adaptación de la novela policiaca negra al cine negro, antes debemos revisar algunos términos. En el *Diccionario técnico Akal de cine* se explica que:

El *film noir* es un vocablo procedente del francés, en español se conoce como cine negro. Se utiliza para describir un tipo determinado de película producido por los estudios de Hollywood⁷⁹ en los últimos años de la década de los cuarenta y en la década de los cincuenta, que presenta un mundo urbano oscuro, brutal y violento, habitado por figuras sórdidas y neuróticas, y representado en un estilo que enfatiza los escenarios desolados, las sombras densas y los marcados contrastes entre luz y oscuridad. Este término se deriva de *roman noir* que significa novela negra y se utiliza para describir la novela gótica⁸⁰ inglesa del siglo XIX. El estilo de la película *film noir* se considera que proviene del expresionismo alemán⁸¹ de los años veinte por sus escenarios, iluminación, tono sombrío y atmósfera tensa, se considera en ocasiones derivado en parte del expresionismo alemán de los años veinte, especialmente de películas góticas [...] (Konigsberg 106).

⁷⁹ *Hollywood* es considerada como la antigua capital cinematográfica mundial ubicada en Estados Unidos.

⁸⁰ La *novela gótica* surgió en Inglaterra a finales del siglo XVIII y es de dónde proviene la novela negra (que no podemos confundir con la novela policiaca negra).

⁸¹ El *expresionismo alemán* es un movimiento de cine que abarcó desde el 1919 hasta aproximadamente 1933, que trataba de plasmar la realidad física sobre la pantalla como una proyección, o expresión, del mundo subjetivo generalmente de un personaje de la película. Esto se conseguía mediante decorados distorsionados y exagerados, sombras densas y dramáticas, un espacio no natural en la composición, ángulos oblicuos, líneas curvas o no paralelas, una cámara móvil o subjetiva, vestuario y maquillaje no natural e interpretaciones estilizadas. Este tipo de película crea un mundo onírico o de

En la *Encyclopædia Britannica* se señala que el cine negro se caracteriza además por elementos como héroes cínicos, efectos de iluminación “duros”, el uso frecuente de los *flashbacks*,⁸² tramas intrincadas, y una filosofía existencialista subyacente. Aunque este género comenzó en Francia, se popularizó con los dramas criminales estadounidenses de la era posterior a la Segunda Guerra Mundial.⁸³ En el cine negro la oscuridad refleja el desencanto de los tiempos: la Gran Depresión de la década de 1930 y la continuación de la guerra generó pesimismo y desilusión entre los norteamericanos. Otros factores como una economía inestable, el macartismo y la inminente amenaza de la guerra atómica crearon un ambiente de incertidumbre colectivo. El mundo corrupto y claustrofóbico de cine negro encarna estos temores.

En *El cine negro americano* se señala que “la fuente inmediata del *film noir* es evidentemente la novela policial negra de origen americano o inglés”⁸⁴ (8). François Guerif enumera las características del cine negro:

Un film negro es, por tanto, un film realista y criminal, lo que quiere decir que siempre hay delitos, se trate de una simple “operación” o una serie de asesinatos. El film negro tiene en su personaje (policía, gánster, detective privado o criminal) a un vehículo que permite —como en la mayoría de las novelas policíacas— penetrar en todas las clases sociales y en todos los mundos comprendidos, en especial aquellos que están prohibidos por la ley. A través de este personaje, el realizador lanza una mirada sobre el mundo que no se detiene en las apariencias y

fantasía.

⁸² El término *flashback* en cine se refiere a plano, escena o secuencia que ha tenido lugar en el pasado antes del tiempo presente establecido en la película. Pueden ser utilizados como parte de la narración, para explicar situaciones actuales, o bien como parte del desarrollo del personaje para crear visualmente el pasado del individuo. Pueden aparecer bien como parte objetiva de la película, o bien como un recuerdo subjetivo del personaje.

⁸³ Según la *Enciclopedia Británica* (cibernética).

⁸⁴ Cita de Raymond Borde y Etienne Chaumeton en su obra *Panorama du film noir américain*.

adivina la crueldad oculta tras la civilización. [...] Esta jungla, donde el chantaje, el vicio, la corrupción y la muerte violenta se topan en cada esquina, es casi siempre la ciudad. [...] La característica esencial de la novela negra y el film negro es —ya lo hemos dicho— la ambigüedad. Ambigüedad de los personajes, ambigüedad del juego social. [...] Otra característica la violencia, cruel y espectacular (20).

Igualmente, José Luis Sánchez Noriega enumera las características del cine negro en su libro *Obras maestras del cine negro*:

(1) los personajes estereotipados; (2) las historias dramáticas en la evolución de la trama, donde la muerte o la violencia tienen un protagonismo importante; (3) los conflictos y la criminalidad determinados por un contexto social; (4) los personajes situados al margen de la ley, en cuya conducta no siempre coinciden legalidad y moralidad; (5) la acción narrada es contemporánea y ocurre preferentemente en espacios urbanos; (6) la estética visual tiene carácter expresionista; (7) los diálogos son tajantes, muy «cinematográficos» y a menudo cínicos; y (8) las historias se basan en novelas baratas (*pulp fiction*) y en reportajes periodísticos (12-13).

Por otra parte, Pinel señala que el cine negro se articula generalmente en torno a dos personajes clave:

[...] el detective privado (que puede ser también policía, periodista, agente de seguros, etc.), que es cínico, violento, individualista, vestido particularmente; conduce el relato de forma paralela a su investigación e impone su punto de

vista, a menudo expresado en voz en *off*;⁸⁵ y la mujer fatal, que es espectacular y peligrosa, auténtica mantis religiosa que arrastra al hombre hacia su perdición. Frente a estos dos personajes, solitarios en el corazón de un paisaje urbano y nocturno, se desenvuelven una profusión de personajes turbios, procedentes tanto de los bajos fondos como de los salones lujosos. La intriga es tan tenebrosa como la imagen y la estructura narrativa recurre con frecuencia a un relato no lineal, que recurre profusamente al *flashback* (206).

David Bordwell señala en *La narración en el cine de ficción* que “las películas de detectives proporcionan ilustraciones claras del modo en el que el argumento manipula la información de la historia durante toda la narración” (64). Bordwell enfatiza que lo más básico es que el observador construye la cadena causal de la historia que consiste en un crimen y su investigación, y que puede representarse de forma esquemática así: *crimen*; causa, ejecución, encubrimiento y descubrimiento del crimen e *investigación*; principio y fases de la investigación, aclaración del crimen, identificación del criminal y consecuencias de la identificación. Sobre las características narrativas fundamentales de las historias de detectives dice que:

[...] el argumento oculta acontecimientos cruciales que suceden en la parte “crimen” de la historia. El argumento puede ocultar el motivo, la planificación, la ejecución del crimen (acto que incluye la identidad del criminal), o diversos aspectos de estas acciones. El argumento puede comenzar con el descubrimiento del crimen, o puede empezar antes de que el crimen se cometa y encontrar otras formas de ocultar los acontecimientos cruciales. En

⁸⁵ El término *voz en off* en cine se refiere a la voz de alguien que no está en escena. Puede ser el narrador, un pensamiento de alguien que está en escena, una canción desde fuera de campo, etc.

cualquier caso, el argumento se estructura principalmente según el progreso de la investigación del detective. En consecuencia, las historias de detectives crean lagunas que habitualmente se enfocan y se hacen ostentosas por medio de preguntas [...] (Bordwell 64).

Respecto al observador, Bordwell explica que “crea un conjunto de hipótesis exclusivas: un conjunto cerrado de sospechas, un conjunto gradualmente definido de desenlaces” (64). Para este, el género motiva que se pueda desarrollar el suspenso a través de las complicaciones de la investigación y juega la información que no se conoce para desenredar la intriga, de hecho, existe obviamente una más o menos constante revelación de información previa de la historia porque la investigación es la base del argumento (Bordwell 64). Cualquier dato que falte para comprender los acontecimientos “surgirá solo de forma gradual, y con frecuencia cerca del final del argumento”, este “material dilatorio” ayuda a crear la tensión, generar nuevas lagunas causales e hipótesis. (Bordwell 64). Bordwell enfatiza que “la película detectivesca justifica sus lagunas y dilaciones por el control del conocimiento, la autoconciencia y la comunicabilidad” (65). Al respecto comenta que:

El género intenta crear curiosidad sobre acontecimientos pasados de la Historia (por ejemplo, ¿quién mató a quién?, *suspense*⁸⁶ respecto a acontecimientos venideros, y sorpresa respecto a revelaciones inesperadas tanto de la historia como del argumento. Para fomentar estos tres estados emocionales, la narración puede limitar el conocimiento del observador. Esto se motiva realmente haciéndonos compartir el conocimiento restringido que

⁸⁶ El término *suspense* se refiere a suspenso o tensión.

posee el investigador; nos enteramos de lo que el detective se entera, y cuando él se entera (Bordwell 65).

A través del detective vamos conociendo los detalles del caso asignado, nosotros nos convertimos en detectives que también desean esclarecer el caso. El detective nos revela “las causas que desconocemos: señalar al asesino, explicar el motivo y revelar el método” (Bordwell 65). En el cine de detectives el clímax del argumento (la acción que vemos) es una revelación de incidentes anteriores en la historia (sucesos que no vemos) (Bordwell 65).

Sin embargo, Jesús Ángel González López señala que no debemos confundir las películas de detectives con las del cine negro porque son conceptos bastantes diferentes:

El cine de detectives tiene una existencia propia que arranca en la época muda,⁸⁷ y continúa durante los años 30 fundamentalmente mediante la adaptación de novelas clásicas de detectives. El cine negro de detectives surge al adaptar la novela negra de detectives, y comparte características temáticas y estilísticas con el cine negro de prospección (centrado en el criminal o la víctima), pero mantiene la conexión estructural (la existencia de un enigma en el pasado y la consiguiente estructura hermenéutica) con las películas de detectives clásicos (43).

Hemos podido observar la diferencias básicas entre la narrativa novelesca y la cinematográfica y las características básicas de la novela policiaca negra y el cine negro para dar paso a los próximos capítulos en los cuales indagaremos sobre en el discurso narrativo de Wilfredo Mattos Cintrón específicamente en sus novelas policiacas negras *Las dos caras de Jano* y *Desamores*, para dar paso a un análisis comparatista con sus adaptaciones cinematográficas.

⁸⁷ La *época muda* se refiere al conjunto de películas que realizadas entre 1895 y 1927, antes de la llegada del sonido cinematográfico.

Capítulo III

El discurso narrativo de Wilfredo Mattos Cintrón y su postura sociopolítica

Es difícil situar a Wilfredo Mattos Cintrón en una generación literaria puertorriqueña porque no son muchos los estudios en los que se ha revisado su obra o en los que se clasifique generacionalmente hablando, pero podemos ubicarlo entre la generación del 80 y del 85, también conocida como la generación invisible, la generación soterrada, la generación finisecular, la generación X o la de los Nuevos Caníbales (Díaz 213).⁸⁸ Mattos Cintrón comparte espacio con otros escritores puertorriqueños como Luis López Nieves, Mayra Santos Febres, José Liboy, Zoé Jiménez Corretjer, Mario R. Cancel, Edgardo Nieves Mieles, entre otros. Es el precursor de la novela policiaca negra⁸⁹ en Puerto Rico y según María Caballero Wangüermert, “comparte espacio con otros cultivadores del género policial, entre ellos, José Curet, Rafael Acevedo y Arturo Echevarría” (253).

Además de destacarse como novelista y ensayista político, fue militante y encargado de la formación política del Partido Socialista Puertorriqueño (P.S.P.) entre los años 70 y 80, y catedrático de Física de la Universidad de Puerto Rico. Entre sus más destacados logros podemos mencionar que fue ganador del tercer premio del Instituto de Literatura Puertorriqueña en 1997 con *Las puertas de San Juan*, en el 2000 con *El colapso* y en el 2001 recibió una mención de honor con *Desamores*; *El colapso* también recibió una mención de honor del PEN Club de

⁸⁸ Según Luis Felipe Díaz, son muchos los problemas y dificultades que un crítico podría confrontar al disponerse a definir lo que se podría considerar como una generación literaria postmoderna. Los críticos del país ya han hablado de generación del 80 o del 85, de la generación invisible, de la generación soterrada, de la generación finisecular, la generación X o de los Nuevos Caníbales.

⁸⁹ Wilfredo Mattos Cintrón inicia este género en 1984 con su novela *El cerro de los buitres* basada en un hecho real, el asesinato de dos jóvenes izquierdistas en el Cerro Maravilla.

Puerto Rico; además, fue primer finalista del Premio Azorín de Novela en el 2009 con su novela *Las dos muertes de Catalino Ríos*.⁹⁰

En su producción literaria se destacan el género político y la ficción. Entre sus obras publicadas encontramos: *Breve historia del Partido Socialista Puertorriqueño* (1978), *La política y lo político en Puerto Rico* (1980), *Puerta sin casa: crisis del P.S.P. y encrucijada de la Izquierda* (1984); y sus novelas: *El cerro de los buitres* (1984), *El cuerpo bajo el puente* (1989), *Las dos caras de Jano* (1995), *Las puertas de San Juan* (1997), *El colapso* (2000), *Desamores* (2001), *Deconstruyendo a Iraq* (2004), *Bailando al derecho y al revés* (2007), *Letramuerto: asesinato en la Tertulia* (2010), *La dos muertes de Catalino Ríos* (2012), *El asesinato de San Pedro* (2014) y la más reciente, *La vida es una enfermedad sexualmente transmisible* (2014).

Mattos Cintrón cuenta con un amplio repertorio literario de inusitado valor sociocultural. Su serie de novelas policiacas negras estampa al Puerto Rico colonial, urbanizado y violento de casi tres décadas (1984-2014), sin dejar a un lado, esa reflexión profunda sociopolítica que es foco de nuestra literatura nacional. Es asombroso, como comentamos al inicio de esta investigación, que Mattos Cintrón sea un autor apenas reconocido o estudiado en su propio país. La misma Mayra Santos Febres, perteneciente a su generación, comenta en su blog⁹¹ literario que “quizás, el fenómeno Wilfredo Mattos Cintrón, sea el *performance* literario más interesante que he visto en Puerto Rico en estos tiempos”. Destaca además, que aunque cuenta con una carrera literaria y hasta se ha reconocido su valor internacionalmente, “en la Isla no se le hace mucho

⁹⁰ *Las dos muertes de Catalino Ríos* compitió contra otras 126 novelas de distintas partes del mundo. La ganadora de este premio fue María Dolores Beccaría con su novela *El arte de perder*.

⁹¹ El término *blog* fue aceptado por la Real Academia Española en la vigésima tercera edición de su diccionario.

caso porque sus novelas no son *posmo* ni se han editado por grandes casas internacionales”; es decir, que “opera por debajo del radar de la academia y a la vez, por debajo del radar editorial”.

A lo que se refiere Santos Febres con estas declaraciones es que Mattos Cintrón ha sido sometido a la “invisibilización”, que igual ocurre con otros tantos escritores nacionales por no pertenecer a grupos literarios élites. Ahora bien, ¿a qué más se deberá esa “invisibilización”?, ¿A que sus obras son publicadas por una editorial independiente?, ¿A sus posturas políticas?, ¿A no temer a denunciar con nombres y apellidos a funcionarios del Estado y el imperio que han disfrutado de este botín colonial llamado Puerto Rico? o ¿Es acaso porque cultiva novela policiaca negra y no es un género tan conocido en Puerto Rico?

Al analizar el discurso narrativo de *Las dos caras de Jano* y *Desamores*, podemos atestiguar que el interés de Mattos Cintrón en ahondar en la sociedad puertorriqueña y criticar las consecuencias del arrastre perpetuo de sus cadenas coloniales. Su discurso narrativo manifiesta el fracaso del “Ser” (Puerto Rico como nación independiente) y el rechazo al “Otro” (al imperio, al colonialismo y a sus consecuencias). Es un discurso narrativo donde el “Ser” se opone a la “Otridad”, nada del “Ser” buscando su “mitad perdida”,⁹² porque por mucho tiempo se pensó que con nuestra “otra mitad” nos encontraríamos en el “Otro”, pero resulta ser que el “Otro” casi nos extingue socioculturalmente. De hecho, este concepto de la otridad que consume, que desgasta al “Ser”, queda evidenciado cuando en *Las dos caras de Jano*, Isabelo escucha la canción *Ven, devórame otra vez*⁹³ y hace la siguiente reflexión:

⁹² La “mitad perdida” es un concepto trabajado por Octavio Paz en su literatura y analizado en el libro *América Latina en su literatura*, en el que se explica que el encuentro de la “mitad perdida” nos completa.

⁹³ Canción de nuestro repertorio musical popular salsero interpretada por Lalo Rodríguez y que tuvo éxito radial a finales de la década de los ochenta.

¿Cuántas veces se podrá consumir al ser querido, desgastarlo hasta hacerlo nada, incorporarlo célula a célula, gota a gota, memoria a memoria? Poseer el ser querido por la antropofagia más completa que devora el cuerpo, la voluntad, los recuerdos, desde la mayor hasta la última vivencia; entregarse al amor por la vía de la total extinción (31).

A través de su postura discursiva, Mattos Cintrón denuncia que en Puerto Rico, como colonia, “no hay democracia o es democracia a medias, simulada, un simulacro carente de legitimidad”, no existe una libertad genuina porque “la democracia es una planta que no crece en tierras coloniales” (Lozada Pérez 30-31). Mattos Cintrón denuncia al Puerto Rico que por tantos años se ha conformado con “aceptar y reproducir la sumisión ante el sistema de poder, en lugar de percibirla y eventualmente resistirla” (Ernst Montenegro 366), y que a través del capitalismo se ha dejado seducir por “la ficción democrática bajo los conceptos estrella de libertad, igualdad y participación sociopolítica” (Ginés).

Su postura discursiva es contundente desde sus inicios literarios, en *La política y lo político en Puerto Rico*, Mattos Cintrón se declara militante del Partido Socialista Puertorriqueño y subraya que Puerto Rico es una nación y Estados Unidos es una “hegemonía yanqui” agresora, peligro para nuestro desarrollo hacia la independencia (13). Expresa además, que “el imperialismo se ha dirigido a cortar esa memoria colectiva que permite a los pueblos reconocerse como algo más que un mero conglomerado de gentes, y descubrir en su pasado las raíces de muchos de los males actuales” (Mattos Cintrón 14). Para Mattos Cintrón, somos “un pueblo perseguido, privado de su propia patria”⁹⁴ (51).

⁹⁴ Cita del personaje de Raúl en *Las dos caras de Jano*.

Mattos Cintrón inicia la publicación de sus ensayos políticos comenzando la década del 70.⁹⁵ Durante esta década los escritores nacionales manifestaron un “deseo de desvincularse de los constructos míticos de la cultura señorial de herencia decimonónica, para identificarse esta vez con el otro-obrero puertorriqueño y sus edificaciones urbanas como nuevos anclajes de identidad cultural” (Díaz 258). Luis Felipe Díaz añade al respecto, que “fueron los setentistas quienes iniciaron la ruptura con todo el canon cultural que domina a lo largo del siglo XX” (211) y que luego en la generación del 80 o del 85, considerada como la generación literaria postmoderna, “se destaca un distanciamiento de los ideales para darle paso a contemplación del acontecer en la moderna y compleja ciudad y a exponer los nuevos procederes socioculturales que emergen como efecto de la crisis del desarrollo estadolibrista” (269).

En 1984 Mattos Cintrón publica su primera novela policiaca negra titulada *El cerro de los buitres*, que surge a raíz de un dramático suceso real de índole político que marcó la historia de Puerto Rico: el asesinato de dos jóvenes izquierdistas en el Cerro Maravilla.⁹⁶ En el programa *Puerto Crítico* transmitido por Bonita Radio, edición titulada “Novela negra, lucha política y fuerzas emergentes en Puerto Rico”, Mattos Cintrón confirma este dato y lo relaciona con el arraigo de la novela policiaca negra entre los militantes de izquierda:

La novela negra, a diferencia de la novela policial (clásica), de enigma o de crimen, es un género que trata de abordar de forma crítica la sociedad. Que parte del supuesto de que la transgresión, el crimen no parte meramente de un efecto

⁹⁵ Su primer ensayo político fue publicado en el periódico mexicano *Excélsior* y entre 1973 a 1981 colabora con el periódico nacional *Claridad*.

⁹⁶ Crimen ocurrido el 25 de julio de 1978 en el que asesinaron a dos jóvenes militantes del Partido Independentista Puertorriqueño: Carlos Soto Arriví y Arnaldo Darío Rosado; tras una intervención policiaca en el Cerro Maravilla. Sobre esta intervención, muchos acusan al entonces gobernador Carlos Romero Barceló de conformar un complot con la policía para llevar a cabo tales asesinatos y por ende, una conspiración para encubrir estos funestos hechos.

individual sino que es parte de una condensación de toda una serie de fuerzas sociales. Trata de hacer un itinerario y un viaje sobre la sociedad en donde se da está dando esta transgresión o crimen y verlo desde una perspectiva crítica. Y esto es una de las perspectivas de la izquierda, que todo tipo de proyecto político que se instala en la crítica de nuestra sociedad capitalista, por eso creo que ha atraído a tanta gente que viene de la izquierda y acuden a la novela negra tanto como lectores como escritores. Y en el caso mío pues, ha sido así también. De hecho yo me inicié a escribir en estos temas motivado por un crimen de estado, el asesinato de dos jóvenes independentistas en el Cerro Maravilla.

Comentamos en el capítulo anterior que es de suma importancia recordar que la novela negra (o novela policiaca negra) es un subgénero de la novela policiaca.⁹⁷ Según José F. Colmeiro, esta parte “de una desconfianza total en la sociedad y sus instituciones”, es esa desconfianza en “la constitución de la sociedad que se considera intrínsecamente injusta e inmoral, basada en el dominio del poderoso sobre el débil” (62). De forma similar, Mattos Cintrón señala en su artículo “Novela negra, novela política”⁹⁸ que “en la novela negra no hay justicia porque el mundo no es justo, y a fin de cuentas lo justo está en la figura refleja de lo transgresor y puede ser tan dependiente y condicionado por la normativa estatal como este”. Añade, que el mundo de la novela negra es “uno umbrío, en donde se explora el lado oscuro del poder (y la política, su inseparable acompañante) porque obedece al denso tejido en donde las clases dominantes refrendan su control y su capacidad para vigilar y castigar” (Mattos Cintrón).

⁹⁷ Según José F. Colmeiro, el subgénero que antecede a la novela policiaca negra es la novela policiaca clásica.

⁹⁸ Este artículo fue provisto por Wilfredo Mattos Cintrón para esta investigación. Este artículo no está enumerado, por tal razón no paginamos las citas.

En su artículo “La formación de la hegemonía de Estados Unidos en Puerto Rico y el independentismo: los derechos civiles y la cuestión nacional”, Mattos Cintrón recapitula todos los elementos políticos y sociales que han contribuido con la debacle de las ideologías nacionalistas y enfatiza lo que para él debe ser el resurgir de un país combatiente contra la “hegemonía imperialista”. Como testimonio definitorio de lo que es y será su discurso narrativo, este reafirma su esperanza en el activismo de los grupos minoritarios y marginados:

Entonces, la lucha por la independencia no puede ser un punto de partida sino de llegada. Solo puede ser la derivación de un proyecto mayor, que tiene que arrancar del proyecto más comprensivo de las luchas sociales modernas que afectan las condiciones de vida de las grandes masas- los centros de trabajo, el medio ambiente, la paz y el militarismo, el medio urbano, etc.- y que ponen en movimiento, junto a los viejos, a nuevos actores sociales –jóvenes, mujeres, homosexuales, grupos étnicos (Mattos Cintrón 109).

Si tomamos como referencia lo antes mencionado, podemos comprender la motivación de Mattos Cintrón para que el detective Isabelo Andújar sea su protagonista. Isabelo representa la marginación social y política; “ha vivido el prejuicio racial, en su propio país de múltiples maneras, solapadas y abiertas” (*Las dos caras de Jano* 24) y va al Centro Judicial a buscar su carpeta⁹⁹ por subversivo (*Desamores* 16). Isabelo es un hombre negro, educado, profesional y

⁹⁹ Las carpetas eran expedientes creados a base de información obtenida mediante informantes y agentes o funcionarios gubernamentales, sobre las actividades de personas u organizaciones por estas estar ligadas a ideologías políticas particulares. Las carpetas fueron utilizadas para despojar a miles de puertorriqueños, identificados con la izquierda y el independentismo, de oportunidades de empleo y estudio, y sirvieron para justificar diversas acciones indebidas e injustas como el discrimen, la persecución, el hostigamiento, los arrestos ilegales, la encarcelación, y hasta asesinatos políticos (Comisión de Gobierno y Asuntos Senatoriales 2000). La criminalización del independentismo por parte de las administraciones que se han alternado en el poder, autonomistas o anexionistas, estigmatizó a muchas personas, causándoles numerosos daños, para muchos inconmensurables.

fiel a sus convicciones ideológicas izquierdistas, que representa doblemente la marginación social. Sin embargo, Isabelo se aleja de los estándares establecidos para el negro dentro de mucha de la literatura puertorriqueña porque es un personaje central que se aleja de la construcción del «típico negro» que vive en la pobreza, la ignorancia y se abraza al mundo criminal porque es un «criminal».

A través de la novela policiaca negra, Mattos Cintrón representa su discurso narrativo anticolonial y realista/naturalista porque es uno de los medios que mejor le posibilita disertar sobre las condiciones en que se encuentra su país, esto porque “la novela negra es más realista porque todos somos víctimas y victimarios, y la justicia es un vaho muy poco denso” (Mattos Cintrón). La representación narrativa discursiva del Puerto Rico de “su hoy” juega con la presencia y ausencia de colores en un juego de matices que varía desde el blanco hasta el negro, pero sin olvidar los grises y transpone la realidad más humana, esa en la que de héroes y villanos todos tenemos un poco. Este además, evoca a la literatura puertorriqueña realista/naturalista de finales del siglo XIX. Respecto a este punto, Hortensia R. Morell establece que hay una “afinidad de Mattos por la nomenclatura de Zeno”¹⁰⁰ donde se “confirma una misma visión materialista crítica del entorno social puertorriqueño, visión que se plasma mediante el vehículo de la novela negra” (237-40). José Luis Méndez establece que Zeno Gandía “fue el principal cronista de nuestro trauma colonial y del cambio estructural que estaba sacudiendo en su tiempo a Puerto Rico” (21-22), pero podemos afirmar que Mattos Cintrón es uno de esos “nuevos cronistas” del Puerto Rico que se ha “urbanizado” a fuerza de sangre y mentira; es uno de nuestros cronistas de finales de siglo XX y de comienzos del siglo XXI. A través de las novelas policiacas negras de Mattos Cintrón nos encontramos con una “Isla del Encanto” falsamente

¹⁰⁰ Se refiere al escritor puertorriqueño Manuel Zeno Gandía.

idealizada porque “nuestras noches son de los muertos [...] En las noches la muerte recorre las calles, invade el aire y se escurre entre los callejones y senderos solitarios” (Lozada Pérez 33). El coraje, el cinismo, la inconformidad, la frustración, la rebeldía y el dolor se articulan para reflejar discursivamente su reflexión y/o crítica del colonialismo, la corrupción política, la desigualdad social, el capitalismo, el poder, el racismo, el prejuicio sexual, la criminalidad, el fanatismo religioso, la violencia doméstica, el abuso infantil, la infidelidad, la inmigración, la emigración, la xenofobia, la drogadicción, las enfermedades de transmisión sexual, la urbanismo desmedido, el desplazamiento cultural, entre otras dolencias sociales.

En *Las dos caras de Jano y Desamores*, Mattos Cintrón se vale del recurso de la novela policiaca negra para demostrar que nuestra situación colonial y urbanismo son producto de una relación simbiótica violenta; en la que somos violentados por nuestra condición colonial y los males sociales son producto de la misma; y que como consecuencia cíclica no hay esperanza de cambio a menos que transformemos nuestras condiciones sociopolíticas. La novela policiaca negra sirve de escenario a la violencia donde esta constituye un «elemento de identidad» y en la que los personajes que componen tales historias “se sienten atrapados y encarcelados en la violencia y solo esta puede contribuir a su liberación”¹⁰¹ (Molinares 230-37). Respecto a este punto, Mattos Cintrón opina que:

La transgresión, o el crimen, es el lugar en donde se verifica la codificación negativa del estado moderno de las conductas personales y colectivas. Lo transgresor es la frontera de la vida social y política normada por el estado; aunque allí puedan confluir viejas prohibiciones previas al poder de las clases que dominan el estado, es este el que las reconstituye, las reorganiza y las recompone

¹⁰¹ Cita a Ariel Dorfman.

para definir el espacio en cuyo interior se devuelve su hegemonía. Junto a otros mecanismos, por la vía del monopolio de la violencia legal y de su codificación de lo criminal, el estado interviene en todos los poros de la sociedad. [...] El estado, sin embargo, no es meramente el árbitro de la transgresión, puede ser también el principal transgresor no solo por lo que lleva a cabo activamente en violación de su propia normativa [...] sino también por su inactividad o su ineficiencia en su proceso de arbitraje.

En este mismo sentido, Javier Coma señala que “la novela negra es la contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno del crimen por narradores habitualmente especializados” (82). Este aspecto es más que evidente tanto en *Las dos caras de Jano* como en *Desamores* y se manifiesta en la lucha del individuo contra el poder; el poder puede ser el imperio, el Estado o la sociedad misma, que también es dominada por lo que establece el imperio o el Estado. En ambas novelas la violencia se proyecta desde dos ámbitos: desde el “Otro” que representa al imperio o al Estado que violenta al “Ser”; y desde el “Ser” que representa al puertorriqueño de distintos niveles sociales que violenta al “Otro” o a otro “Ser”, por ejemplo:

- (1) el “Otro-Imperio” violenta al “Ser”- La imposición del servicio militar por el gobierno norteamericano bajo pena de cárcel (*Las dos caras de Jano* 96);
- (2) el “Otro-Estado” violenta al “Ser”- La prensa nacional que sirve al imperio y al Estado para promover el antisocialismo, el anticomunismo, el *status quo* del capitalismo colonial, la violencia, etc. (*Las dos caras de Jano* 153-54); Isabelo y otros izquierdistas fueron vigilados y perseguidos por el Estado (*Desamores* 89) o la contratación de Papa y Cebolla (exagentes de la policía

corruptos) para amedrentar y hostigar a izquierdistas y a los empleados huelguistas de David Ñesta (*Desamores* 183); (3) el “Ser” que violenta al “Otro-Imperio”- El movimiento estudiantil que protesta en contra de la guerra (*Las dos caras de Jano* 96) o el hombre que insulta la bandera norteamericana y exalta a Albizu Campos¹⁰² (*Desamores* 133); (4) el “Ser” que violenta a otro “Ser”- La muerte de Ludovico Cifuentes a manos de su íntimo amigo el Arq. Ramírez (*Las dos caras de Jano* 232-35), el abuso sexual de don Salo cometido contra el Arq. Ramírez cuando era niño (*Las dos caras de Jano* 194-95), la muerte del matrimonio Robledo a manos de criminales pagados a sueldo (*Desamores* 173-74) o el “asesinato del alma de Omar Pereyó cometido contra su esposa Ivette Velázquez (*Desamores* 207).

Por lo tanto, Mattos Cintrón penetra en la sociedad puertorriqueña de su tiempo “con el fin de distinguir entre la modernización, la americanización, la urbanización y la secularización” de la colonia borinqueña¹⁰³ (Picó 25). En ambas novelas observamos que pese a lo que representan los “progresos” de la colonia, no han beneficiado a la nación puertorriqueña porque las condiciones de vida de la mayoría de sus personajes son penosas: la pobreza, la falta de educación y la marginación traen como consecuencia las drogas, la prostitución y la criminalidad, por ejemplo: Miguel Arias, Mapeyó, el *doctor* (tecato), Clari, Muerte Chiquita, Felipín (Muerte Grande), Jacobo Castrillo, entre otros.

¹⁰² Pedro Albizu Campos fue patriota y político puertorriqueño que fue la figura más relevante en la lucha por la independencia de Puerto Rico durante la primera mitad del siglo XX.

¹⁰³ Fernando Picó señala en *Vocaciones caribeñas* que en Puerto Rico no distinguimos estos elementos, indica además que “no todo intento de modernización provino de Estados Unidos, como los autores de *Francofilia* han demostrado, ni el ordenamiento urbano necesariamente refleja actitudes modernizantes, ni la secularización es siempre racional”.

Asimismo, Mattos Cintrón señala sobre la función que tiene la ciudad en su novela policiaca negra que:

En la ciudad se confrontan todas las clases sociales y la novela negra es un fenómeno urbano. La ciudad es un elemento fundamental para el surgimiento de la novela negra. Las sociedades que han llegado al punto de reconocer este territorio, que es la ciudad, como un territorio conflictivo, como un territorio segmentado, un territorio que tiene un descubrir y que es también la evidencia de la historia de un país, han dado origen a la novela negra. Como era de esperarse, esto es un fenómeno que iba a ocurrir en Puerto Rico y efectivamente ocurrió

Igualmente, José Ángel Rosado señala al respecto que:

La serie de novelas de Wilfredo Mattos Cintrón se destaca de este *corpus* literario¹⁰⁴ porque resulta más evidente la omnipresencia del estado y utiliza de un modo constante las convenciones de la novela negra [...] el detective¹⁰⁵ se acerca en términos políticos a la izquierda, a una ideología separatista. Es un serial dedicado al detective negro Isabelo Andújar que explora la marginalidad citadina, evidencia la vigilancia del estado y en consecuencia obliga a examinar el cuerpo, no en su biología, sino como ente definido por el lenguaje: cuerpo, ley, orden, moral y prejuicio, cuerpo del delito y el delito del cuerpo. El detective Andújar, veterano de la guerra de Vietnam y graduado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico, se enfrenta a un nivel discursivo con las voces

¹⁰⁴ Se refiere al *corpus* literario de la novela negra.

¹⁰⁵ El detective es el protagonista.

que ostentan el poder (el abogado, el académico, el empresario, el político y el religioso) (276).

En cuanto al tema de la religión como poder, Mattos Cintrón lo trabaja desde dos perspectivas: la herencia cultural y el fanatismo religioso. En ambas novelas, el personaje de la abuela de Isabelo es una gran influencia religiosa y cultural para este porque a través de sus relatos lo expone a la tradición yoruba y a la santería.¹⁰⁶ En *Desamores* Isabelo se declara ateo, “más ateo que nunca” y con alto contenido de cinismo critica el fanatismo religioso y la falsa moral (129). De hecho, podemos afirmar que Mattos Cinturón emplea insistentemente metáforas y alusiones de base cristiana o religiosa, por ejemplo: “para irse detrás de otro parroquiano, con la unción de un sacerdote oficiante” (*Las dos caras de Jano* 122); “derramó una mirada de Cristo multiplicador de panes sobre su feligresía” (*Las dos caras de Jano* 206); “A veces es preferible olvidar quién fue Judas” (*Desamores* 16); “Estela era más fea que pegarle a Dios en un Viernes Santo” (*Desamores* 82), “dice como a quien cita un mandamiento olvidado por Moisés en el Monte Sinaí” (*Desamores* 182), etc..

Si partimos de lo antes expuesto, podemos afirmar que en el discurso narrativo de Mattos Cintrón la ciudad se convierte en un personaje que tiene voz. En *Desamores* la ciudad grita las penas de amor de personajes que pertenecen a todos los niveles sociales. Isabelo es contratado

¹⁰⁶ La santería es una religión que tiene sus orígenes en la tribu yoruba del África. Los yorubas vivían en lo que se conoce hoy como Nigeria, a lo largo del Río Níger. En un tiempo tuvieron una poderosa y compleja estructura organizada en una serie de reinos, de los cuales el más importante era Benín. Este duró por 12 siglos hasta el 1896. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, los yorubas pelearon una serie de guerras con sus vecinos y entre ellos. Estas peleas internas y los ataques externos llevaron a la caída y esclavización del pueblo yoruba. Entre 1820 y 1840, la mayoría de los esclavos enviados desde Benín eran yorubas. Estos esclavos fueron llevados a Cuba y al Brasil a trabajar en las plantaciones de azúcar. Los yorubas pronto fueron llamados los "lucumís", debido a su saludo "oluku mi", "mi amigo". En sus esfuerzos de esconder su religión africana y sus prácticas mágicas, los lucumís identificaron sus deidades africanas (orishas) con los santos del catolicismo, dando como resultado un sincretismo religioso conocido hoy como la santería.

por el padrastro de Lourdes Robledo para investigar los móviles del asesinato del adinerado y poderoso matrimonio Robledo. En el transcurso de la investigación se topa con intrigas amorosas, intereses económicos, corrupción política, entre otros problemas. Los *Coros* son relatados por don Anselmo que a son de chisme nos informa de las penas de amor y los problemas sociales de la clase baja (por ejemplo, una mujer que asesina a sus hijos por retener a un hombre, un hombre que se casa para obtener la ciudadanía americana, el mismo don Anselmo es abandonado por su disfunción eréctil, etc.). También, a través de la relación sentimental enigmática entre Isabelo y Elvia conocemos a personajes cercanos a ellos y pertenecientes a la clase media. Todos estos personajes conviven en una misma ciudad, separados por sus condiciones económicas, pero entrelazados por el dolor de amores malogrados por el miedo, el interés, la mentira, el egoísmo, la lástima, la ambición, la dependencia, la violencia, entre tantos otros males. En el caso de las *Las dos caras de Jano* esa convergencia social también es palpable, pero no es el eje central de la historia, el tema central es la marginación sexual. La ciudad grita la verdad punzante, el dolor de “salir del *closet*”,¹⁰⁷ del ocultamiento, de la ambivalencia que por tanto tiempo se ha dado por miedo la condenación social o a perderlo todo. Ludovico Cifuentes y el Arq. Ramírez desde jóvenes hicieron un pacto para ocultarse, para disfrazar sus vidas viviendo “normalmente” como heterosexuales; una vez Cifuentes decide “salir del *closet*” y anunciarlo a sus allegados, el Arq. Ramírez lo asesina porque ya no puede “recuperar lo perdido” ni “perder lo ganado”, específicamente su prestigio y posición social (235). En esta novela, Mattos Cintrón trata de ahondar en aspectos psicológicos y sociológicos

¹⁰⁷ La expresión “salir del closet” en Puerto Rico significa lo mismo que en otros países latinoamericanos, que es “salir del armario”, a sea declarar abiertamente en sociedad la homosexualidad.

de la raíz de la homosexualidad. De hecho, recurre a la metáfora de las dos caras del dios Jano¹⁰⁸ para explicarla:

Las dos cara de Jano le llamo yo, pero no porque el homosexual sea una mujer con ropaje de hombre –aclara precipitadamente-, sino porque es un hombre que mira al mundo con la cara de su condición de hombre que se ha formado y socializado como tal, y con la otra cara, la que debe ocultar (174).

Como mencionamos en el capítulo anterior, Giardinelli señala que existen varias subclasificaciones de la narrativa negra (clásica) y la que podemos designar tanto para *Las dos caras de Jano* como a *Desamores* es la novela de crítica social, que es generalmente urbana y que mediante la inclusión de un crimen desarrolla un mecanismo de intriga, pero cuya intención fundamental es la crítica de costumbres y/o de los sistemas sociales (61). En cuanto a la estructura narrativa, Rosado señala que “las novelas, divididas en fragmentos, constituyen cuerpos dispersos, un mosaico de historias, microcosmos que reflejan en conjunto la totalidad” (280). Cada uno de estos fragmentos está conformado por ciertos interlocutores que relatan la historia desapareciendo a la voz narrativa predominante, en el caso de *Desamores* este recurso es más palpable que en *Las dos caras de Jano*. La voz narrativa predominante en ambas novelas es un narrador heterodiegético con focalización cero,¹⁰⁹ puesto que el narrador es en tercera persona y sus conocimientos sobre los personajes y la historia son ilimitados; y que aunque en la novela policiaca negra el narrador suele ser en primera persona, el narrador en tercera persona es también una buena herramienta para el desarrollar el suspenso y conseguir que el lector observe la historia desde otros ángulos y otros personajes. Sin embargo, también podemos identificar un

¹⁰⁸ Según en la *Enciclopedia de mitos*, Jano es una divinidad romana cuyos dos rostros miran en direcciones opuestas. Por otro lado, en la *Enciclopedia de los símbolos* que más adelante la doble cabeza de Jano paso a simbolizar la ambigüedad, la duplicidad o los dos aspectos, bueno y malo, de un mismo asunto.

¹⁰⁹ Para clasificar la voz narrativa utilizamos como referencia a Gérard Genette.

narrador heterodiegético con focalización externa, por ejemplo, en ambas novelas la abuela de Isabelo es narradora heterodiegética con focalización externa porque le relata a Isabelo las leyendas yorubas y este hilo narrativo vincula a Isabelo con su niñez y parte de su herencia cultural; en *Desamores*, en los *Coros* don Anselmo también es un narrador heterodiegético con focalización externa porque le relata a doña Lucrecia y a doña Casandra, pero luego pasa a serlo doña Lucrecia porque es quien le relata a doña Casandra sobre don Anselmo, etc. En ambas novelas, pero específicamente en *Desamores* la voz narrativa predominante es una que circunscribe otras voces (discursos) y en el que “cada discurso es un eslabón de la cadena de discursos de los cuales cada uno de los individuos hace parte” (Ramírez Peña 108). El discurso narrativo es una polifonía de voces que narran, relatan, cuentan, detallan, explican y hasta chismosean el estado psicológico, social, cultural y físico del Puerto Rico urbano y actual.

De forma similar, Wanda Cosme señala en *Nuevas coordenadas de la literatura puertorriqueña* que:

[...] Cintrón combina la narración de los hechos con exquisitas descripciones de lo que constituye la vida pueblerina, de orilla y de los márgenes del casco de Río Piedras. A través del ojo avizor de Andújar y su gran capacidad de observación desfilan por la narración una serie de personajes-tipos que representan ese mundo propio y típico de Río Piedras. Ese espacio urbano se convierte también en personaje, porque se fusiona y se establece una estrecha relación entre el espacio y las vivencias de los personajes. Además, la detallada descripción de la ciudad constituye de por sí un mundo propio (122).

Como hemos podido observar, un examen acucioso del discurso narrativo en *Las dos caras de Jano* y *Desamores* nos permite vincular la obra de Mattos Cintrón con la novela

policíaca negra de América Latina y España, pues a través de él es perentoria la reflexión histórica, social, política y cultural de Puerto Rico. Su crítica es a una sociedad puertorriqueña subyugada a las cadenas coloniales. Su propósito es denunciar y desenmascarar a los que ostentan el poder y el control. Su discurso narrativo es una afirmación del rechazo al estatus colonial de Puerto Rico y a sus atroces repercusiones sociales. En ambas novelas vemos un desfile de personajes, que sumergidos en el «urbanismo» brutalmente violento, tratan de sobrevivir en un sistema que los margina o los corrompe. Y que como en toda novela policíaca negra, entre la presencia y ausencia de colores, sin olvidar los grises desde los más claros a los más oscuros, sus personajes dan vida a ese tú, a ese yo y a ese nosotros que muchas veces negamos ser.

En el próximo capítulo realizaremos un análisis comparatista de ambas novelas y sus adaptaciones cinematográficas y determinaremos si prevalece la esencia discursiva de Wilfredo Mattos Cintrón y si se salvaguarda una continuidad estilística de representación de novela policíaca negra a cine negro.

Capítulo IV

Análisis de la adaptación en *Las dos caras de Jano* y *Desamores*

Un análisis comparativo de la adaptación no pretende enjuiciar un texto en base al otro, desde el inicio de esta investigación establecimos que la intención es identificar los elementos comunes y las aportaciones del producto que es uno genuino e independiente, que en este caso es la adaptación filmica. Como ya habíamos explicado, José Luis Sánchez Noriega define la adaptación como:

[...] el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico (47).

Analizar este proceso requiere de un modelo a seguir y para tales fines utilizamos el modelo de análisis comparatista propuesto por Sánchez Noriega, «Esquema de análisis comparativo de la adaptación», específicamente de novela a cine (138-40). El modelo consiste consta del siguiente orden y de las siguientes partes que detallamos a continuación:

- I. *Texto literario y texto filmico*, breve resumen de los textos que se van a analizar.
- II. *Contexto de producción*, resumen de las condiciones de la elaboración de los textos y de la adaptación y el lugar que estos textos ocupan en la obra de cada autor.

- III. *Segmentación comparativa*, recrea por escrito el material inasible de imágenes en movimiento sobre la pantalla.
- IV. *Análisis de los procedimientos de adaptación*, que incluye: A. *Enunciación y punto de vista*, son las transformaciones que el autor filmico ha operado sobre el material literario; B. *Transformaciones en la estructura temporal*, es todo lo relacionado a tiempo, ubicación temporal, orden, duración y frecuencia; C. *Espacio filmico*, son las funciones equivalentes desempeñados por el espacio dramático en cada texto; D. *Organización del relato*, procedimientos por los que se establece una macropuntuación que repite o modifica la organización del relato novelesco o teatral; E. *Supresiones*, eliminación de acciones, descripciones, personajes, diálogos o episodios completos; F. *Compresiones*, síntesis de acciones o diálogos; G. *Traslaciones*, cambiar espacios, diálogos, acciones y/o personajes; H. *Transformación en personajes y en historia*, cambiar las narraciones en diálogos, los dialogo directos e indirectos, las acciones o los personajes (en relaciones de personajes, en los rasgos y la ubicación); I. *Sustituciones o búsqueda de equivalencias*, elementos originales del texto filmico que proporcionan significaciones equivalentes a las de elementos omitidos del texto literario; J. *Añadidos*, que marcan la presencia del autor filmico, de secuencias dramáticas completas o documentales; K. *Desarrollos*; de acciones implícitas o sugeridas, de acciones breves y rasgos de personajes, de breves acciones de contexto; L. *Visualizaciones*, acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el texto literario que aparecen explícitas en el filme.

- V. *Valoración global*, resumen de las variaciones más significantes y juicio crítico del resultado obtenido.

ESQUEMA DE ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA ADAPTACIÓN

1. TEXTO LITERARIO Y TEXTO FÍLMICO:

A. *LAS DOS CARAS DE JANO*

Texto literario: *Las dos caras de Jano*, de Wilfredo Mattos Cintrón, 1995 (Ediciones La Sierra, 1995).

Texto fílmico: *Las dos caras de Jano* (2007).

Producción: Luis H. Collazo, Iván de Paz y Raúl Rosado Maldonado para Propaganda, Inc. la Corporación de Cine de Puerto Rico. *Dirección:* Edmundo H. Rodríguez.

Adaptación, guion y diálogos: Gilberto A. Rodríguez, basado en la novela original de Wilfredo Mattos Cintrón. *Fotografía:* Jadit de Brito. *Sonido:* Walter Santaliz.

Iluminación: Raúl Rosado Maldonado. *Música:* Carlos Rafael Camuñas. *Dirección de arte:* Jossie Rodríguez y Jorge Fernández. *Montaje:* Agustín Rexach Martín. *Vestuario:*

Gloria Sáez. *Maquillaje:* Ybelka Hurtado y Edna de Jesús. *Efectos especiales de*

maquillaje: Marco Gavela. *Canciones:* Polifonía Coral de Puerto Rico. *Duración:* 102

minutos. *Intérpretes:* Modesto Lacén (Isabelo Andújar), Ricardo Álvarez (Miguel Arias),

José Caro (Prof. Badia), Ernesto Concepción, hijo (Arq. Ramírez), Magdaly Cruz

(Lydia), Jonathan Dwayne (Rafo), Carola García (Elvia), Oscar Guerrero (Samuel),

Rebecca Hazlewood (Chandra), Anil Kumar (Sajit), Efraín López Neris (Lic. “Chino”

Perales), Christie Miró (Loli), René Monclova (Prof. Llompart), Albert Rodríguez (Lic.

Alberty), Sandra Teres (Rita), Gilberto Valenzuela (Ludovico Cifuentes), Giuseppe

Vázquez (Ángel), Carla Alvarado (Dora), Marcos Betancourt (Anciano Autobús), Miguel Difoot (Daniel Resto), Gerardo Ortiz (Bassat), Marian Pabón (Empleada Doméstica), Ángel Vázquez (Sen. “Chiqui” Morales), Luis Freddie Vázquez (Sacerdote), la actuación especial de Myrna Casas (Doña Victoria), entre otros.

Sinopsis: *Las dos caras de Jano* trata sobre la investigación que lleva acabo el detective Isabelo Andújar sobre el asesinato del profesor de música Ludovico Cifuentes. Ludovico declara abiertamente su homosexualidad en una fiesta donde asisten su esposa y sus amigos íntimos, luego de la fiesta es asesinado en su apartamento. Tanto su esposa, como su amante, otro amante que ejerce la prostitución y el asesino en serie “El Ángel de los Solteros” son los sospechosos principales de este crimen. Finalmente, Isabelo descubre que el asesino es uno de sus amigos íntimos, el Arq. Ramírez, que también es homosexual “de *closet*”. El móvil del asesinato es que en su juventud ambos hicieron un pacto para ocultar su homosexualidad y vivir una vida heterosexual, que Ludovico rompa el pacto será motivo de locura para el Arq. Ramírez.

B. DESAMORES

Texto literario: *Desamores*, de Wilfredo Mattos Cintrón, 2001 (Ediciones La Sierra, 2001).

Texto filmico: *Desamores* (2004).

Producción: Luis H. Collazo y Luis Freddie Vázquez para Propaganda, Inc. y la Corporación de Cine de Puerto Rico. *Dirección:* Edmundo H. Rodríguez. *Adaptación, guion y diálogos:* Gilberto A. Rodríguez, basado en la novela original de Wilfredo Mattos Cintrón. *Fotografía:* Demetrio Fernández Manzano. *Sonido:* Walter Santaliz. *Iluminación:* Luis A. Maldonado. *Música:* Carlos Rafael Camuñas. *Dirección de arte:*

Jossie Rodríguez y Jorge Fernández. *Montaje*: Agustín Rexach Martín. *Vestuario*: Gloria Sáez. *Maquillaje*: Edna de Jesús. *Canciones*: Rigo y su Obra Maestra y Orfeón San Juan Bautista. *Duración*: 108 minutos. *Intérpretes*: Modesto Lacén (Isabelo Andújar), Suzette Bacó (Amanda), Braulio Castillo (Darío Rosales), Jorge Castro (David Iñesta), Ernesto Concepción, hijo (Omar Pereyó), Jacqueline Duprey (Lourdes Robledo/Clari), Jonathan Dwayne (Ismael Berrondo), Joaquín Jarque (Pipo El Cerrajero), Edgardo J. Lacén (Isabelo de Niño), Yamaris Latorre (Gloria Iñesta), Yezmin Luzzed (Yesenia Berrondo), Gerardo Ortiz (Bassat), Armando Ortiz (Paco/Eneas), Julio Ramos (Muerte Grande), Luis Enrique Romero (Predicador), Sandra Teres (Ivette Velázquez), Linnette Torres (Agnes Rosales), Rafi Torres (Berto/Benitín), Luis Freddie Vázquez (Josito Robledo), las actuaciones especiales de Axel Anderson (Casimiro Leyva), Raúl Carbonell, hijo (Valdo Frías), Victoria Espinosa (Abuela de Isabelo), Myrna Casas (Vecina del Elevador), Carola García (Elvia), Efraín López Neris (Lic. “Chino” Perales), Iris Martínez (Amandina), Jorge B. Merced (Muerte Chiquita), René Monclova (Obdulio Badillo), Sandra Rivera (Leticia Leyva), Teófilo Torres (Jacobo Castrillo), entre otros.

Sinopsis: *Desamores* trata sobre la investigación que lleva acabo el detective Isabelo Andújar sobre el asesinato del matrimonio Robledo y sus empleados. El padrastro de Lourdes Robledo lo contrata para que haga una investigación independiente. Los sospechosos se encuentran entre un exnovio de Lourdes, sus amigos íntimos o algún dueño de aseguradora que compite con *Robledo Insurance Agency*. Isabelo descubre que Darío Rosales, un amigo íntimo y socio de los Robledo, contrató a un empleado para asesinar al esposo nada más; pero el plan cambia cuando el empleado, contrata a su vez, a dos criminales a los que se les va la mano. Finalmente, Isabelo también descubre que el

padrastra de Lourdes estaba interesado en que se acusara a Darío para quedarse con el negocio.

2. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DE LOS FILMES *LAS DOS CARAS DE JANO Y DESAMORES*

Las dos adaptaciones fílmicas de *Las dos caras de Jano y Desamores* fueron producidas por la casa productora Propaganda, Inc., fundada en 1996 por Luis H. Collazo y Edmundo H. Rodríguez, quienes se conocieron y laboraron antes en Zaga Films. Desde entonces, Edmundo se ha destacado como director de las películas: *Kabo y Platón* (2009, con guion de Mayra Santos Febres), *La fuga* (2010), *Hugo, Paco, Luis y tres chicas de rosa* (2014) y la más reciente, la adaptación del clásico puertorriqueño *La llamarada* (2015, con guion de Roberto Ramos Perea).

Aunque en sus inicios, Propaganda, Inc. se dedicó a la filmación de comerciales, videos musicales y documentales, Edmundo H. Rodríguez nos expresa en entrevista que “con los años su interés era gravitar hacia el desarrollo de películas y que decidieron recurrir a novelas puertorriqueñas para adaptarlas al formato fílmico y presentarlas en televisión”. De hecho, confiesa que su interés es dedicarse de lleno a dirigir adaptaciones de novelas puertorriqueñas como una contribución educativa y cultural. Retomando, en esa búsqueda de alguna novela puertorriqueña que fuera buen material para adaptar, leyó *Desamores* e inmediatamente recurrió a su hermano Gilberto A. Rodríguez para que trabajara la adaptación fílmica.

Sobre el proceso de adaptación Gilberto nos comenta que se debe “entresacar lo esencial, lo que no puede eliminarse de la trama principal, sintetizar y ser lo más económico posible en diálogos e imagen o decir lo mismo de otra manera; puede ser cambiando el lugar de la escena, o tal vez son otros los personajes que van a decir los diálogos originales, etc.”. Respecto a la

intervención de Wilfredo Mattos Cintrón en la adaptación, Gilberto expresa que tuvo absoluta libertad y como dato curioso, le pidió que Isabelo Andújar no fumara tanto.

En una producción cinematográfica la parte económica es vital para su desarrollo, sobre este aspecto, Edmundo nos comenta que para desarrollar ambos filmes contaron con la financiación parcial de la Corporación de Cine de Puerto Rico a través de un préstamo que luego tuvieron que pagar. Luego, vendieron el producto a la Corporación de Puerto Rico para la Difusión Pública (W.I.P.R. Canal 6) a través de los fondos del Programa Dramático de Televisión Lucy Boscana y con parte del dinero obtenido de la venta se hizo el repago del préstamo de la Corporación de Cine. Dado a que la financiación principal de ambos filmes fue a través de dos entidades gubernamentales y que ambos textos literarios son de alto contenido político y crítico social, quisimos indagar sobre si hubo alguna exigencia o limitación respecto al desarrollo del guion; al respecto, Edmundo comenta que la única exigencia fue prescindir del vocabulario soez y editar la escena del desnudo en *Las dos caras de Jano*, ya que ambos filmes se presentarían en televisión.

Por otra parte, Gilberto nos explica que “los elementos políticos que caracterizan al protagonista los quiso dejar en manos de los Departamentos de Arte y Vestuario; estos detalles se pueden observar en el apartamento y la oficina de Isabelo y a través del toque “*intelligentsia*” de la izquierda nacional al vestir de Isabelo. Otro elemento que destaca el guionista, es que para él fue muy importante destacar lo que en inglés se llama “*the other half*”, necesario para mostrar cómo Isabelo, residente de un mundo, entra al otro, ajeno a él para resolver los crímenes. En cuanto a nuestra pregunta de si se vio limitado por el presupuesto, Gilberto destaca que “no puedes estar pensando cuánto va a costar cada escena, o cuántos actores, extras, técnicos, efectos especiales, la renta de las localidades, etc”. Añade que “yo escribo, luego el productor y el

director hacen números, me comunican lo que es posible y lo que no, y de ahí entonces recorto, elimino y adapto”.

De igual importancia, es destacar los recursos que Edmundo quiso resaltar en ambos filmes. Sobre el desarrollo del personaje de Isabelo quiso destacar la parte intuitiva y la investigación cruda. Respecto al estilo cinematográfico, comenta que *Desamores* es de un estilo más convencional, menos dinámico y que emula al *film noir* de los años 40 y 50. En este filme, se enfatizan los contrastes y la oscuridad contrario a *Las dos caras de Jano*, donde se trabaja más el movimiento de la cámara y la claridad, y menos el contraste para hacerla más ligera debido a su contenido temático pesado.

Respecto al contexto de producción de ambos textos literarios, decidimos suprimirlo de esta parte porque en el *Capítulo III* profundizamos en este tema.

3. SEGMENTACIÓN COMPARATIVA DE *LAS DOS CARAS DE JANO* Y *DESAMORES*

Para poder establecer una comparación entre el texto literario y el texto cinematográfico seguimos la sugerencia del modelo de análisis de Sánchez Noriega que propone “recrear por escrito el material inasible de imágenes en movimiento sobre la pantalla” (138). Es posible que esta parte le parezca muy extensa, pero quisimos reproducir al detalle la recreación textual del filme. Los textos literarios que utilizamos como referencia para enumerar los capítulos y las páginas son la primera edición de *Las dos caras de Jano*, publicada por Ediciones La Sierra en 1995 y de *Desamores*, publicada por Ediciones La Sierra en 2001. En el *Apéndice* podrá encontrar una serie de tablas que componen esta sección. En la *Tabla 1: Secuencias filmicas y fragmentos literarios en Las dos caras de Jano* se establece la correspondencia entre las secuencias filmicas y los fragmentos literarios y se resumen las transformaciones de mayor relevancia. Los capítulos de la

novela están referidos en números romanos y las páginas correspondientes a los fragmentos en números arábigos. Es muy importante recalcar que hemos tratado de dividir el texto filmico según lo que hemos visto y percibido, pero sin centrarnos en las técnicas cinematográficas. En la *Tabla 2: Personajes suprimidos, añadidos, transformados o desarrollados en el filme Las dos caras de Jano* desglosamos los personajes suprimidos, añadidos, transformados y desarrollados en el filme. De igual modo, hemos asignado la *Tabla 3: Secuencias filmicas y fragmentos literarios en Desamores* y *Tabla 4: Personajes suprimidos, añadidos, transformados o desarrollados en el filme Desamores*.

4. ANÁLISIS DE LOS PROCEDIMIENTOS DE ADAPATACIÓN EN *LAS DOS CARAS DE JANO Y DESAMORES*

Al analizar los procedimientos de adaptación en *Las dos caras de Jano* y *Desamores* podemos observar que hay una serie de elementos que se asemejan y otros que difieren. Según Carmen Peña-Ardid, “una novela será más adaptable si atiende menos los procesos psicológicos del interior de los personajes y a los procedimientos estilísticos propios del lenguaje verbal/escrito” (27). Señala además, que la adaptación es preferible en novelas que predomina la acción exterior (narrable visualmente), en novelas no consagradas y en novelas en las que las acciones narradas pueden trasladarse por completo a la pantalla (Peña Ardid 27). Si tomamos como referencia esto señalamientos de Peña-Ardid, podemos calificar *Las dos caras de Jano* y *Desamores* como dos novelas aptas para la adaptación filmica porque ambos relatos contienen el material narrativo propicio para trasladar a la pantalla. Tanto el guionista como el director han operado ambas adaptaciones sobre el conjunto de los textos haciendo hincapié en los elementos de la historia, pero atenuando el discurso crítico y fogoso de Wilfredo Mattos Cintrón. Los adaptadores se concentran más en el desarrollo de la investigación y en las soluciones de los

crímenes. Ambos filmes se centran en el ir y venir de Isabelo, en esa gestión investigativa que lo desplaza por la ciudad para tratar de encontrar al culpable por medio de sus interrogatorios.

Uno de los recursos más evidentes en ambas adaptaciones es la elipsis de personajes, diálogos y acciones que figuran en ambas novelas. Podemos destacar que donde mayormente ocurre la concentración o síntesis (supresiones y compresiones) es en *Desamores*, y esto es debido a la eliminación de los *Coros*, de las escenas donde figuran los personajes del Lic. Miguel Pujols y doña Ema Delacres, entre otros personajes, además de la reducción del relato de Muerte Chiquita en la cárcel. Sin embargo, donde mayormente ocurre la libertad creativa de los adaptadores (traslaciones, transformaciones, sustituciones, añadidos y visualizaciones) es en *Las dos caras de Jano*. Respecto a lo mencionado, es imperativo reconocer que ambas adaptaciones le proveen al espectador, que ha leído estos textos literarios, dos experiencias similares pero no idénticas. Los adaptadores han tomado unas decisiones que se han ajustado a sus preferencias estilísticas y necesidades de producción, por ejemplo, añadir más personajes en un periodo limitado de tiempo conlleva saturar con demasiada información al espectador que no necesariamente ha leído los textos literarios e incurrir a más gastos de producción.

En ambos textos el título no sufre cambios, prevalecen *Las dos caras de Jano* y *Desamores*. En cuanto a la enunciación, es muy importante destacar que Wilfredo Mattos Cintrón hace uso constante de las descripciones poéticas de emociones, sucesos y lugares y de alusiones políticas y religiosas cargadas de cinismo; por lo tanto, los tonos de ambas novelas son poético, cínico, intimista, ideológico y erótico, pero en ambos filmes podemos identificarlos todos sutilmente y no con la robustez implícita en las novelas. Ahora bien, en el filme de *Desamores* sobresalen los tonos: cínico (mayormente por lo racial); intimista (mayormente por el

uso de la voz en *off*);¹¹⁰ e ideológico (mayormente por lo político). Por ejemplo, varios personajes se refieren a Isabelo Andújar como “el negrito, el negro o parejero” e inclusive, Isabelo comenta con cinismo al matrimonio Berrondo que es imposible que no lo puedan identificar en un lugar como ese (refiriéndose al club deportivo de alta sociedad); a través de la voz en *off* conocemos las cavilaciones de Isabelo sobre todo cuando trata de desenmarañar toda la información que va acumulando sobre los casos que investiga; y la mención directa de proyectos asociados al Partido Nuevo Progresista o a la corrupción gubernamental, como la Ruta 66 y el Súperacueducto. En *Las dos caras de Jano* estos tonos son aún más sutiles, pero el más que predomina es el erótico. Por ejemplo, la tensión sexual que le provoca a Isabelo explorar el tema de la homosexualidad queda evidenciada a través de la caracterización actoral de quien lo encarna. De igual manera, ocurre con los actores que encarnan los personajes de Samuel, Daniel Resto y Sajit, que con sus gestos y miradas provocan que el espectador sospeche que viven una doble vida. En cuanto al tono poético, una de las pocas escenas que podemos identificar no figura en el texto literario, pero sí en el filme, en ella Isabelo va a interrogar a Lydia, la esposa del Arq. Ramírez y esta le cuenta sobre su vida matrimonial a través de la historia de las mujeres enlutadas de Nazaret. Metafóricamente el diálogo enfatiza que ella y Rita llevan más de veinte años sin ver el mar como las mujeres que han perdido a sus hombres en él, confinadas a la dolorosa viudez aun sus maridos estando vivos.

Habíamos explicado anteriormente que en ambas novelas predomina el narrador heterodiegético con focalización cero, pero que en algunas partes como en los *Coros* y los relatos de la abuela de Isabelo el narrador es heterodiegético con focalización externa. En ambos filmes el narrador es el meganarrador o autor implícito donde predomina la focalización

¹¹⁰ La voz en *off* también es conocida como “*voiceover*”.

espectatorial.¹¹¹ A través del meganarrador se presenta información que hace partícipe al espectador de la investigación que lleva a cabo el detective, con esta información el espectador va formulando sus propias hipótesis (Bordwell 64-65).

Respecto a la estructura temporal, en ambas novelas el tiempo narrativo de las historias se desarrolla en diez capítulos. En ambos filmes no hay una definición temporal clara, en *Las dos caras de Jano* está un poco más definido porque la historia es enmarcada en la época navideña, esta se estructura en base a las fechas de diez días que aunque siguen un orden no son consecutivas y se identifican a través de la rotulación animada. En la novela podemos deducir que los sucesos ocurren entre 1992 y 1993 porque se menciona el tema del plebiscito, pero nunca se especifica que la historia se desarrolle durante estos años o en la época navideña. En este filme la época es un elemento fundamental porque nos lleva a conocer a profundidad parte de la psiquis del protagonista, el detective Isabelo Andújar, y de cómo contrasta con la de su compañera sentimental Elvia. Este recurso utilizado por el Gilberto A. Rodríguez, contribuye a reproducir el discurso narrativo de Mattos Cintrón, puesto que nos permite ahondar en los ideales anticapitalistas y heterodoxos que son eje para una construcción fiel del protagonista. En el filme de *Las dos caras de Jano* es difícil determinar el periodo histórico en que se desarrolla el relato, pero sí es muy importante señalar que el filme se realizó doce años después de publicarse la novela, lo que hace imposible que Mattos Cintrón haga mención en su texto del *Tren Urbano*,¹¹²

¹¹¹ Según André Gaudreault y François Jost, no podemos clasificar la focalización de un filme con los mismos parámetros de un texto literario, si esto fuera así tendríamos que clasificar a todas las películas con focalización externa (o sea, que describen los acontecimientos exteriormente sin penetrar en la mente del personaje). Ambos indican que en el caso de los filmes policíacos predomina la focalización espectatorial, que es que el narrador le da una ventaja cognitiva al espectador por encima del personaje (o sea, el espectador es privilegiado por la organización de la información en el relato). Este tipo de focalización es recurrente en las películas donde se trabaja con suspenso o comicidad.

¹¹² El *Tren Urbano* fue inaugurado en el 2004.

elemento que sí figura en el filme o de Starbucks.¹¹³ En el caso de *Desamores*, en el filme no hay nada que nos indique una época en particular, más allá de lo mismo que se menciona en la novela sobre los proyectos del gobierno de turno, la Ruta 66 y el Súperacueducto. En este filme también es difícil determinar el periodo histórico en que se desarrolla el relato, pero sí es muy importante señalar que el filme se realizó tres años después de publicarse la novela, lo que no implica grandes cambios al reproducir el marco histórico. Ahora bien, no podemos pasar por alto que en ambas novelas se especifica que Isabelo es veterano de la guerra de Vietnam, pero en el filme de *Desamores* Isabelo le comenta cínicamente al matrimonio Berrondo que ha tenido la oportunidad de “contemplar el petróleo en el Golfo Pérsico en 1992”, de igual modo, le hace saber al cerrajero que fue parte de la misión “Desert Storm”.¹¹⁴ Sobre este punto, el guionista nos expresó que “como el actor que interpretaba a Isabelo era un hombre de 26 años, hubiese tenido que tener sobre 50 años para que fuera igual que en la novela, por tal razón, se decidió que Isabelo tendría de 30-36 años y que había estado en el Golfo Pérsico”.

En ambos filmes hay una condensación de elementos y entre ellos figura el temporal. Se suprimieron varias escenas, como por ejemplo: en *Las dos caras de Jano*, cuando Alcides Pérez contrata a Isabelo para investigar el novio de su hija, cuando Isabelo va con Elvia a despejar su mente y se topan con una exposición de arte, todas las intervenciones de Isabelo con Luis Prieto y su amigo Raúl, todas las escenas de la niñez, adolescencia y juventud del Arq. Ramírez; y en *Desamores*, el interrogatorio de un agente a Obdulio Badillo, las seis historias de los *Coros*, todas las escenas del Lic. Miguel Pujols y doña Ema Delacres, cuando Isabelo recoge su carpeta de subversivo en el Centro Judicial, el encuentro de Isabelo con su amigo Raúl, cuando Isabelo

¹¹³ *Starbucks* se estableció en Puerto Rico en 2001.

¹¹⁴ El “*Desert Storm*” o la “*Tormenta del Desierto*” es el nombre que se le dio a la primera Guerra del Golfo Pérsico.

trata de comunicarse con Agnes Rosales para advertirle de las intenciones de Casimiro Leyva, cuando don Anselmo contrata a Isabelo para que encuentre a su esposa, etc.

En ambos textos literarios Mattos Cintrón recurre al recurso de la analepsis, igualmente, en ambos filmes hay ruptura del tiempo lineal. Este trastoque temporal es posible a través del recurso de la retrospectiva (*flashback*) que facilita el desplazamiento del presente al pasado. Por lo tanto, podemos clasificar el montaje de ambos filmes como montaje narrativo,¹¹⁵ puesto que cuenta los hechos cronológicamente pero alternándolos con saltos al pasado. No obstante, en el filme de *Desamores* el recurso de la retrospectiva afecta en cierto modo el suspenso porque desde muy temprano se le revela al espectador la identidad física de los asesinos y aunque esto también sucede en la novela no es hasta finalizar el *Capítulo VII* y todo el *Capítulo VIII* que conocemos a profundidad a los individuos que el detective perfila como los posibles asesinos del matrimonio Robledo. Aunque respetamos totalmente las decisiones del guionista, el director y el montador, creemos que ante su libertad creativa se pudo haber utilizado otro recurso que dilatara la revelación física de los asesinos. Una recomendación que podemos hacer es que a Muerte Chiquita y a Muerte Grande se les presentara fragmentando partes de su cuerpo con tomas cerradas extremas¹¹⁶ o iluminado la escena de tal manera que no se distinguieran sus rasgos faciales manejando la técnica de claroscuro que se caracteriza por utilizar grandes contrastes de luz y donde algunas partes de la imagen se dejan muy oscuras, mientras que otras se iluminan intensamente, similar a lo que se logró con el personaje de Elvia específicamente en el filme de *Desamores*.

¹¹⁵ El *montaje narrativo* también es conocido como *montaje clásico*. Cuenta los hechos de modo lógico y coherente, aunque haya saltos temporales hacia delante o hacia atrás. El montaje más invisible. El que menos llama la atención (en teoría...) sobre sí mismo.

¹¹⁶ A la *toma cerrada extrema* se le conoce también como *extreme close up*.

Asimismo, el quiebre de la línea temporal en ambos textos es también posible gracias a los trastoques narrativos que se incorporan para introducir a algunos personajes o algunas acciones, como por ejemplo, en el texto literario conocemos al Arq. Ramírez a través de fragmentos dispersos sobre su infancia, adolescencia y juventud; y no es hasta casi el cierre de la historia, específicamente en el *Capítulo IX*, que nos percatamos de que esos fragmentos pertenecen a la vida de este personaje y no a la de Obdulio Alfaro, “El Ángel de los Solteros”. Este recurso se trabaja de manera similar en el filme, pero con el personaje de Samuel, en el que a través de fragmentos dispersos da la impresión al espectador de que es un joven homosexual tímido, educado, dulce y trabajador, pero no es hasta casi el cierre de la historia que lo reconocemos como “El Ángel de los Solteros”. A este recurso lo podemos llamar “material dilatorio” y como explicamos en el *Capítulo II* es fundamental para crear el suspenso dentro de la novela policiaca negra y el cine negro. En *Desamores*, el quiebre de la línea temporal en la novela también es interrumpido por los relatos de los *Coros* y en el filme es a través del relato de la leyenda yoruba de la abuela de Isabelo, porque rompen con la línea narrativa de la historia principal que es el asesinato del matrimonio Robledo. En cuanto al estilo del montaje comentamos anteriormente que es narrativo, pero es importante señalar que hay una recurrencia al uso del montaje paralelo, como por ejemplo en *Las dos caras de Jano*, la escena en la que se desarrolla una secuencia compuesta por tomas de Samuel que espera en un restaurante, Sajit camina por la calles de Río Piedras y Chandra prepara una bebida mientras espera en su casa. En esta escena se traza una alternancia de dos a más centros de sitio de interés (escenas) relacionados tanto al espacio, como al tiempo. Es gracias a esta escena que el espectador descubre que Samuel es “El Ángel de los Solteros” y que Sajit es homosexual “de *closet*”. En

cuanto a las transiciones más utilizadas son las básicas; el corte a seco¹¹⁷, fundido¹¹⁸ y fundido encadenado,¹¹⁹ aunque, también mínimamente se recurre al *match cut*,¹²⁰ como por ejemplo en el filme de *Desamores* en la escena que Obdulio Badillo encuentra los cuerpos de la masacre de *Robledo Insurance Agency* se funde con el grito del predicador. En resumen, la estructura temporal en ambas adaptaciones es modificada inevitablemente a través de las supresiones y de las decisiones tomadas en el montaje.

De igual importancia, es el análisis del espacio filmico. Sabemos cuán relevante son los espacios urbanos para el autor literario, en ambos filmes se equipara a través de la técnica de la toma establecedora¹²¹ que indiscutiblemente ubica las acciones en la ciudad de San Juan, Puerto Rico, principalmente en el corazón de Río Piedras, pero además en Santurce y en el Viejo San Juan. En ambos filmes se logra traducir visualmente esa movilidad espacial del protagonista, Isabelo, por las calles de Río Piedras, pero es aún más evidente en *Las dos caras de Jano* porque el espectador se siente parte de ese caminar ciudadano que emprende diariamente; nos montamos en el autobús, en el tren, caminamos por el Paseo de Diego, etc. También, cabe señalar que el espectador puede apreciar elementos visuales que son parte del discurso original de Mattos Cintrón plasmados en el espacio filmico. En *Desamores*, observamos un mayor énfasis en el decorado de los espacios para conocer mejor al protagonista, como por ejemplo, la oficina de Isabelo está decorada con una imagen de “El Maestro” Rafael Cordero, dos banderas de Puerto

¹¹⁷ El *corte en seco* es unir dos trozos de película directamente.

¹¹⁸ El *fundido* es cuando una imagen se oscurece hacia un tono determinado, usualmente el negro, para dejar paso a otra. También se utiliza el proceso inverso: abrir de blanco, rojo, cualquier color, iluminando la pantalla hasta que aparece la imagen.

¹¹⁹ El *fundido encadenado* es una imagen desaparece lentamente mientras aparece la siguiente.

¹²⁰ El *match cut* consiste en unir dos escenas mediante la similitud, o contraste, de las imágenes (forma, color, movimiento, etc.) ya sea por un corte limpio o por un encadenado.

¹²¹ La *toma establecedora* también se conoce como *establishing shot*. Es la toma que se hace para situar, al principio, el entorno y el lugar donde ocurre la escena.

Rico, una máscara de vejigante y el cuadro de Francisco Oller “El baquiné”, figuran como una materialización visual del discurso político y cultural de Mattos Cintrón. Sin embargo, identificamos lo que podemos considerar un fallo de adaptación respecto a la construcción del personaje de Isabelo y es que este personaje en la novela, no se identifica con ninguna creencia religiosa porque es ateo, pero en el filme, su habitación está decorada con una imagen de la Virgen de las Mercedes (Obatalá), un rosario, un velón de las siete potencias, la imagen de una mujer negra y en su oficina hay una foto de San Martín de Porres. Isabelo Andújar jamás decoraría su habitación ni su oficina con elementos religiosos.

En cuanto al estilo cinematográfico, en ambos filmes vemos algunos elementos que los acercan al cine negro. Por ejemplo, en *Desamores* hay menos uso de la iluminación y un mayor uso del claroscuro para contrastar a diferencia de *Las dos caras de Jano*. Según Juan Carlos Paredes, una de las imágenes más típicas del cine negro es la del héroe (detective privado, por regla general) solo en la noche en alguna oficina o habitación de hotel barato, a oscuras o iluminado por los *flashes* intermitentes de algún anuncio de neón, igualmente en el filme de *Desamores* Isabelo pasa horas en su oficina cavilando sobre su investigación cosa que no ocurre en *Las dos caras de Jano* porque todo lo hace desde su apartamento. Por otro lado, Roger Ebert¹²² señala que una de las características del cine negro es que los personajes fumen mucho, y como vemos en ambos filmes Isabelo fuma constantemente cigarros. También, podemos mencionar que en las escenas en que Elvia fuma frente a la ventana y en la que llega Yesenia Berrondo a la oficina del detective, evocan el misterio y la sensualidad de la típica *femme fatale*.¹²³ Un elemento que da un cierto toque de misterio es el *procedimiento subjetivo* que es lo

¹²² Roger Ebert, el último gran crítico de cine de EE.UU.

¹²³ La *femme fatale* en el cine negro es un personaje que su nombre proviene de la expresión francesa que se traduce a mujer mortífera; mujer mortal. Mujeres que “sobrevuelan por entre los hombres disfrazadas con

que materializa en la pantalla el contenido mental de un personaje y, a la vez, porque lo hace atentando contra la exactitud realista y la verosimilitud representativa de la imagen o del sonido, y este se puede lograr a través de la introducción de una secuencia que no pertenece directamente a la acción presente y que figura el contenido mental de un personaje (recuerdo, imaginación, alucinación) (Martin 198-99). Por ejemplo, en el filme de *Desamores* la escena en la que Isabelo recrea mentalmente la masacre de *Robledo Insurance Agency* siendo testigo presente o en la que Isabelo es testigo presente de lo que Clari le relata sobre lo que hace Omar Pereyó cada vez que va a visitarla; para lograr dicho efecto se recurrió a una cierta distorsión de la imagen levemente borrosa y a la modificación de la iluminación ambiental. Esta técnica también la podemos apreciar en el filme de *Las dos caras de Jano* cuando Rita le relata a Isabelo sobre el día que Ludovico le pidió la separación. En cuanto a la musicalización, *Desamores* se acerca más al cine negro porque es mayormente ambientada por jazz,¹²⁴ pero *Las dos caras de Jano* se distancia por su musicalización coral y navideña. La mayoría de las acciones ocurren en espacios urbanos. En cambio, ambos filmes se alejan del género del cine negro porque la imagen es a color, no es en los tradicionales y emblemáticos blanco y negro.

Respecto a los procedimientos de adaptación empleados en los fragmentos de ambas novelas para transponerlos a filmes hemos elaborado las cuatro tablas que se encuentran en el *Apéndice* (vea la página 112). En estas se destacan las diferencias en cuanto a la supresión, la compresión, la traslación, la transformación, el añadido y el desarrollo de los personajes y las

trajes muy diversos, elegantes todos ellos, tras los que se esconden unas almas desprovistas de valores, sedientas de poder y deseosas de humillar a los hombres”. También se le conoce bajo otro nombre, esta vez viniendo del americano: *spider woman* (mujer araña), ya que “la mujer fatal tiende un red en la que caen uno tras otro los varones, seducidos por la perversidad de su mirada y la dulzura de su elegancia.”

¹²⁴ El jazz era la música predominante en los clubes nocturnos de Estados Unidos y Francia para los años 40 y 50. Por tal razón, muchas de las películas de *film noir* son musicalizadas al son del jazz.

acciones. Para adelantar parte de su contenido, el filme de *Desamores* es donde el guionista recurre a una mayor cantidad de supresión de personajes y acciones, algunos ejemplos que podemos mencionar son: la eliminación de los seis *Coros*; de las escenas donde figuran los personajes del Lic. Miguel Pujols y doña Ema Delacres y de las escenas donde figuran Yesenia Berrondo, Casimiro Leyva, entre otros; y la compresión del relato de Muerte Chiquita. Por el contrario, en *Las dos caras de Jano* el guionista muestra una mayor libertad de adaptación al recurrir a la traslación, a la transformación y al añadido. También, algunos personajes son transformados o añadidos, por ejemplo: Daniel Resto, en la novela es una de las víctimas de Obdulio Alfaro que es “El Ángel de los Solteros” y que la empleada doméstica (esposa del celador) encuentra muerto. Es en voz Javier Correa y don Cleofas que conocemos los detalles de su asesinato (págs. 82-83 y 87-91). En el filme quien es asesinado de esta misma manera es el Prof. Badia, sin embargo, Daniel Resto es un hombre tímido que siente atracción por Samuel (que es “El Ángel de los Solteros”). Daniel muere en circunstancias distintas y su cuerpo es hallado por un porteador”; Sajit y Chandra, en la novela Isabelo y su amigo Raúl van a conversar al barrio árabe en Río Piedras, pues hacía mucho tiempo que no coincidían. Allí van a comer a un negocio y hablan de política, religión, homosexualidad y del asesinato de Ludovico Cifuentes, pero nunca interactúan con algún árabe (págs. 48-57). En el filme Sajit y Chandra tienen bastante participación. Son hindúes, esposos y dueños de un negocio en Río Piedras. Chandra sospecha de la homosexualidad de Sajit. Sajit es asesinado por Samuel; Samuel, en la novela es quien a solicitud de Raúl conversa con Isabelo sobre el tema de la homosexualidad. Isabelo desea profundizar en el tema para tratar de entender el perfil psicológico del posible asesino de Ludovico Cifuentes. Es también quien le explica la teoría “mitopsicológica” del dios Jano en relación con la psicología homosexual (págs. 172-176). En el filme Samuel juega un papel muy

importante. Samuel es el asesino en serie, “El Ángel de los Solteros”, que lleva una doble vida. Es un joven dulce, amable, tímido, sensible y devoto religioso. Trabaja con Elvia en la farmacia, es deportista y canta el coro de una iglesia católica. Samuel es también quien discute con Isabelo sobre el perfil del posible asesino y quien le explica la teoría “mitopsicológica” del dios Jano en relación con la psicología homosexual, pero a petición de Elvia; Rafo, en la novela mientras Rafo, Loli e Isabelo hablan de la confesión de la homosexualidad de Ludovico ven cuando Ludovico discute con Rita (pág. 11). En el filme Rafo le pide desesperadamente a Isabelo que entretenga a Rita cuando llegue y es en ese preciso momento en el que llega Rita y saluda a Rita; Loli, en la novela es descrita como rubia y seguidora de la Nueva Era (pág. 9); Arq. Ramírez: En la novela es descrito como un hombre de baja estatura y grueso (págs. 12 y 108). En el filme es un hombre de muy buena pinta, muy lejano a lo que es físicamente descrito en la novela. En la novela asesina a Ludovico asfixiándolo con las manos y luego lo acuchilla (pág. 234). En el filme lo asfixia apretando sus brazos en un abrazo; Ludovico Cifuentes, en la novela presenta a Ángel al grupo de amistades como su compañero (pág. 10). En el filme presenta a Ángel como su novio y a Rita como su amante; Chiqui Morales es senador, está casado con Dora y se encuentra con Miguel Arias en un hotel, etc.

Respecto a la adaptación temática, en ambos filmes hay un intento de acercarse al discurso narrativo de Mattos Cintrón, pero se suprimen la mayoría de sus elementos discursivos políticos y heterodoxos, por ejemplo: en *Las dos caras de Jano* se comprime la discusión sobre política que Isabelo tiene con el Prof. Llompart y se suprime la que tiene con su amigo Raúl, y en *Desamores* aunque se toca el tema político se suprimen las partes en las que figuran personajes que son nacionalistas o la escena en la que Isabelo recuerda cuando recoge su carpeta de

subversivo, inclusive, Muerte Chiquita le comenta a Isabelo “que está chévere” lo de los nacionalistas y Albizu Campos, pero que lo de él es otra cosa.

5. VALORACIÓN GLOBAL

En conclusión, de acuerdo al análisis comparativo realizado podemos clasificar la tipología de la adaptación novelística de *Las dos caras de Jano* y de *Desamores*, según la dialéctica fidelidad/creatividad como *adaptación como transposición*, debido a que son textos filmicos auténticos, pero tratan de ser fiel al fondo y a la forma de las obras literarias. Respecto al tipo de relato, podemos clasificarlas como textos de *coherencia estilística*, ya que son obras literarias modernas que fueron adaptadas a películas modernas. De igual manera, según la extensión podemos clasificar ambas adaptaciones como *reducción* porque se suprimen personajes, episodios y acciones relevantes. Según la propuesta estético-cultural podemos concluir que se destaca el *saqueo*, porque se simplifica o aminora las críticas política y heterodoxa de los textos literarios. El protagonista y sus cargas ideológica y emocional, se dispersan (se aguan) para dar mayor relevancia a los crímenes, las investigaciones y sus resoluciones. Hay un acercamiento al género policiaco inspirado en algunos elementos del cine negro, pero tampoco es contundente.

Conclusión

Durante este recorrido investigativo hemos podido apreciar que desde sus inicios el cine ha experimentado el rechazo de los “puristas del arte” por considerarlo un “arte menor” al compararlo con la literatura; los motivos para tal aversión son su origen, su juventud y su formato estructural. Sin embargo, hemos demostrado que la literatura y el cine son expresiones artísticas semejantes pero a su vez, disímiles e independientes. Si bien ambas manifestaciones artísticas se asemejan por una cierta «homología estructural» y porque «son artes de acción», la diferencia es que la literatura nos “dice” y el cine “nos sitúa ante una sucesión de representaciones de un presente, jerarquizables solo en la fase del montaje” (Eco 196-97). Igualmente, existen diferencias semánticas, sintácticas y pragmáticas respecto a sus funcionamientos comunicativos (Sánchez Bowie 18-19).

No solo el cine ha sufrido la aversión de grupos élites, el género de la adaptación cinematográfica que se origina del texto literario ha sufrido un rechazo crudo, por ser un producto indigno, una «degradación de la obra literaria» (Sánchez Noriega 67). El motivo principal que genera este sentimiento de repudio ante tal «acto sacrílego» es el error de pretender que la adaptación cinematográfica sea una copia fiel y exacta del texto literario. Tal exigencia es casi imposible porque ambos medios de expresión son distintos, además de que existen varios tipos de adaptación; unos que se acercan al texto por su fidelidad y otros que aunque se alejan del texto aportan innovación. Por tales razones, “hay que valorar la obra en sí, dentro de los medios que utiliza y de la historia de la cultura en que se inscribe, sin dictar sentencias de legitimidad o bastardía ni establecer jerarquizaciones obsoletas” (Sánchez Noriega 69).

Por otro lado, el propósito principal de nuestra investigación fue analizar el contraste de los aspectos del discurso narrativo literario con los del discurso narrativo cinematográfico;

respetando la adaptación fílmica como un producto independiente del texto literario, y por ende, de valor genuino y único. Nuestro estudio consistió en evaluar y comparar el discurso narrativo policial (novela policiaca negra) del escritor puertorriqueño Wilfredo Mattos Cintrón en *Las dos caras de Jano* y *Desamores* con el discurso narrativo (de cine negro) de sus adaptaciones cinematográficas; ambas adaptadas por el guionista Gilberto A. Rodríguez y el director Edmundo H. Rodríguez. Utilizamos el «Esquema de análisis comparativo de la adaptación» propuesto por José Luis Sánchez Noriega para evaluar los cambios que el texto literario experimenta al adaptarse al filme.

Analizar el discurso narrativo literario de *Las dos caras de Jano* y *Desamores* nos permitió vincular la obra de Mattos Cintrón con la novela policiaca negra de América Latina y España porque como un «cronista de nuestros tiempos» se sumerge a describir una violenta sociedad puertorriqueña producto de su situación política. Su discurso narrativo es una afirmación del rechazo al estatus colonial de Puerto Rico y a sus atroces repercusiones sociales y culturales. En ambas novelas somos testigos de un urbanismo cruento que toca todos los grupos sociales donde todos, de algún modo, son víctimas y victimarios. Donde todos, de algún modo, somos violentados y violentamos.

De igual importancia, de acuerdo al análisis comparativo de la adaptación realizado podemos clasificar la tipología de la adaptación novelística de *Las dos caras de Jano* y de *Desamores*, según la dialéctica fidelidad/creatividad como *adaptación como transposición* debido a que son textos fílmicos auténticos, pero tratan de ser fiel al fondo y a la forma de las obras literarias. Respecto a los tipos de relato, podemos clasificarlas como textos con *coherencia estilística*, ya que son obras literarias modernas que fueron adaptadas a películas modernas. De igual manera, según la extensión podemos clasificar ambas adaptaciones como *reducción*

porque se suprimieron personajes, episodios y acciones relevantes. Según la propuesta estético-cultural podemos concluir que se destaca el *saqueo* porque se simplifican o aminoran las críticas políticas y heterodoxas de los textos literarios. El protagonista y sus cargas ideológica y emocional, se dispersan (se aguan) para dar mayor relevancia a los crímenes, las investigaciones y sus resoluciones. Observamos un acercamiento al género policiaco inspirado en algunos elementos del cine negro, pero tampoco es contundente. Aunque algunos de los aspectos narrativos discursivos que propone Mattos Cintrón son palpables, otros se solapan a través de la supresión y compresión de personajes, diálogos, acciones y temas.

Asimismo, en ambas adaptaciones fílmicas identificamos que hay un intento de acercarse al discurso narrativo de Mattos Cintrón pero no se equipara, lo que significa que hay un énfasis en el contexto y no en la riqueza del subtexto discursivo, o sea, esas capas ideológicas que Mattos Cintrón elabora tan enfáticamente. Sobre este punto, concluimos que los adaptadores tomaron esta decisión para enfocarse en elementos estilísticos del cine negro para llevarle al espectador un producto de menos carga ideológica, debido a que ambos filmes fueron comisionados para el medio televisivo y financiados por instituciones gubernamentales.

Por otro lado, es imperativo reconocer que ambas adaptaciones le proveen al espectador, que ha leído estos textos literarios dos experiencias similares, pero no idénticas. Los adaptadores han tomado unas decisiones que se han ajustado a sus preferencias estilísticas y necesidades de producción, por ejemplo, añadir más personajes o acciones en un periodo limitado de tiempo conlleva saturar con demasiada información al espectador que no necesariamente ha leído los textos literarios, además de que implica incurrir en más gastos de producción.

Con las adaptaciones cinematográficas de *Las dos caras de Jano* y *Desamores* dimos un paso al frente sobre Cuba, pues es ahora en 2015 que se filma una adaptación de la novela

policíaca negra *Vientos de Cuaresma* del recientemente galardonado con el Premio Princesa de Asturias, Leonardo Padura. ¿Por qué no seguimos dando pasos valientes por nuestra cultura? Un joven cineasta puertorriqueño, Irvin Díaz, ya hizo la adaptación a guion de *El cerro de los buitres*. Su sueño es poder dirigirla sin que la censura política sea un peldaño para su realización.

Para finalizar, reconocemos que adaptar es el «arte de reconstruir sin perder la esencia». La adaptación permite que el texto literario cobre dimensiones nuevas que posibilitan la perpetuidad del mismo a través de la creatividad, el análisis y la discusión. ¡Qué mejor manera de perpetuar nuestra literatura, de dar vida a un texto de un escritor nacional a través de la imagen tangible! La adaptación, más que un «afrenta», lo distinguimos como una herramienta propicia para el desarrollo de nuestra identidad cultural. Nos reafirmamos en que Puerto Rico necesita urgentemente rescatar sus valores artísticos, en especial la literatura, ante la crisis de identidad cultural que cada vez más se agrava. Propiciar el desarrollo de la adaptación cinematográfica en Puerto Rico serviría como un instrumento de fin educativo que llevaría de la mano al espectador a conocer o a recordar a los artistas nacionales de diversas ramas (literatura, cine, teatro, artes plásticas, música, etc.).

El material literario de calidad, el talento a borbotones y las ingentes ansias de hacer arte existen en demasía, solo necesitamos una visión de avanzada cultural de quienes dirigen nuestro país. Es urgente que quienes encaminan a nuestro pueblo puertorriqueño dejen a un lado sus intereses personales y asuman un verdadero compromiso con nuestro desarrollo sociocultural, fomentando el impulso de nuestra identidad y del talento que fulgura en nuestra nación.

Algunas de esas grandes obras de nuestra excelsa literatura puertorriqueña que esperamos ver adaptadas al cine (entre ellas también de teatro) son: *La cuarterona* (Alejandro Tapia y Rivera), *La charca* (aunque ya fue adaptada para la televisión), *Tiempo muerto* (Manuel Méndez

Ballester), *La carreta* (René Marqués), *La muerte no entrará a palacio* (René Marqués), *La víspera del hombre* (René Marqués), *La guaracha del Macho Camacho* (Luis Rafael Sánchez), *Balada de otro tiempo* (José Luis González), *El cerro de los buitres* (Wilfredo Mattos Cintrón), *Felices días, Tío Sergio* (Magali García Ramis), *Sol de medianoche* (Edgardo Rodríguez Juliá), *Sirena Selena vestida de pena* (Mayra Santos Febres), *Esa antigua tristeza* (José Borges), entre otras.

Bibliografía

- Abel, Richard, ed. *Encyclopedia of Early Cinema*. Oxon: Routledge, 2005. Impreso.
- Abril, Gonzalo, Jorge Lozano y Cristina Peña Marín. *Análisis del discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007. Impreso.
- “Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood.” *History*. Web. 27 de marzo de 2015.
- Acosta Lugo, Maribel. “De la pantalla grande al papel: los elementos del séptimo arte en *La amortajada* de María Luisa Bombal.” *Focus* 2.2. 2003: 73-80. Impreso.
- Adriaensen, Brigitte y Valeria Grinberg Pla. *Narrativas del crimen en América Latina: transformaciones y transculturaciones del policial*. Münster, LIT Verlag, 2012. Impreso.
- Aguilar, Gonzalo, Adolfo Aristarain, y David Oubiña, eds. *El guion cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1997. Impreso.
- Alba, Alejandro (alejanalba). “No juzgues a un libro por su película.” 28 de marzo de 2015, 7:55 a.m. Tuit.
- Albrecht Crane, Christa, y Dennis Ray Cutchins, eds. *Adaptation Studies: New Approaches*. New Jersey: Rosemont Publishing & Printing Corp., 2010. Impreso.
- Alonso Erasquin, Manuel y Luis Matilla. *Imágenes en acción*. Madrid: Ediciones Akal, 1990. Impreso.
- Alonso Ruiz, Jesús. “Evolución de la novela negra; del detective duro al monstruo educado.” 17 de octubre de 2011. Web. 3 de mayo de 2015.
- Alsina Thevenet, Homero, y Joaquim Romaguera i Ramió, eds. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993. Impreso.
- Álvarez, Alfredo I., Enrique del Teso, y Rafael Nuñez. *Leer en español*. Oviedo: Ediciones Nobel, 2005. Impreso.
- Álvarez, Marta, Antonio J. Gil González y Marco Kunz, eds. *Metanarrativas hispánica*. Münster: LIT Verlag, 2012. Impreso.
- “Art House (Definition).” *Wonderful Cinema*. Web. 7 de mayo de 2015.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michael Marie y Marc Vernet. *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2008. Impreso.

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990. Impreso.
- Baltodano Román, Gabriel. “La literatura y el cine: una historia de relaciones.” *Letras*. 2009: 11-27. Web. 5 de abril de 2015.
- Bazin, André. *¿Qué es cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1990. Impreso.
- Bollain, Iciar. *Cine y literatura: reflexiones a partir de Flores de otro mundo*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2000. Impreso.
- Bones, Young (ZanpakuZangetsu). “Adaptación de Death Note al cine... Me huele a que será una basura como casi todas las adaptaciones.” 29 de abril de 2015, 7:59 a.m. Tuit.
- Bonitzer, Pascal y Jean-Claude Carrière. *Práctica del guion cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996. Impreso.
- Candeais, Marta (MartaCandeais). “No os pasa que a veces amáis a los actores y la historia, pero odiáis la adaptación en el cine y es como que quieres ver la peli, pero sufres.” 1 de marzo de 2015, 5:59 p.m. Tuit.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. Barcelona: RBA Libros, 2014.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1994. Impreso.
- Collado, Adriana. “La Ley Seca o Era de la Prohibición.” *About en Español*. Web. 10 de mayo de 2015.
- Coma, Javier. *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Anagrama, 1986. Impreso.
- Coma, Javier. *La novela negra: historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*. Barcelona: Ediciones 2001,1980. Impreso.
- Comparato, Doc. *De la creación al guion: Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. La Crujía Ediciones, 1999.
- Cosme, Wanda. *Nuevas coordenadas de la literatura puertorriqueña*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2007. Impreso.

- Díaz, Luis Felipe. *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña*. San Juan: Ediciones Huracán: 2008. Impreso.
- Díaz, Luis Felipe y Marc Zimmerman, eds. *Globalización, nación, postmodernidad: estudios culturales puertorriqueños*. San Juan: Ediciones La Casa, 2001. Impreso.
- Díaz Márquez, Luis. *Teoría del género literario*. Madrid: Ediciones Partenón, 1984. Impreso.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970. Impreso.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido de la imagen*. México: Siglo XXI Editores, 1986. Impreso.
- “El crack del 29: la Gran Depresión.” *Finanzas para todos*. 28 de diciembre de 2010. Web. 25 de mayo de 2015.
- Ernst Montenegro, Ricardo. “Subjetividad, libertad y sumisión: algunas notas de psicología social.” *Andamios*. 2009: 363-67. Web. 12 de abril de 2015.
- Esteban, Ángel y Jesús Montoya Juárez, eds. *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009. Impreso.
- Field, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Batam Dell, 2005. Impreso.
- “film noir”. *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2015. Web. 18 mayo 2015.
- Frago Pérez, Marta. “Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica.” *Comunicación y Sociedad*. 2005: 49-82. Impreso.
- García, Joaquín. *Breve historia del cine puertorriqueño*. Bayamón: Taller de Cine la Red, Inc., 1989. Impreso.
- Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995. Impreso.
- Galán Herrera, Juan José. “El Canon de la novela negra y policiaca.” *Tejuelo*. 2008: 58-74.
- Géliga Vargas, Jocelyn A. “El incierto proyecto del “cine nacional” puertorriqueño.” *80 Grados*. 13 de mayo de 2011. Web. 2 de abril de 2015.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013. Impreso.

- Gil Puértolas, Longi. *En construcción: José Luis Guerín* (200). España: Nau Llibres y Ediciones Octaedro, 2010. Impreso.
- Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2005. Impreso.
- Ginés, Armando B. “Corrupción, locura, terrorismo.” *Epsys*. 1 de noviembre de 2014. Web. 18 de mayo de 2015.
- González López, Jesús Ángel. *La narrativa popular de Dashiell Hammet: “pulps”, cine y cómics*. Universitat de València: Valencia, 2004. Impreso.
- González, Francisco y Raúl Ríos Díaz. *Dominio de la imagen: hacia una industria de cine en Puerto Rico*. San Juan: Librería Editorial Ateneo, 2000. Impreso.
- Guerif, François, *El cine negro americano*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988. Impreso.
- Hernández, Dolores Carmen (ed.). *Literatura puertorriqueña: visiones alternas*. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2005. Impreso.
- Konigsberg, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal, 2004. Impreso.
- L8 (EleOcho). “#FelizDíaDelLibro y próspero «pero igual voy a ver la adaptación al cine para gritarle a la pantalla que arruinaron a mi personaje favorito».” 23 de abril de 2015, 10:52 a.m. Tuit.
- Lomeña, Andrés. “Entrevista con Linda Hutcheon.” *Heterocósmicas*. Blogger, 31 de agosto de 2012. Web. 13 de abril de 2015.
- Lozada Pérez, Hiram. *El país de la queja: y otras miradas a Puerto Rico, a su historia y cultura política*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2014. Impreso.
- Marie, Michael y Jacques Aumont. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Iberoamérica, 1990. Impreso.
- Máster guion. “Entrevista con José Luis Sánchez Noriega profesor del máster de guion de la U.P.S.A.” Vídeo en línea. *YouTube*. Youtube, 7 de diciembre de 2008. Web. 6 de junio de 2015.
- Massanet, Adrián. “El montaje cinematográfico: cortar, pegar, construir, mostrar.” *Blog de cine*. 21 de abril de 2011. Web. 19 de abril de 2015.
- Mattos Cintrón, Wilfredo. *Desamores*. Río Piedras: Ediciones La Sierra, 2001. Impreso.

--- . “La formación de la hegemonía de Estados Unidos en Puerto Rico y el independentismo: los derechos civiles y la cuestión nacional.” *Homines*. Marzo 1987-febrero 1988: 82-109. Impreso.

--- . *La política y lo político en Puerto Rico*. México: Ediciones Era, 1980. Impreso.

--- . *Las dos Caras de Jano*. Río Piedras: Ediciones La Sierra, 1995. Impreso.

Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002. Impreso.

Martínez-Salanova Sánchez, Enrique. “Glosario de cine.” Web. 13 de abril de 2015.

Méndez, José Luis. *Para una sociología de la literatura puertorriqueña*. San Juan: Ediciones Puerto, 2014. Impreso.

Molinares Hassan, Viridiana. “Violencia política en Latinoamérica: una descripción a partir de narraciones literarias.” *Revista de Derecho: Universidad del Norte*. Enero - junio 2013: 222-26. Impreso.

Morell, Hortensia R. “De Manuel Zeno Gandía a Wilfredo Mattos Cintrón: exploraciones en torno al género negro en Puerto Rico.” *Romance Quarterly*. 2013: 236-43. Impreso.

Naremore, James. *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000. Impreso.

Narváez Torregrosa, Daniel C. “La visión cinematográfica D.W. Griffith.” *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. 2008: 44-57.

“Novela negra, lucha política y fuerzas emergentes en Puerto Rico.” *Puerto Crítico*. Bonita Radio. 13 de febrero de 2015. Radio.

Ortiz Jiménez, Juan. *Nacimiento del cine puertorriqueño*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2007. Impreso.

Paredes, Juan Carlos. “Cine negro.” *Atajo: periodismo para pensar*. Web. 9 de abril de 2015.

Peña Ardid, Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992. Impreso.

Pimat, José. “Novela negra actual: evolución desde la novela policial.” *Cómo escribir bien*. 16 de febrero de 2015. Web. 17 de abril de 2015.

Pinel, Vincent. *El montaje: el espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004. Impreso.

- . *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ediciones Robinbooks. 2006. Impreso.
- Poblete, Klau. "Cine negro: características." Blogger, 2 de abril de 2010. Web. 2 de mayo de 2015.
- Ramos Collaza, José Antonio. "La novela policiaca en Puerto Rico y Cuba: los casos de Wilfredo Mattos Cintrón y Leonardo Padura Fuentes." Ph.D. tesis. Universidad de Puerto Rico, 2009. Impreso.
- Ramos Perea, Roberto. *Cinelibre: historia desconocida y manifiesto por un cine puertorriqueño independiente y libre*. San Juan: Ediciones Le Provincial, 2008. Impreso.
- Ramírez Peña, Luis Alfonso. *Comunicación y discurso: la perspectiva polifónica en los discursos literario, cotidiano y científico*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 2007. Impreso.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). 2001. *Rae.es*. Web. 6 de junio de 2015.
- Rodríguez, Dalila. "Favoritismo *cinema scope* rojo y azul en la Corporación de Cine." *Centro de Periodismo Investigativo*. 24 de enero de 2013. Web. 28 de marzo de 2015.
- Rodríguez, Edmundo H. Entrevista personal. 27 de mayo de 2015.
- Rodríguez, Gilberto A. Entrevista personal. 3 de febrero de 2013.
- Romaguera i Ramió, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999. Impreso.
- Rosado, José Ángel. *El cuerpo del delito, el delito del cuerpo: la literatura policial de Edgar Allan Poe, Juan Carlos Onetti y Wilfredo Mattos Cintrón*. San Juan: Ediciones Callejón, 2012. Impreso.
- Ruiz, Jesús Alonso. "Evolución de la novela negra: del detective duro al monstruo educado." 2009. Web. 15 mayo 2015.
- Sánchez Bowie, José Antonio. "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 2004: 277-300. Impreso.
- . *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008. Impreso.

- . *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Editorial de la Universidad de Salamanca, 2010. Impreso.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000. Impreso.
- . “Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente.” *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*. 2001: 65-69. Impreso.
- . *Obras maestras del cine negro*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1998. Impreso.
- Santos Febres, Mayra. “Wilfredo Mattos Cintrón: finalista Premio Azorín.” *Lugarmanigua*. Blogger, 31 de marzo de 2009. Web. 18 de mayo de 2015.
- Seger, Linda. *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Ediciones Rialp, 2000. Impreso.
- Selinger, Valeria C. *Los secretos del guion cinematográfico: método para elaborar un guion desde la idea inicial hasta el punto final*. Barcelona: Grafein Ediciones, 1999. Impreso.
- Sulbarán Piñeiro, Eugenio. “Análisis del film: entre la semiótica y la narrativa filmica.” *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*. 31 (2000): 44-71. Impreso.
- Torres, Víctor Federico. *Diccionario de autores puertorriqueños contemporáneos*. San Juan: Plaza Mayor, 2009. Impreso.
- Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen: prensa, cine y televisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1983. Impreso.
- “Vuelve Isabelo Andújar”. *El Nuevo Día* [San Juan, P.R.] 3 de septiembre de 2012.
- Wolf, Sergio. *Cine/Literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2001. Impreso.
- Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía, 2003. Impreso.
- Zecchi, Barbara, ed. *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Complutense, 2012. Impreso.

Apéndice

Segmentación comparativa:

Tabla 1

Secuencias filmicas y fragmentos literarios en *Las dos caras de Jano*

| <i>Fragmentos</i> | <i>Texto filmico</i> | <i>Texto literario</i> |
|-------------------|---|--|
| 1 | Rotulación con imágenes navideñas, la palabra “PAZ” y la fecha de 1 de diciembre. | Añadido |
| 2 | Día. Fachada de la casa del Prof. Badia. Un periódico enrollado choca frente al portón principal. Entra una empleada doméstica por la puerta principal, recoge el periódico y abre el portón para entrar a la casa. Coloca el periódico en una bandeja con desayuno y se dirige hacia la habitación del profesor y coloca la bandeja en una mesa. Abre una puerta para que entre la claridad, toca a la puerta del baño y le dice al profesor que el desayuno está listo. Busca ropa y la coloca sobre la cama. Plumas caen sobre su cuerpo y ve que una de ellas está ensangrentada, mira hacia la habitación de donde provienen y camina lentamente hacia ella. Encuentra al profesor atravesado por una lanza, ensangrentado, con los ojos abiertos y sentado en una silla. La empleada doméstica se marea, ve máscaras africanas que salen sucesivamente y cae desmayada al suelo sobre las plumas. | Caps. IV y V (págs. 82-83 y 87-91) Traslación Transformación Añadido Visualización |
| 3 | Rotulación con imágenes navideñas y la fecha de 3 de diciembre. | Añadido |
| 4 | Día. Calle de Río Piedras. Desde un balcón de un edificio decorado con adornos navideños una niña mira hacia donde está sentado el detective Isabelo Andújar, que lee el periódico <i>El Vocero</i> . En la portada se lee un titular en letras rojas que dice: “SE APUNTA OTRO EL ÁNGEL DE LOS SOLTEROS”. Luego de leer el periódico Isabelo, mira hacia una carpa donde | Añadido |

| | | |
|---|---|---|
| | <p>venden árboles de Navidad y regresa la mirada con un poco de desagrado. Se levanta, saca dinero de su bolsillo y le paga a un limpiabotas. Camina por las calles de Río Piedras. Se detiene frente a una vitrina de un negocio decorado de Navidad. Mira con insistencia un tren eléctrico que en movimiento bordea un árbol de Navidad y unas postales navideñas al estilo norteamericano con mensajes en inglés, se va disgustado por lo que ha visto. Sajit y está frente a su negocio, Chandra sale y le entrega una bebida. Isabelo se detiene a saludarlos. Sajit lo saluda y le habla brevemente sobre el calor y el calentamiento global, pero Isabelo se despide rápido. Sajit le comenta a Chandra que Isabelo “siempre está de prisa” y que “le hace falta una esposa”. Chandra mira a Sajit extrañada. Mientras Isabelo camina por la calle de muy mal humor, un Santa Claus callejero lo saluda con unas ramitas de muérdago y un campanazo, pero Isabelo lo evita. El Santa Claus callejero le agradece con sarcasmo y le desea “Feliz Navidad”.</p> | |
| 5 | <p>Día. Interior del edificio donde vive Isabelo en Río Piedras. Isabelo abre el portón del edificio y acalorado se dirige a buscar la correspondencia. Malhumorado comienza a clasificar y botar correspondencia, pero se va tranquilizando. Se dirige al elevador y entra, una música navideña suena y se torna furioso.</p> | <p>Cap. I (págs. 3-4) Supresión Compresión Desarrollo</p> |
| 6 | <p>Día. Interior del apartamento de Isabelo. Isabelo está muy acalorado y camina con una cerveza en la mano. Se sienta cómodamente en un mueble de la sala a escuchar mensajes de la contestadora telefónica. En el primer mensaje, muy entusiasmado Rafo le recuerda que su fiesta será en la noche y que lo espera. En el segundo mensaje, Elvia le dice que no podrá acompañarlo a la fiesta de Rafo. Isabelo se incomoda y en voz alta ensaya excusas para no ir a la fiesta. De repente, Isabelo escucha un coro que desde afuera canta una canción navideña. Se levanta con curiosidad y se dirige al balcón.</p> | <p>Cap. I (págs. 3-4) Supresión Compresión Desarrollo</p> |

| | | |
|---|--|--|
| 7 | Día. Balcón del apartamento de Isabelo. Isabelo sale al balcón con su cerveza y ve que son sus vecinos en otro balcón, cantando y decorando un árbol de Navidad. Incómodo, Isabelo bebe sin más remedio y entra de nuevo al interior de su apartamento. | Añadido |
| 8 | Tomas del anochecer al atardecer y de la actividad nocturna en la ciudad. Autos, un DJ tocando música, decoración navideña y gente caminando. | Añadido |
| 9 | <p>Noche. Fiesta en casa de Rafo. Isabelo se baja de un taxi con un regalo e inmediatamente una chica (Loli) le toma una foto. Incómodo, Isabelo toma una copa de champaña para “tomar valor”. Busca con la mirada, ve a Rafo y a Loli y lo llama. Ambos lo reciben y saludan muy entusiasmados. Rafo le presenta a Isabelo al Prof. Llompart, al Arq. Ramírez, a Lydia, al Lic. Alberty y a su esposa, estos últimos lo saludan con cierto “desagrado”. Ludovico Cifuentes llega con Ángel y saludan al grupo. Rafo le presenta a Isabelo, mientras Loli toma muchas fotos. Ludovico presenta a Ángel como su novio. Todos en el grupo quedan impactados con la noticia. Nervioso, Rafo se lleva a Isabelo aparte y le comenta que también invitó a la fiesta a Rita, la esposa de Ludovico. Rafo le indica a Isabelo que su intención era que se reconciliaran en la fiesta. Isabelo, algo achispado, se burla de la situación y en el momento que Rafo le pide que entretenga a Rita cuando llegue, Isabelo le indica que Rita ha llegado a la fiesta. Rita va directo a Ludovico y lo saluda con mucha ternura. Ludovico le presenta a Ángel como su amante a Rita y Rita perpleja, lo abofetea. Los amigos miran con asombro y burla. Isabelo se ríe de lo sucedido. Rafo se queja con él por lo sucedido con Isabelo, que ya está más achispado, mientras se dirigen al grupo de amigos. Los amigos comentan el incidente, Rafo pide que cambien el tema, la esposa de Alberty comenta que se le debió haber comunicado a Rita antes y Lydia comenta que ya tal vez Rita lo sabía. Ludovico irrumpe muy animado y contento y comenta que sabe que hablan de él. Ramírez le comenta que es su vida, Alberty que son sus “amigos</p> | <p>Cap. I (págs. 7-15) Supresión Compresión Desarrollo</p> |

| | | |
|----|--|---|
| | en la buenas y en las malas” y Llopart lo secunda. Ludovico se ríe y comenta que “uno es como es” y que se ha “quitado un peso de encima”. De todos los amigos el que más incómodo luce es Ramírez. Ludovico sigue riendo y le da un “abrazo comunal” a Llopart, a Ramírez y a Alberty. Loli toma una foto del abrazo. | |
| 10 | Rotulación con imágenes navideñas y la fecha de 4 de diciembre. | Añadido |
| 11 | Día. Fachada de la casa de Daniel Resto. Daniel Resto sale por la puerta contento, pero cuando mira hacia el piso ve que el periódico está mojado y se molesta. Malhumorado tira el periódico a la jardinera y sale trotando. | Añadido |
| 12 | Día. Toma de la fachada de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. | Añadido |
| 13 | Día. Iglesia católica de la plaza de Río Piedras. Un coro canta. Samuel mira su reloj con prisa y se retira. | Añadido |
| 14 | Día. Calle de Río Piedras. Samuel va montado en su bicicleta. Mientras va en marcha, vuelve y mira su reloj. Llega al frente de la farmacia donde trabajan Elvia y él. Le entrega a Elvia una bolsa con el café encargado. Mientras Elvia fuma, Samuel le cuestiona sobre su hábito de fumar y le comenta sobre lo dañina que es el azúcar morena. Elvia lo manda a callar con gesto sutil para escuchar el coro y degustar su café. | Añadido |
| 15 | Día. Interior del apartamento de Isabelo. El teléfono suena, mientras Isabelo se prepara para afeitarse. Isabelo camina para contestar el teléfono, suena la máquina contestadora y la voz de Rafo antes de levantar el auricular. Contesta animadamente a Rafo. Rafo hace una pausa y le cuenta a que asesinaron a | Cap. I (pág. 16) Transformación Desarrollo |

| | | |
|----|--|---|
| | Ludovico Cifuentes. El semblante de Isabelo cambia inmediatamente. | |
| 16 | Día. Interior de la casa de Rafo. Isabelo observa fotos de la cámara de Loli, mientras Rafo le cuenta detalles del asesinato de Ludovico Cifuentes. Loli está muy afectada. Rafo le comenta a Isabelo que Ángel encontró el cuerpo apuñalado por la mañana, que Ludovico llevó a Ángel casa de sus padres y que Ángel no sabe conducir. A preguntas de Isabelo, Rafo comenta que un vecino escuchó la discusión de Rita con Ludovico y que la vio marcharse. Rafo comenta que asesinaron a Ludovico de 12 puñaladas y que la última casi lo decapita. Al escuchar esto, Loli se va llorando. Isabelo le pregunta a Rafo si desea que haga una investigación y Rafo acepta. Isabelo le pregunta a Rafo si Rita tiene abogado. | Cap. I (págs.16-18) Supresión Compresión Desarrollo |
| 17 | Día. Calle. Toma de un autobús que va en movimiento y se revela el exterior de <i>El Nilo Restaurant</i> . | Añadido |
| 18 | Día. Interior de <i>El Nilo Restaurant</i> . Mientras come, el Lic. “Chino” Perales le comenta a Isabelo que piensa que Rita no es la asesina y que al menos salió bajo fianza. El licenciado casi se ahoga con una aceituna, pero Isabelo lo ayuda. Perales opina que Rita no es la asesina porque para ejecutar el asesinato se requirió mucha fuerza física. Isabelo le comenta que la ira por el engaño le pudo haber provisto esa fuerza. Perales enfatiza que las mujeres de “este país” no cometen asesinatos como ese. Isabelo señala que ese argumento no servirá de nada en un tribunal. Perales le pide sugerencias a Isabelo. Isabelo propone el testimonio del vecino. Perales le refuta, explicándole que el testimonio del vecino puede ayudar a corroborar información. Mientras Perales le explica, vemos la siguiente secuencia... | Caps. II (págs. 19-20) Desarrollo |

| | | |
|----|--|---|
| 19 | Noche. Pasillo que da al apartamento de Ludovico Cifuentes. El vecino toca a la puerta y repentinamente Rita abre la puerta del apartamento de Ludovico. Rita es muy hostil con el vecino y este se queja por el ruido. Avergonzado, Ludovico se disculpa. Rita cierra la puerta. | Cap. II (págs. 19-20) Visualización |
| 20 | Día. Interior de <i>El Nilo Restaurant</i> . El Lic. “Chino” Perales prosigue explicando que el vecino puede confirmar la hora en que Ludovico todavía estaba con vida y que Rita estuvo con él. | Cap. II (pág. 20) Desarrollo |
| 21 | Noche. Interior del apartamento de Ludovico Cifuentes. Rita y Ludovico discuten enérgicamente. | Cap. II (pág. 20) Visualización |
| 22 | Día. Interior de <i>El Nilo Restaurant</i> . Isabelo reacciona escéptico. | Cap. II (pág. 20) Desarrollo |
| 23 | Día. Exterior del condominio donde vivía Ludovico. Isabelo camina hacia el condominio. | Añadido |
| 24 | Día. Fachada de la caseta del guardia del condominio donde vivía Ludovico Cifuentes. Mientras Isabelo fuma su cigarro, interroga al guardia del condominio (Gumersindo Vidal), que es dominicano. Este le indica que un día un joven salió con una videocasetera, que lo detuvo y que le dijo que era un regalo de Ludovico. El guardia llamó a Ludovico para confirmar la información y Ludovico la confirmó. También, que al otro día vio que Ludovico tenía un ojo morado y que al mes un vecino llamó quejándose por un ruido que provenía del apartamento de Ludovico. Mientras el guardia le cuenta, vemos la siguiente secuencia... | Cap. II (págs. 21-25) Supresión Compresión Desarrollo |

| | | |
|----|---|---|
| 25 | Noche. Pasillo que da para el apartamento de Ludovico Cifuentes. El guardia camina hasta la puerta del apartamento de Ludovico. Escucha ruidos y toca a la puerta. Ludovico abre y nota que está con Miguel Arias. Ludovico le dice que está todo bien. El guardia vuelve a preguntarle para asegurarse que todo está bien. | Cap. II (pág. 24) Visualización |
| 26 | Día. Fachada de la caseta del guardia del condominio donde vivía Ludovico Cifuentes. El guardia le comenta a Isabelo que la razón que le dio Ludovico fue que Miguel Arias le daba clases de judo y ese día apuntó la tablilla del carro de Miguel. El guardia le entrega el número de tablilla escrita en un papel y asegura que Ludovico era todo un caballero. Antes de Isabelo irse, el guardia llama a Isabelo babalao y le pide la bendición. Extrañado, Isabelo se quita el cigarro de la boca y hace un gesto al guardia que simula una bendición. Isabelo se va fumando. | Cap. II (págs. 21-25) Supresión Compresión Desarrollo |
| 27 | Rotulación con imágenes religiosas (cristianas) y la fecha de 7 de diciembre. | Añadido |
| 28 | Día. Toma de la fachada de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. | Añadido |
| 29 | Día. Funeral de Ludovico Cifuentes en el cementerio. Mientras llueve Rita, Rafo, Loli, el Prof. Llompart, el Arq. Ramírez, el Lic. Alberty y el sacerdote están muy tristes frente el féretro de Ludovico. | Cap. II (págs. 26-27) Desarrollo |
| 30 | Interior de la casa de Rita. Mientras los amigos de Ludovico comen y conversan, Rita e Isabelo están sentados en la sala conversando. Rita asegura que no mató a Ludovico, que lo amaba y que era el padre de sus hijos. Isabelo le pregunta si sabía que era homosexual, pero ella lo interrumpe antes y le dice que “todavía no lo sabe”. Isabelo pregunta por los amigos más cercanos de Ludovico y Rita le contesta que sus amigos más cercanos eran: el Prof. Llompart, el Arq. Ramírez y el Lic. Alberty. Que Ludovico los | Cap. II (págs. 27-30) Supresión Compresión Desarrollo |

| | | |
|----|--|---|
| | conocía desde la universidad, que los defendía a muerte, en especial al Arq. Ramírez y que ambos tenían un “pacto de acero”. Sobre Rafo le comenta que es más amigo de ella que de Ludovico. Abstraída en el recuerdo, Rita rememora la siguiente secuencia... | |
| 31 | Interior de la casa de Rita. Aparece Ludovico con un bulto en la mano, lo coloca en el suelo y se sienta a hablar con Rita. Rita le pregunta que qué quiere hacer y él le contesta que no quiere seguir sintiéndose así, que quiere una separación temporera. Rita le pregunta si hay otra mujer y él le contesta que necesita tiempo. Rita le dice con resignación que es su vida. Ludovico recoge su bulto y desaparece. | Cap. II (pág. 29) Desarrollo |
| 32 | Interior de la casa de Rita. Isabelo le pregunta a Rita que cómo rompieron y ella le contesta que fue Ludovico quien rompió la relación. | Cap. II (pág. 29) Desarrollo |
| 33 | Día. Cementerio donde enterraron a Ludovico Cifuentes. Mientras llueve sobre la lápida de Ludovico, Ángel está frente a ella compungido. | Cap. II (pág. 27) Desarrollo |
| 34 | Interior de la casa de Rita. Desde el interior, Rita cierra la puerta principal y escucha música de piano. Con curiosidad se dirige hacia la sala y observa a Ludovico dándole clases de piano a Ángel. Ambos sonríen entre ellos. Muy triste, Rita se dirige al baño, toma un frasco de pastillas, toma algunas y se las bebe. Se dirige al cuarto, se acuesta sobre su cama aturdida, tapando sus oídos como si no quisiera escuchar la música de piano y comienza a llorar. | Caps. IV y VI (págs. 76-77 y 117-19) Desarrollo Sustitución |
| 35 | Día. Toma de la torre de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. | Añadido |

| | | |
|----|---|---|
| 36 | <p>Día. Teatro de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Mientras Ángel toca piano, Isabelo llega y se identifica. Ángel lo toma a broma e Isabelo lo detiene. Ángel le dice a Isabelo que lo recuerda de la fiesta de Rafo y le pregunta que qué quiere. Isabelo le dice lo quiere interrogar. La primera pregunta que formula Isabelo es que cómo conoció a Ludovico y Ángel le contesta que era su profesor de música y que a veces iba a su casa a ensayar. Respecto a la pregunta de cómo comenzó la relación, Ángel encara a Isabelo pues detecta su incomodidad al preguntarle sobre el tema y porque lo mira como si fuera víctima de una enfermedad mortal que y que “Gracias a Dios y a la Virgen, él no padece”. Molesto, Isabelo le aclara que no es creyente y que no le tiene que agradecer nada a ninguno. Con tono burlón, Ángel provoca a Isabelo comentándole que “Se cree inmune, vacunado en contra de algo que jamás va a pasar”. Molesto, Isabelo, le alega: “¿Y no es así?”. Ángel lo mira burlonamente y se levanta de la silla para provocar lascivamente a Isabelo mientras le pone una mano en el pecho. Muy molesto, Isabelo retira la mano de Ángel de su pecho. Ángel lo sigue mirando provocativo. Isabelo lo mira con severidad y de repente, llega una estudiante que los mira particularmente. Isabelo y Ángel salen del teatro.</p> | <p>Cap. III (págs. 58-65) Supresión Compresión Traslación Transformación Desarrollo</p> |
| 37 | <p>Día. Pasillo de un edificio de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Isabelo le pregunta a Ángel si cree que Rita sospechaba de su relación. Ángel le contesta que cómo Rita lo iba a admitir. Isabelo le pregunta sobre si notó algo fuera de lo usual luego del incidente de Rita y Ludovico y Ángel le contesta que Ludovico estaba feliz, eufórico y liberado. Isabelo le pregunta si Ludovico flirteó con alguien en la fiesta y Ángel le indica que cree que sí porque Ludovico lo llevó a casa de sus padres y casi se le ordenó que se quedara allí. Isabelo le pregunta que con quién cree que Ludovico flirteó en la fiesta y le contesta que Ludovico se fue a bailar con los invitados, que él se quedó bailando solo y que luego Ludovico lo llevó a la casa. Isabelo le cuestiona si volvió a salir y le contesta que se fue a dormir. Ángel se le acerca nuevamente a Isabelo y con tono provocativo le dice que a él “no le quita el sueño lo que es” y le cuestiona a Isabelo: “¿Y a usted?”.</p> | <p>Cap. III (págs. 58-65) Supresión Compresión Traslación Transformación Desarrollo</p> |

| | | |
|----|--|---|
| | Incómodo, Isabelo se aleja de Ángel. Ángel se va e Isabelo se queda mirándolo pensativo. | |
| 38 | Noche. Toma de adornos de Navidad en la calle, personas y autos que transitan. | Añadido |
| 39 | Noche. Interior de la farmacia donde trabaja Elvia. Elvia le abre la puerta a Isabelo. Le dice que está casi lista y que don Daniel dejó una canasta. Isabelo la interrumpe y la toma entre sus brazos apasionadamente y con agitación la besa. Ambos se desvisten con presteza y tienen relaciones sexuales. | Cap. III (págs. 65-66) Traslación Desarrollo |
| 40 | Día. Toma de la torre de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. | Añadido |
| 41 | Día. Calle de Río Piedras. Samuel corre en su bicicleta. | Añadido |
| 42 | Día. Interior de la farmacia donde trabajan Elvia y Samuel. Daniel Resto mira unos productos de cuidado personal. Samuel entra y lo saluda con un “Don Daniel, feliz Navidad” y “Gracias por la canasta”. Daniel se sorprende, lo deja con la palabra en la boca y sale nervioso hacia la puerta de la farmacia diciéndole a Samuel “Buenos días”. Samuel muestra confusión. | Añadido |
| 43 | Día. Toma exterior de un negocio de servicios cibernéticos, <i>Emilio's</i> . | Añadido |

| | | |
|----|--|--|
| 44 | <p>Día. Interior de un negocio de servicios cibernéticos, <i>Emilio's</i>. Nervioso, Samuel chatea¹²⁵ en una computadora. En la pantalla de la computadora sale la siguiente conversación:</p> <p style="padding-left: 40px;">Samuel- ¿Nos vemos el sábado 18? Trilce- A las 8:30. Samuel- En SANTORINI.</p> <p>En el mismo lugar está Isabelo en otra computadora, de espaldas a Samuel. Un empleado ayuda a Isabelo a buscar información sobre el dueño de un auto, según el número de tablilla. Isabelo le comenta al empleado que no aparece el nombre del dueño ni la dirección residencial. El empleado lo mira de manera particular. Isabelo comprende lo que le quiere decir, saca dinero y le paga al empleado. El empleado interviene en la computadora e Isabelo logra obtener las imágenes de la licencia de conducir y la licencia del auto del dueño de la tablilla. Mientras esto ocurre, Samuel se levanta de la silla y se va. El nombre del dueño de la tablilla es Miguel Arias Correa. Isabelo mira al empleado sorprendido por su destreza tecnológica y el empleado sonríe.</p> | Añadido |
| 45 | <p>Día. Interior de un negocio de servicios cibernéticos, <i>Emilio's</i> Una fotocopidora imprime las licencias de Miguel Arias.</p> | Añadido |
| 46 | <p>Día. Toma de un autobús, seguida por las de un residencial público.</p> | Añadido |
| 47 | <p>Día. Exterior de la casa de Miguel Arias. Mientras Miguel Arias toma el sol y bebe limonada en el patio del edificio donde vive, Isabelo llega y se le queda mirando. Miguel le pregunta incómodo que qué mira. Isabelo le pregunta si es Miguel Arias, se identifica y le dice que viene a hablar sobre la muerte de Ludovico Cifuentes. Miguel contesta de malhumor que no sabe de qué habla. Isabelo le comenta que entonces será la policía quien lo venga a ver. Miguel le comenta molesto que él sabe reconocer a un policía encubierto. Isabelo</p> | <p style="text-align: right;">Cap. II (págs. 36-41) Desarrollo</p> |

¹²⁵ El término *chatear* fue aceptado por la Real Academia Española para la edición de su vigésimo tercera edición de su diccionario. Significa mantener comunicación mediante *chats*.

| | | |
|----|---|--|
| | <p>le dice que si fuera policía lo hubiese venido a arrestar. Miguel comenta que ya arrestaron a Rita e Isabelo le dice que la policía sabe que ella no fue la culpable, que siguen buscando y que lo van a encontrar. Miguel le pregunta si fue el dominicano (guardia del condominio) quien le habló a Isabelo de él. Isabelo se hace el tonto. Miguel le abre el portón e Isabelo entra y lo agarra violentamente por los genitales para interrogarlo. Isabelo le cuestiona sobre cómo supo de la muerte de Ludovico y muy adolorido, Miguel le contesta que por el periódico <i>El Vocero</i>. También, Isabelo le pregunta que en dónde estuvo la noche del crimen y le contesta que en Saint Thomas con un amigo, que se quedaron en un hotel y que regresaron a los dos días en su yate. Isabelo le comenta cínicamente si estuvo con otro de sus “clientes” como lo era Ludovico y Miguel le dice que no es un delito lo que hace. Con más violencia, Isabelo le dice que robarle y golpearlo sí lo es y Miguel le dice que Ludovico nunca hizo denuncia y que ya es demasiado tarde. Isabelo le comenta con cinismo que le falta calle y que no en balde Ludovico lo dejó por otro. Isabelo le da un puño en los genitales, lo suelta y se sienta frente a Miguel. Miguel le dice con dificultad que fue él quien lo dejó y que lo que hace es por negocios y no por placer y que Ludovico se estaba enamorando. Mientras Miguel le cuenta, recuerda la siguiente secuencia...</p> | |
| 48 | Noche. Interior del apartamento de Ludovico Cifuentes. Miguel agarra a Ludovico con violencia y lo pega contra la pared. Mientras Ludovico sangra por la nariz, le hace un gesto de que haga silencio, con premura saca una servilleta y se limpia la nariz. | Cap. II (pág. 24) Visualización |
| 49 | Día. Exterior de la casa de Miguel Arias. Miguel indica que se llevó la videocasetera, que otro día lo golpeó porque Ludovico no le quiso pagar, que nunca más lo volvió a ver, que luego Ludovico “salió del closet” ¹²⁶ y que cuando “salen del closet” ya no es un negocio. Miguel comenta que si no fue Rita quien lo mató fue alguien con menos paciencia que él. Isabelo | Cap. II (págs. 36-41) Desarrollo |

¹²⁶ *Salir del closet* es una expresión que en muchos países se refiere a que la persona declara abiertamente su homosexualidad.

| | | |
|----|---|--|
| | se levanta, le da unas palmadas en la pierna, se retira y Miguel adolorido lo insulta. | |
| 50 | <p>Día. Interior de un hotel lujoso. El Sen. “Chiqui” Morales lee el periódico en el vestíbulo. Miguel Arias baja las escaleras con una maleta y saluda a Chiqui. Chiqui aparentemente no recuerda a Miguel. Miguel se presenta como el Lic. Arias y le recuerda que coincidieron en Islas Vírgenes un verano. Chiqui lo confirma. Miguel le pregunta por su esposa Dora y Chiqui dice que está por llegar. Miguel pide un trago a un mesero y le cuestiona a Chiqui sobre lo que bebe porque no es lo que acostumbra pedir. Chiqui le comenta que su vestimenta es linda y Miguel se le acerca y le recuerda que fue él quien se lo regaló. Chiqui sonríe y se le acerca a Miguel y le pregunta por qué está allí. Miguel le cuenta que lo fueron a interrogar sobre el asesinato de Ludovico y que dijo que estuvo con él en Saint Thomas. Chiqui se incomoda y Miguel lo tranquiliza diciendo que no mencionó nombres, pero que recuerde la versión que dio. Chiqui le pide discutir el asunto luego, pero Miguel le indica que no piensa cambiar de versión. El mesero llega con el trago y lo coloca en la mesa, Miguel saca una tarjeta de crédito que pone sobre la mesa y ansioso Chiqui la agarra con la mano e indica que él invita. Ambos se levantan y cuando Chiqui va a colocar la tarjeta en el bolsillo de su chaqueta, Miguel se la quita y la coloca en su chaqueta. Chiqui se muestra muy preocupado y Miguel se despide diciéndole: “No me vayas a fallar, Chiqui”. Mientras Miguel se dispone a subir las escaleras, Dora las baja y muy simpático saluda a Dora. Dora le sonríe y camina hacia Chiqui preguntando por él con curiosidad. Chiqui le dice que es el Lic. Miguel Arias. Dora le comenta con picardía que con la pinta que tiene Miguel debería postularse para un cargo.</p> | <p>Cap. III (págs. 57-58) Traslación Transformación Sustitución Desarrollo</p> |
| 51 | <p>Día. Exterior del hotel. Miguel sale, se monta en un taxi, saca la tarjeta de crédito y mientras la mira sonriendo y comenta para sí mismo: “Estos patos hay que tratarlos con energía para que sepan quién es el macho”. El taxista le pregunta que qué dijo porque no entendió lo que dijo y Miguel le cambia la versión de</p> | Añadido |

| | | |
|----|--|---|
| | lo que dijo a que tiene deseos de comer langosta que si conoce de algún buen sitio. | |
| 52 | Rotulación con imágenes navideñas y la fecha de 11 de diciembre. | Añadido |
| 53 | Día. Café al aire libre. Isabelo y Elvia conversan muy amenos. Elvia le comenta a Isabelo que opina que Rita no es la asesina. Isabelo arguye que la intuición femenina no es válida como evidencia en un tribunal. Isabelo le comenta a Elvia que Rita reúne todo para acusarla y Elvia le cuestiona si es suficiente acusarla por la motivación del engaño de Ludovico. Isabelo le asegura que el crimen fue cometido con odio, motivaciones o locura. Elvia le comenta que su lógica de es la típica masculina. Isabelo le confirma que Rita estuvo en la escena del crimen. Elvia le cuestiona a Isabelo si está a favor o en contra de Rita. Cuando Isabelo está por contestarle, una niña los interrumpe preguntándole a Isabelo si es Melchor. Elvia sonrío, pero a Isabelo no le agrada la pregunta. | Caps. IV y VIII (págs. 74-75 y 181-83) Traslación Transformación Sustitución Desarrollo |
| 54 | Día. Vitrina del negocio de Sajit y Chandra en Río Piedras. Samuel va corriendo en su bicicleta, se detiene frente a la vitrina porque ve unas figuras de elefantes que lo cautivan. Samuel entra al negocio. | Añadido |
| 55 | Día. Interior del negocio de Sajit y Chandra en Río Piedras. Chandra envuelve la figura de elefante y le pregunta a Samuel si es un regalo para una novia. Sajit llega y comenta que cualquier chica sería afortunada de recibir un regalo así y comienza a explicarle a Samuel muy entusiasmado lo que simboliza el elefante que compró. Chandra se hace a un lado. Samuel y Chandra se miran con tensión. Sajit le cuenta que Ganesha es el dios de la buena voluntad y elimina los obstáculos y que su padre lo decapitó. | Añadido |

| | | |
|----|--|---|
| 56 | Interior de un centro comercial. Mientras suben unas escaleras eléctricas, Elvia le comenta a Isabelo que está asustando a los niños e Isabelo le expresa que es que odia la época navideña. Un niño se les queda mirando muy serio y atento escucha la conversación, el desahogo de Isabelo de su frustración con la Navidad y la lista de inventos históricos relacionados a la época que enumera Elvia. El niño confuso con la conversación llama a su madre para decirle lo que acaba de escuchar. | Añadido |
| 57 | Día. Toma de la torre de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras y de estudiantes universitarios en los predios. | Añadido |
| 58 | Día. Interior de la oficina del Prof. Llompart en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Isabelo hojea un libro del Che Guevara. Llompart entra a la oficina e Isabelo le comenta que hacía mucho tiempo no pasaba por allí y que se graduó de esa facultad para el año de la última huelga. Llompart le comenta que no lo recuerda en ninguna de sus clases e Isabelo le dice que nunca se matriculó en sus clases. Llompart le dice a Isabelo que el movimiento estudiantil en Puerto Rico ya pasó a diferencia de los demás países latinoamericanos. Cínico, Isabelo le comenta que a lo mejor Puerto Rico no es un país latinoamericano. A Llompart no le agrada mucho el comentario, le quita el libro de las manos y se sienta. Isabelo se sienta e interroga a Llompart. La primera pregunta que hace es que desde cuándo conocía a Ludovico y Llompart. Llompart agarra una foto donde Rita, el Arq. Ramírez, Ludovico, el Lic. Alberty y él lucen muy jóvenes y se la muestra a Isabelo. Contesta que se conocían desde el primer año de universidad. Isabelo le pregunta que si fueron independentistas y socialistas y Llompart le confirma que sí. Isabelo le pregunta que si actualmente siguen esos ideales y Llompart evade la pregunta y le enumera la profesión de cada uno de ellos, pero le confirma que Ludovico era fiel a sus ideales. Isabelo le pregunta si sabía que Ludovico era homosexual y Llompart responde que se lo imaginaba y que no le extrañó verlo con Ángel en la fiesta. Isabelo le pregunta | Cap. V (págs. 94-103) Supresión Compresión Desarrollo |

| | | |
|----|---|---|
| | <p>que si le daba igual su homosexualidad y Llopart le responde hablando positivamente de Ludovico, que era muy querido. Isabelo pone en duda que fuera tan querido y Llopart le comenta que duda que alguno tuviera algo en contra de Ludovico, que ni Alberty que era el más retrógrado y que aunque Ramírez estuvo furioso por lo que hizo Ludovico, pero que sabía que luego se le quitaría el coraje. De repente, un estudiante entra a la oficina, le entrega una bolsa con café encargado, la vuelta y sale de la oficina. Isabelo sonrío maliciosamente y le pregunta a Llopart si es casado, éste le responde que no y que nunca se casó porque no quería arruinarle la vida a ninguna mujer y que no es “gay”. Isabelo le pregunta que qué hizo en la noche luego de la fiesta y Llopart le comenta que fue al <i>Greenhouse</i> con Alberty y su esposa, pero que Ramírez y su esposa no fueron porque Lydia se sentía mal. Isabelo se levanta y antes de salir se para frente a los libros y cínico le pregunta que qué va a hacer con ellos “ahora que hay <i>Starbucks</i>” hasta en Pekín. Isabelo se retira y Llopart se queda pensativo.</p> | |
| 59 | <p>Día. Calle de Río Piedras. Mientras Isabelo camina se le acerca Samuel en su bicicleta. Isabelo lo rechaza comentando que es un “libre pensante”, esto porque piensa que es mormón. Samuel se presenta y le dice que trabaja con Elvia y que le pidió que hablara con él para ayudarlo en su caso porque él es “gay”.</p> | Añadido |
| 60 | <p>Día. Frente a la torre de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Sentados, Isabelo le pregunta a Samuel que qué le contó Elvia y Samuel le dice que él nunca había conocido un homosexual. Isabelo le pregunta si lo llaman Sammy y muy serio Samuel le contesta que no. Isabel le empieza a contar del caso y usa la palabra homosexual, pero Samuel lo interrumpe y le dice que la palabra que se usa es “gay”, que nadie lo llama homosexual nada más que en su clase de Antropología. Un poco turbado, Isabelo le comenta que es posible que Rita sea culpada, pero que también es posible que sea “El Ángel de los Solteros” o alguien que copió su estilo para cometer el asesinato. Samuel le sugiere que se debería cuestionar que qué tipo de persona lo hizo. Para</p> | <p>Cap. VIII (págs. 172-76) Supresión Compresión Traslación Transformación Sustitución Desarrollo</p> |

| | | |
|----|---|--|
| | <p>ilustrarlo saca una computadora y comienza a hablarle de su hipótesis, los posibles perfiles psicológicos del asesino y del dios Jano. Le muestra una imagen del dios Jano, que posee doble cara. Samuel plantea que “un homosexual no es una mujer con ropa de hombre, es un ser que viene al mundo con dos caras: la de al frente, su condición de hombre y la de atrás, la que debe ocultar” y que Jano puede tener más de dos caras. Isabelo le pregunta que por qué se les estigmatiza y Samuel le pregunta que si de verdad no lo sabe.</p> | |
| 61 | <p>Noche. Interior de un negocio nocturno. El Lic. “Chino” Perales comienza esta parte contestando la pregunta que se formula en la escena anterior con “para protegernos y preservar el <i>status quo</i>” y que vemos en ellos “un espejo y la imagen de lo que podríamos ser o de lo que quizás somos en el fondo”. Isabelo lo mira muy extrañado. Perales le comenta que Dios sabe lo que hace porque “él como loca” e Isabelo se ríe. Perales descarta la teoría de que Ángel sea el asesino porque tiene una buena coartada. Isabelo pregunta que qué cree de Miguel Arias, pero Perales le informa que lo encontraron asesinado por Caja de Muertos. Mientras Perales le cuenta, vemos la siguiente secuencia...</p> | <p>Cap. III y VIII (págs. 43-48 y 170-76) Traslación Transformación Desarrollo</p> |
| 62 | <p>Día. Fondo del mar. Miguel Arias está amarrado a un bloque. Un buzo corta la soga que está amarrada a su pierna. Luego cuatro buzos sacan el cuerpo del mar hasta la orillas y lo transportan a una ambulancia.</p> | <p>Añadido</p> |
| 63 | <p>Noche. Interior de un negocio nocturno. El Lic. “Chino” Perales le enumera a Isabelo otros perfiles del posible asesino.</p> | <p>Añadido</p> |
| 64 | <p>Noche. Interior de la casa de Sajit y Chandra. Chandra muele especias.</p> | <p>Añadido</p> |
| 65 | <p>Noche. Calle de Río Piedras. Sajit camina por las calles mientras fuma.</p> | <p>Añadido</p> |

| | | |
|----|--|---------|
| 66 | Noche. Interior de la casa de Sajit y Chandra. Chandra sigue preparando la bebida. | Añadido |
| 67 | Noche. Calle de Río Piedras. Sajit camina y mira detenidamente a un hombre. | Añadido |
| 68 | Noche. Interior de la casa de Sajit y Chandra. Chandra sirve la bebida. | Añadido |
| 69 | Noche. Calle de Río Piedras. Sajit camina. | Añadido |
| 70 | Noche. Interior de la casa de Sajit y Chandra. Chandra vierte especias en la bebida. | Añadido |
| 71 | Noche. Calle de Río Piedras. Sajit camina y mira con intensidad a un hombre que está en un teléfono público y lo saluda. | Añadido |
| 72 | Noche. Interior de la casa de Sajit y Chandra. Chandra espera a alguien. | Añadido |
| 73 | Noche. Calle de Río Piedras. Sajit se encuentra a Isabelo y lo saluda amablemente. Isabelo lo saluda y se va con prisa. A Sajit no le agrada el desplante. | Añadido |
| 74 | Noche. Interior de la casa de Sajit y Chandra. Chandra enciende una varita de incienso. | Añadido |
| 75 | Noche. Fachada de la casa de Daniel Resto. Mientras Daniel Resto baja la compra de su auto ve que Samuel pasa en su bicicleta y lo mira hasta que Sajit lo saluda sorpresivamente. Daniel se asusta. Sajit se ofrece a ayudarlo a subir la compra y Daniel se niega. De todas maneras, Sajit agarra unas bolsas y entra a la casa de Daniel. Daniel le sigue insistiendo que no lo haga. | Añadido |

| | | |
|----|---|---|
| 76 | Noche. Interior de la casa de Sajit y Chandra. Chandra hace junta las manos y hace una reverencia. | Añadido |
| 77 | Día. Toma del mar y edificios a lo lejos. | Añadido |
| 78 | Día. Fachada de la casa de Daniel Resto. Un porteador de periódicos lanza el periódico y da contra la puerta, la puerta se abre. Extrañado, el porteador entra a la casa, sube las escaleras mientras llama a Daniel Resto y encuentra su cuerpo ensangrentado en el piso. El porteador sale corriendo. | Añadido |
| 79 | Noche. Toma de la fachada de un edificio con adornos navideños. | Añadido |
| 80 | Noche. Interior del teatro de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. El Lic. Alberty, su esposa, el Sen. "Chiqui" Morales, Dora, Isabelo, Elvia y otros ven la representación de una ópera. Termina el acto y Alberty e Isabelo se encuentran en las escaleras y conversan mientras bajan. Isabelo le comenta que visitó al Prof. Llompart y lo interroga. Alberty comenta lo mucho que quiere a sus amigos, pero que son diferentes a él y que mantenía su amistad por el pasado. Sobre Ludovico comenta que era fiel a sus ideales y que por eso estaba limitado. Isabelo le comenta sonriendo que Ludovico no se limitó en la fiesta. Alberty se sonríe y comenta que por lo menos Ludovico aprendió algo de él: "Cuando algo me jode, detective, lo arranco de cuajo". De repente, los interrumpe la llamada de que la función va a comenzar nuevamente. | Cap. V (págs. 103-07) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |
| 81 | Día. Toma de la fachada edificio donde vive Isabelo en Río Piedras. | Añadido |
| 82 | Día. Balcón del apartamento de Isabelo. Isabelo lee un titular en letras rojas del periódico <i>El Vocero</i> que dice: 30 PUÑALADAS A HOMOSEXUAL, SE SOSPECHA DEL ÁNGEL DE LOS SOLTEROS. Su | Cap. V (págs.87-89) Transformación Sustitución |

| | | |
|----|--|---|
| | vecina, Doña Victoria, lo interrumpe desde otro balcón y habla positivamente de Daniel Resto, pero que ella se imaginaba que era homosexual por su comportamiento. No para de hablar, pero Isabelo no tiene más remedio que escucharla. Ella termina de decorar su balcón, prende las luces navideñas, canta una canción navideña e Isabelo hace un gesto de incomodidad. Suena el teléfono y entra a contestarlo. | Desarrollo |
| 83 | Día. Interior del apartamento de Isabelo. Isabelo escucha en la contestadora telefónica que el Lic. “Chino” Perales le pide que conteste. Isabelo levanta el auricular. | Añadido |
| 84 | Día. Interior del apartamento de Ludovico Cifuentes. Isabelo llega y el Lic. “Chino” Perales le informa que Rita fue a fiscalía, se declaró culpable y que está bajo observación psiquiátrica. Y que ahora fiscalía se puede aprovechar de su confesión. Perales le entrega de fiscalía una copia de una nota que dejó Rita en su mesa de noche para que Isabelo la analice. Isabelo lee la nota y el contenido es un poema donde se confiesa un asesinato. | Cap. VII (págs. 147-50) Supresión Compresión Desarrollo |
| 85 | Día. Interior de la librería <i>La Tertulia</i> en Río Piedras. Isabelo le entrega la nota a su amigo Bassat para que analice el poema. Bassat le comenta que el poema se compone de versos de Palés, Neruda y Vallejo. Isabelo le pregunta que qué piensa de quien lo escribió. Sarcástico, Bassat le dice que la persona no es muy original, que lamenta la pérdida de un amor. Bassat defiende la idea de que Rita se refiere al asesinato del idilio, del amor y no al asesinato de su marido. Isabelo duda y Bassat le comenta que no debería ser tan literal. Isabelo le dice que el verso “yo te maté” se puede interpretar de varias formas y que a eso los abogados le llaman “duda razonable”. | Cap. VII (págs. 150-53 y 159-61) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |
| 86 | Rotulación con imagen religiosa (cristina) y la fecha de 17 de diciembre. | Añadido |

| | | |
|----|--|---------|
| 87 | Día. Toma de la fachada de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. | Añadido |
| 88 | Día. Interior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. Elvia reza y recibe la comunión de la mano de un sacerdote. | Añadido |
| 89 | Día. Exterior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. Samuel llega en su bicicleta y entra. | Añadido |
| 90 | Día. Interior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. Samuel se incorpora con prisa a cantar en el coro. Mientras camina, Elvia ve a Samuel y se sienta en un banco de la iglesia. | Añadido |
| 91 | Día. Exterior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. Samuel y Elvia hablan sobre su flojo desempeño coral. Samuel le dice que se va a correr bicicleta y que va a cambiarse a la iglesia. Elvia le pregunta que por qué nunca comulga. Tenso, Samuel le contesta que no lo hace por algunas diferencias que no ha podido conciliar. | Añadido |
| 92 | Día. Interior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. Samuel entra a un confesionario a cambiarse, pero de repente escucha la voz de un sacerdote para confesarlo. Samuel se queda pensativo. | Añadido |
| 93 | Día. Carretera rural. Samuel corre bicicleta, se abre la camisa y se ve un rosario colgado de su pecho. Un auto pasa, un joven saca la mano y le agarra una nalga. Samuel cae al piso, se levanta con coraje y grita: “¡Maricones!”. El joven saca la mano por la ventana y hace un gesto. Camina con dificultad hacia su bicicleta y mira su rodilla sangrando. | Añadido |

| | | |
|----|---|---|
| 94 | Día. Toma de un autobús en marcha. | Añadido |
| 95 | Día. Interior de un autobús. Isabelo escucha a un hombre decir que la muerte de Daniel Resto es un castigo del cielo por pecar de homosexual. Una joven le interrumpe y le dice que “Dios no hace cosas tan feas”, otra señora comenta que la homosexualidad son cosas del demonio y un joven comenta que son supersticiones. La señora se incomoda y sigue hablando histérica, mientras Isabelo aprieta el botón del autobús para salir huyendo de la conversación que tanto le incomoda. | Cap.VI (págs. 124-27) Supresión Compresión Desarrollo |
| 96 | Día. Calle en el área de Miramar, Santurce. Isabelo se baja del autobús y llega hasta donde el Arq. Ramírez que muy entusiasmado le da una charla a un grupo sobre la casa de William Korber diseñada por Nechodoma. Interrumpe a Ramírez y este se percata de su llegada. Ramírez termina la charla, caminan por la calle e Isabelo interroga a Ramírez. Ramírez le comenta que conocía a Ludovico y a Rita mejor que el Prof. Llompart y el Lic. Alberty y que no le extraña que Rita sea la asesina porque estuvo en el apartamento, porque tiene motivos fuertes y porque bajo presión “uno es capaz de hacer cosas increíbles”. Ramírez menciona como una posibilidad al “mata homosexuales”. Isabelo le pregunta a Ramírez sobre el pacto que tenía con Ludovico. Ramírez le pregunta que quién le habló del pacto e Isabelo le contesta que fue Rita. Ramírez le explica que ellos tenían un acuerdo de que él escribía poemas y Ludovico los musicalizaba, que estaban por sacar un disco y que tal vez a eso era lo que Rita se refería con el pacto. Isabelo le pregunta que si Ludovico habló con alguien más en la fiesta y le contesta que habló con todo el mundo y que su espectáculo fue desagradable. Isabelo le pregunta que si sabe de algún enemigo o de alguien que lo quisiera matar a Ludovico y Ramírez le contesta que “¿Quién lo hubiese querido matar?”. | Cap. V (págs. 107-13) Supresión Compresión Desarrollo |
| 97 | Rotulación con imagen navideña y la fecha de 18 de diciembre. | Añadido |

| | | |
|-----|--|---|
| 98 | Noche. Toma de actividad nocturna en la ciudad, calles con adornos navideños, autos y personas transitando. | Añadido |
| 99 | Noche. Interior de un restaurante griego. Samuel está sentado, con un regalo sobre la mesa y bebiendo | Cap. VII (págs. 143-44) Traslación Transformación Sustitución Desarrollo |
| 100 | Noche. Toma de un reloj que marca las 8:30 p.m. | Añadido |
| 101 | Noche. Interior del restaurante griego. El mesero se le acerca a Samuel preguntando si va a ordenar y Samuel le hace un gesto de que luego. | Cap. VII (págs. 143-44) Traslación Transformación Sustitución Desarrollo |
| 102 | Noche. Toma de un reloj que marca las 9:15 p.m. | Añadido |
| 103 | Noche. Interior de un restaurante griego. Samuel ve a un joven llegar, sonrío emocionado y se levanta de la silla para saludarlo, pero el joven lo sigue de largo. Decepcionado, Samuel se sienta. | Cap. VII (págs. 143-44) Traslación Transformación Sustitución Desarrollo |
| 104 | Noche. Toma de un reloj que marca las 10:50 p.m. | Añadido |
| 105 | Noche. Interior de un restaurante griego. En el negocio solo queda Samuel. Está de pie, saca dinero de su bolsillo, lo tira sobre la mesa, agarra el regalo y se bebe la última copa. Camina decepcionado. | Cap. VII (págs. 143-44) Traslación Transformación Sustitución Desarrollo |

| | | |
|-----|---|---|
| 106 | Noche. Exterior del restaurante griego. Samuel sale a la calle. Camina con dificultad y llega hasta un zafacón donde bota el regalo. Sigue caminando y se detiene a vomitar. Una mano le toca la espalda y la voz de Sajit le pregunta si se siente bien. | Cap. VII (págs. 143-44) Traslación Transformación Sustitución Desarrollo |
| 107 | Interior del cuarto de Sajit. Samuel duerme desnudo sobre la cama de Sajit. Sajit también está junto a él durmiendo, desnudo y con la mano en su cintura. Samuel despierta azorado y se fija en las imágenes hindúes. Sajit despierta, pero Samuel enloquece y asesina a Sajit asfixiándolo con un tul. Luego toma una daga y lo acuchilla repetidamente. | Cap. VII (págs. 143-44) Traslación Transformación Sustitución Desarrollo |
| 108 | Día. Toma de la fachada de la <i>Cafetería La Mallorca</i> en el Viejo San Juan. | Añadido |
| 109 | Día. Interior de la <i>Cafetería La Mallorca</i> en el Viejo San Juan. El Prof. Llompart, el Arq. Ramírez y el Lic. Alberty deciden lo que van a desayunar con una moneda que Llompart tira al aire. Gana la opción de Alberty. Alberty les comenta que Rita se declaró culpable y Llompart y Ramírez comentan que no creen que Rita sea culpable. Alberty comenta que Rita escribió un poema donde lo acepta y Llompart dice que eso no le convence, aunque cualquiera puede llegar a cometer un crimen. Ramírez lo interrumpe y le pregunta que si él también sería capaz de matar. Llompart encara a Ramírez con que él también sería capaz. Alberty dice que el ser humano es capaz de hacer barbaridades. Ramírez afirma que él no sería capaz de matar, el mesero que los atiende los interrumpe y comenta que tampoco él sería capaz. Todos se quedan mirándose entre sí. Alberty hace un gesto tocándose la piel al preguntarles si ya el detective los visitó. Llompart afirma que Isabelo lo visitó. Alberty comenta que él piensa que “el negrito” no cree que Rita sea la asesina. Ramírez pregunta que entonces que quién y Alberty contesta que piensa que “el loco ese que anda suelto”. Llompart opina que fue alguien que conoció en | Cap. VIII (págs. 163-70) Supresión Compresión Desarrollo |

| | | |
|-----|---|---|
| | la fiesta. Ramírez comenta que si Ludovico era su amigo les debió contar antes lo que iba a hacer y Alberty lo secunda, pero Ramírez se molesta de que lo llame Ramirito. Alberty comenta que no le gusta lo que pidió para desayunar y llama al mesero. | |
| 110 | Día. Toma de la fachada del edificio donde vive Isabelo en Río Piedras. | Añadido |
| 111 | Día. Interior del apartamento de Isabelo. Muy pensativo, mientras bebe y fuma Isabelo observa fotos impresas de la fiesta en casa de Rafo y recortes de periódico que están relacionados al asesinato de Ludovico y al “Ángel de los Solteros”. | Caps. IV y X (págs. 77, 215-16) Traslación Desarrollo |
| 112 | Noche. Toma de calle decorada con adornos navideños. | Añadido |
| 113 | Noche. Interior de la casa de Elvia. Elvia decora un árbol de Navidad mientras conversa con Isabelo sobre el caso de Ludovico. Elvia opina que el asesino debe ser un hombre. Elvia e Isabelo tienen una discusión leve por la aversión de Isabelo por la Navidad y por un comentario de Elvia que a él le parece racista. Elvia se incomoda, le dice que el caso de Ludovico lo tiene loco y le pide de favor que no le arruine su Navidad porque ella sí la disfruta. Elvia se lleva a Isabelo hasta el balcón. | Caps. IV y VIII (págs. 74-75 y 181-83) Traslación Transformación Sustitución Desarrollo |
| 107 | Noche. Balcón de la casa de Elvia. Elvia bota a Isabelo sutilmente. Isabelo sale de la casa. Elvia se despide de Isabelo y molesto se va caminando. | Añadido |
| 108 | Noche. Toma de la fachada del edificio donde está la oficina del Lic. Alberty. | Añadido |
| 109 | Noche. Interior de la oficina del Lic. Alberty. Ansioso, el Arq. Ramírez le comenta al Lic. Alberty que no | Cap. VIII (págs. 183-87) |

| | | |
|-----|--|--|
| | <p>aparecen unos documentos relacionados a un proyecto de reurbanización de Santurce que le confió a Ludovico y que está preocupado de que alguien se aproveche de la información o de que lo acuse. Alberty le cuestiona que por qué le dio copia a Ludovico y le contesta que para que lo asesorara. Ramírez le cuenta que ha buscado los documentos en todas partes, hasta en el apartamento de Ludovico y mientras lo cuenta se ve a Ramírez buscando en varios lugares. Alberty le cuestiona que cómo tuvo acceso al apartamento de Ludovico y Ramírez le contesta que Ángel le prestó la llave. Ramírez le pregunta a Alberty si sabía algo de los documentos porque como él le llevaba sus asuntos legales tal vez los custodiaba. Alberty le indica que Ludovico hacía mucho tiempo no lo empleaba y le asegura que no los tiene. Ramírez vuelve a preguntarle, pero Alberty lo sigue negando.</p> | Desarrollo |
| 110 | <p>Interior de la oficina del Lic. Alberty. Ya el Arq. Ramírez no está en la oficina. El Lic. Alberty saca un cuadro de una pared y abre una caja fuerte, saca unos documentos y los pasa por una trituradora de papeles.</p> | <p>Cap. VIII (págs. 183-87) Desarrollo</p> |
| 111 | <p>Rotulación con imagen navideña y la fecha de 20 de diciembre.</p> | Añadido |
| 112 | <p>Día. Calle de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Ángel conduce un auto y frena de golpe porque Isabelo se le atraviesa en el medio. Isabelo le cuestiona que por qué está conduciendo si aparentemente él no conduce. Ángel le comenta que guía desde los 15 años, que lo que le faltaba era la licencia de conducir y que ya la tiene. Ángel invita a Isabelo a subir al auto.</p> | Añadido |
| 113 | <p>Día. Interior del auto de Ángel. Ángel le comenta a Isabelo que quien mató a Ludovico estuvo en la fiesta, que no es el loco asesino y que opina que fue Rita. Isabelo le pide que le cuente su teoría. Ángel le cuenta que el Arq. Ramírez le confió unos documentos a Ludovico, que fue a pedirle la llave del apartamento de</p> | <p>Cap. X (págs. 217-20) Traslación Desarrollo</p> |

| | | |
|-----|---|--|
| | Ludovico para buscarlos y que no encontró nada. Ángel opina que Rita fue la asesina porque la dejó por él y para hacerse rica. Ángel insiste en que Rita tiene los documentos y asegura que quien tenga los documentos es el asesino. Isabelo sonríe. | |
| 114 | Día. Campo de golf. El Lic. Alberty hace un golpe corto e Isabelo le aplaude. Isabelo le pregunta por los documentos desaparecidos del Arq. Ramírez. | Añadido |
| 115 | Día. Campo de golf. El Lic. Alberty e Isabelo están montados en un carro de golf. Mientras el carro va en marcha, Isabelo le pregunta si tiene los documentos en su poder. Alberty le asegura que hace mucho tiempo no veía a Ludovico. Isabelo le comenta que Ángel asegura que se reunió con Ludovico días después de recibir los documentos del Arq. Ramírez. Alberty se burla comentando que Ángel se equivoca porque los “maricones son gente sumamente inestable”. Isabelo le dice que la reunión que tuvieron está apuntada en la agenda de Ludovico. Alberty le comenta que aunque la cita estaba en agenda no fue a verlo. Alberty jura que no tiene los documentos. Isabelo le comenta que aunque no los tenga, puede que conozca el contenido y que se beneficie económicamente de ello. Isabelo confronta a Alberty con que tal vez mató a Ludovico para quedarse con los documentos. El carro se detiene y ambos se bajan. Alberty se va muy incómodo. Isabelo empuja un bulto de palos de golf que le da un empleado, molesto se quita la gorra y la tira con coraje. | Cap. X (págs. 225-28) Traslación Desarrollo |
| 116 | Día. Toma del Tren Urbano en marcha. | Añadido |
| 117 | Día. Interior del Tren Urbano. Un grupo de jóvenes entra y comienzan a cantar un villancico navideño. Isabelo se muestra incómodo. Reflexivo piensa en la siguiente secuencia... | Añadido |
| 118 | Collage de imágenes de él compartiendo con Elvia. | Añadido |

| | | |
|-----|--|---------|
| 119 | Día. Toma del Tren Urbano que se detiene en una parada. | Añadido |
| 120 | Día. Interior del Tren Urbano. Uno de los jóvenes que canta pasa un gorro de Santa Claus para recoger donativos. Isabelo saca dinero, lo deposita en el gorro, le da la mano al joven y sonrío. | Añadido |
| 121 | Día. Paseo de Diego en Río Piedras. Isabelo camina por la calle, ve que el negocio de Sajit y Chandra está cerrado y que Chandra, vestida de blanco, y otra mujer tienen maletas. Se acerca a Chandra y la ayuda a cruzar la calle hasta el taxi. Isabelo se despide de Chandra con un “Namaste” y el taxi sale en marcha. | Añadido |
| 122 | Noche. Interior del negocio de Lydia. Lydia está por cerrar su negocio e Isabelo la saluda, le pide conversar y ella acepta. Isabelo le pregunta si cree que Rita era feliz en su matrimonio y ella le contesta que ambos se amaban de una manera especial, que eran almas gemelas y que no piensa que ella sea la asesina. Isabelo le pregunta si eran amigas y Lydia le comenta que no, que la amistad era entre Rita y los chicos como un “club privado”, que por eso ella no fue al funeral. Isabelo confronta a Lydia comentándole que a veces uno percibe lo del otro porque uno ha vivido lo mismo. Lydia lo mira extrañada y cambia la conversación por unas pañoletas importadas y su luna de miel en Nazaret. Mientras Lydia le cuenta sobre la triste vida de las mujeres enlutadas de Nazaret, Isabelo piensa en la siguiente secuencia... | Añadido |
| 123 | Tomas de Chandra vestida de blanco acomodando su velo y luego juntando sus manos. | Añadido |
| 124 | Noche. Interior del negocio de Lydia. Lydia le comenta que lleva “más de veinte años sin ver el mar y Rita también”. Metafóricamente Lydia compara su vida | Añadido |

| | | |
|-----|---|---|
| | matrimonial y la de Rita con la vida de las mujeres enlutadas de Nazaret. Isabelo reacciona sorprendido. | |
| 125 | Rotulación con imágenes navideñas y la fecha de 22 de diciembre. | Añadido |
| 126 | Día. Toma del edificio donde está la oficina del Arq. Ramírez. | Añadido |
| 127 | Día. Interior de la oficina del Arq. Ramírez. Isabelo llega en elevador y una empleada coquetamente le coloca un souvenir en su camisa por motivo de la fiesta navideña en la oficina. Isabelo le agradece y la observa lascivamente. Isabelo camina por el pasillo hasta que encuentra al Arq. Ramírez conversando con unos empleados. Ramírez lo saluda efusivo y ambos se dirigen a su oficina personal. Ramírez le comenta que el Lic. Alberty le contó muy molesto que Isabelo lo había visitado nuevamente y le pregunta a Isabelo que qué le dijo para que estuviese tan molesto. Isabelo le comenta que acusó a Alberty del asesinato de Ludovico. Ramírez comenta que Alberty es un “hijo de puta”, pero no un asesino y asegura que él no lo hizo. Isabelo le comenta que lo sabe, que quien lo asesinó fue Ramírez. Ramírez queda impactado con lo que le dice Isabelo. Pensativo, Ramírez recuerda lo sucedió la noche del asesinato en esta secuencia... | Cap. X (págs. 231-35) Sustitución Desarrollo |
| 128 | Noche. Exterior del condominio donde vive Ludovico Cifuentes. Mientras el guardia duerme en la caseta, Rita sale en su auto y llega el Arq. Ramírez. | Cap. X (págs. 233-34) Visualización |
| 129 | Noche. Interior del apartamento de Ludovico Cifuentes. El Arq. Ramírez entra al apartamento de Ludovico. Ludovico está sentado en el balcón mirando el mar, bebiendo y le comenta que Rita acaba de irse. Ramírez le comienza a recordar a Ludovico cosas que hablaron cuando hicieron su pacto en la juventud. Ludovico le dice que no quiere otra discusión. Ramírez le sigue reclamando por el pacto donde ambos renunciaban a cada uno para vivir una vida de | Cap. X (págs. 233-34) Visualización |

| | | |
|-----|---|---|
| | <p>“hombres”. Ludovico le dice que fue un error, que renunció al pacto y que él también puede renunciar. Ramírez le dice que no puede “volver a atrás ya”. Ramírez se acerca a besar a Ludovico, Ludovico lo detiene, le dice que se enamore y que viva feliz alguna vez. Ramírez lo abraza pero con tanta fuerza que lo asfixia. Busca un cuchillo, lo degüella y lo apuñala muchas veces.</p> | |
| 130 | <p>Día. Interior de la oficina del Arq. Ramírez. Isabelo le insiste al Arq. Ramírez que lo hizo ante la ruptura del pacto y que debe escribir una carta para exonerar a Rita. Ramírez le comenta a Isabelo que no tiene pruebas de lo sucedido y que no puede escribir. Isabelo le comenta que las pruebas llegarán y coloca un sobre en el escritorio, que solo tiene que firmar. Ramírez le pide unos minutos a Isabelo y este sale de la oficina. Pensativo, Ramírez sale de su oficina, abre una puerta que da a un balcón y se lanza al vacío.</p> | <p>Cap. X (págs. 231-35) Sustitución Desarrollo</p> |
| 131 | <p>Día. Interior de la oficina del Arq. Ramírez. Mientras Isabelo espera fuera de la oficina del Arq. Ramírez, los empleados celebran.</p> | Añadido |
| 132 | <p>Día. Jardín de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. El Prof. Llompart está sentado mirando una foto de cuando él y sus amigos eran jóvenes, ve pasar a un grupo de jóvenes compuesta por una chica y cuatro varones y mira la foto nuevamente. Con un encendedor, prende la foto en fuego, la tira en el piso y pensativo se va caminando. La foto se consume por las llamas.</p> | Añadido |
| 133 | <p>Rotulación de imagen navideña y la fecha de 24 de diciembre.</p> | Añadido |
| 134 | <p>Interior de la farmacia donde trabajan Elvia y Samuel. Mientras Elvia acomoda unas cosas ve un regalo y lo abre. Encuentra una pañoleta roja, se la coloca en los hombros, mira hacia el frente, mira de nuevo la caja de regalo, toma la tarjeta entre sus manos, la lee y sonrío.</p> | Añadido |

| | | |
|-----|---|---------|
| 135 | Noche. Interior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. Un coro canta mientras, un grupo de feligreses caminan en procesión al altar con la imagen de un Niño Jesús. | Añadido |
| 136 | Noche. Interior de un restaurante griego. Elvia está vestida de rojo y con la pañoleta roja sobre sus hombros. Mientras espera sentada, un mesero le sirve vino. | Añadido |
| 137 | Noche. Interior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. El coro canta. | Añadido |
| 138 | Noche. Interior de un restaurante griego. Elvia espera a alguien. | Añadido |
| 139 | Noche. Interior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. El cura recibe la imagen del Niño Jesús que lleva la procesión y la muestra en alto. Rita tiene una vela encendida que la une a la del Prof. Llompart para encenderla. | Añadido |
| 140 | Noche. Interior de un restaurante griego. Isabelo llega sonriente. | Añadido |
| 141 | Noche. Interior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. Rita y el Prof. Llompart se abrazan. | Añadido |
| 142 | Noche. Interior de un restaurante griego. Isabelo llega hasta Elvia y le muestra la hoja de muérgano en su solapa. Elvia sonríe emocionada. | Añadido |
| 143 | Noche. Interior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. Rita se topa con Ángel y se miran | Añadido |

| | | |
|-----|--|---------|
| | intensamente, mientras Samuel canta en el coro. | |
| 144 | Noche. Interior de un restaurante griego. Elvia se levanta e Isabelo le entrega la hoja de muérgano a Elvia. | Añadido |
| 145 | Noche. Interior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. Rita deja de mirar a Ángel. | Añadido |
| 146 | Noche. Interior de un restaurante griego. Isabelo y Elvia juntan sus rostros amorosamente. | Añadido |
| 147 | Noche. Tomas de la torre de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras y luego un reloj que marca las 12:00 a.m. en punto. | Añadido |
| 148 | Noche. Interior de la iglesia católica de la plaza de Río Piedras. Samuel canta en el coro. | Añadido |

Tabla 2

Personajes suprimidos, añadidos, transformados o desarrollados en el filme

Las dos caras de Jano

| <i>Personajes que figuran en la novela</i> | <i>Función</i> | <i>Personajes suprimidos en el filme</i> | <i>Personajes añadidos, transformados o desarrollados en el filme</i> |
|--|--|--|---|
| Isabelo Andújar | Protagonista. Es un detective negro, izquierdista, ateo y viudo. Egresado de la Universidad de Puerto Rico (Ciencias Sociales) y veterano de la guerra de Vietnam. Personaje recurrente en otras novelas de Wilfredo Mattos Cintrón. | | ✓ |
| Elvia | Compañera sentimental de Isabelo que lo motiva a ver perspectivas diversas en sus investigaciones. Es un personaje recurrente en otras novelas en Wilfredo Mattos Cintrón. | | ✓ |
| Ludovico Cifuentes | Hombre casado que “sale del closet” y que es asesinado por uno de sus amigos íntimos que también es homosexual “de closet”. | | ✓ |
| Rita | Esposa de Ludovico que es acusada por el asesinato de este. | | ✓ |
| Rafo | Amigo de Isabelo y Rita que celebra la fiesta donde Ludovico declara abiertamente su homosexualidad. | | ✓ |
| Lic. Chino Perales | Licenciado que le asigna algunas investigaciones a Isabelo. Aparte de lo profesional, Isabelo lo considera su | | ✓ |

| | | | |
|-------------------------|---|--|--|
| | amigo. Es un personaje recurrente en otras novelas de Wilfredo Mattos Cintrón. | | |
| Loli | Novia de Rafo que es seguidora de la Nueva Era. | | ✓ |
| Ángel | Pareja de Ludovico que comienza su relación mientras este era su profesor de música. Es uno de los potenciales sospechosos del asesinato de Ludovico. | | ✓ |
| Arq. Ramírez | Íntimo amigo de Ludovico y Rita desde la juventud. Estuvo siempre enamorado de Ludovico y desde jóvenes, ambos hacen un pacto para ocultar su homosexualidad y ante la ruptura por parte de Ludovico, lo asesina. | | ✓ En el filme se suicida lanzándose del edificio donde trabaja, pero en la novela lo hace con un arma de fuego. En el filme se suprimen las escenas de su niñez y juventud. |
| Esposa del Arq. Ramírez | En la novela su participación es mínima. Hace un comentario malicioso ante el destape de la homosexualidad de Ludovico, pero que no trasciende. | | ✓ En el filme se le nombra Lydia y tiene una participación muy importante. Es quien le da a entender a Isabelo que tanto ella como Rita han sufrido la homosexualidad oculta de sus esposos. |

| | | | |
|-------------------------|--|--|---|
| Lic. Alberty | Íntimo amigo de Ludovico y Rita desde la juventud. Del grupo, es el amigo menos leal. Posee las copias de los documentos que le confió el Arq. Ramírez a Ludovico. | | ✓ |
| Esposa del Lic. Alberty | En la novela su participación es mínima. | | ✓ |
| Prof. Llompart | Íntimo amigo de Ludovico y Rita desde la juventud. Nunca se casó por un amor frustrado. | | ✓ |
| Miguel Arias | Amante de Ludovico y de Chiqui Morales que ejerce la prostitución. | | ✓ |
| Chiqui Morales | Muy adinerado, de conexiones influyentes e inmerso en negocios turbios. Primo de un legislador. Lleva una doble vida porque es un homosexual que no ha “salido del closet” y paga un amante masculino, Miguel Arias. | | ✓ En el filme es un senador y está casado con Dora. |
| Samuel | Joven homosexual que es contactado por Raúl para que converse con Isabelo sobre el tema de la homosexualidad. Es a través de él que Isabelo puede perfilar el móvil del posible asesino de Ludovico. Le explica a Isabelo la hipótesis de las dos caras de Jano. | | ✓ En el filme se suprime el personaje de Obdulio Alfaro que es el asesino nombrado como el “Ángel de los Solteros” y es Samuel quien encarna al asesino en serie. Es compañero de trabajo de Elvia. |

| | | | |
|------------------|--|---|--|
| Flaco García | Narcotraficante con quien Chiqui Morales hace negocios y encargos turbios. | ✓ | |
| Daniel Resto | Homosexual que es asesinado por “El Ángel de los Solteros”. Su cuerpo lo encuentra una empleada doméstica. | | ✓ En el filme este personaje tiene más participación que en la novela. Parte de su historia se divide con la del Prof. Badia. En la novela su cuerpo lo encuentra la empleada doméstica y en el filme esto sucede, pero con el Prof. Badia (porque es su empleada). En el filme quien encuentra su cuerpo es un porteador. |
| Obdulio Alfaro | Asesino en serie de los homosexuales, también conocido como “El Ángel de los Solteros”. | ✓ | En el filme este personaje es eliminado y lo encarna Samuel. |
| Gumersindo Vidal | Guardia de seguridad del condominio donde vivía Ludovico que es interrogado por Isabelo. Es de nacionalidad dominicana y piensa que Isabelo es un babalao. | | ✓ En el filme no se menciona su nombre. |
| Mapeyé | Veterano de la guerra de Vietnam y fue compañero de Isabelo. Vive en la pobreza y marginación. Es interrogado por Isabelo para dar con quienes se relacionan con Miguel Arias. | ✓ | |

| | | | |
|---------------|--|---|---|
| Luis Prieto | Dueño de un negocio en Río Piedras que Isabelo visita con regularidad. Isabelo lo considera su amigo. Personaje recurrente en otras novelas en Wilfredo Mattos Cintrón. | ✓ | |
| Alcides Pérez | Familiar lejano de don Arturo que le solicita a Isabelo que haga una investigación al novio de su hija. | ✓ | |
| Raquel Pérez | Hija de Alcides Pérez y novia de Augusto Vidal. | ✓ | |
| Augusto Vidal | Novio de Raquel Pérez y líder sindical. | ✓ | |
| Raúl | Amigo de Isabelo que contacta a Samuel para que se reúna a hablar con él sobre el tema de la homosexualidad. Es izquierdista y conversa con Isabelo sobre temas sociopolíticos | ✓ | En el filme es Elvia quien habla con Samuel para que converse con Isabelo sobre el tema de la homosexualidad. |
| Don Cleofas | Vecino de Daniel Resto que es interrogado por Isabelo para conocer los detalles de la noche que lo asesinaron. | ✓ | |
| Javier Correa | Celador, vecino de Daniel Resto y esposo de la empleada doméstica de este. Es quien refiere a don Cleofas para que Isabelo lo interroga sobre el asesinato. | ✓ | En el filme se elimina este personaje, pero es doña Victoria, la vecina de Isabelo, quien le comenta detalles del “comportamiento |

| | | | |
|------------------------------------|--|---|--|
| | | | homosexual” de Daniel Resto. |
| Bassat | Íntimo amigo de Isabelo. Es a quien Isabelo le confía el poema de Rita para que analice su contenido. Es izquierdista y conversa con Isabelo sobre temas sociopolíticos, filosóficos y literarios. Personaje recurrente en otras novelas en Wilfredo Mattos Cintrón. | | ✓ |
| Empleada doméstica de Daniel Resto | Esposa de Javier Correa. Es quien encuentra el cuerpo de Daniel Resto. | | ✓ En el filme encuentra el cuerpo del Prof. Badia (porque es su empleada) y en la novela encuentra el de Daniel Resto. |
| Padres de Ángel | Matrimonio mayor y conservador. Resienten y se avergüenzan de la homosexualidad de su hijo. | ✓ | |
| Don Salo | Vecino del Arq. Ramírez que abusa sexualmente de él durante la niñez. | ✓ | |
| Lic. Sotto Negro | Abogado de Chiqui Morales, es corrupto y chantajea a Isabelo. | ✓ | |
| Alicia | Primera mujer con quien el Arq. Ramírez tiene una relación sexual. | ✓ | |
| Richie | Primer hombre del que se enamora el Arq. Ramírez. Es quien le da su primera oportunidad de trabajo. | ✓ | |

| | | | |
|-----------------------------|---|---|---|
| | | | |
| Doña Alicia | Dueña de un negocio en la Plaza del Mercado en Río Piedras al que Isabelo va a comer con regularidad. Personaje recurrente en otras novelas en Wilfredo Mattos Cintrón. | ✓ | |
| Manuelito | Dependiente de un negocio al que va Isabelo. Es quien le informa a Isabelo el paradero de Mapeyé. | ✓ | |
| Don Arturo | Dueño de un colmado en Río Piedras al que Isabelo va. Familiar lejano de Alcides Pérez. | ✓ | |
| Monchito | Deambulante alcohólico de Río Piedras. | ✓ | |
| Anciano del autobús | Comenta sobre el asesinato de Daniel Resto que es un castigo merecido por ser homosexual. | | ✓ |
| Mujer religiosa del autobús | Comenta que la homosexualidad son cosas del demonio. | | ✓ |
| Mujer joven del autobús | Comenta que Dios no hace cosas tan feas. | | ✓ |
| Hombre joven del autobús | Comenta que la señora religiosa es una supersticiosa. | | ✓ |
| | Es quien de niño, le relata a Isabelo la leyenda yoruba sobre el origen del | ✓ | |

| | | | |
|-----------------------------------|--|---|--|
| Abuela de Isabelo | coquí en Puerto Rico. Personaje recurrente en otras novelas en Wilfredo Mattos Cintrón. | | |
| Chironjo | Amigo del padre de Isabelo que recuerda con cariño, mientras camina por el Viejo San Juan. Personaje recurrente en otras novelas en Wilfredo Mattos Cintrón. | ✓ | |
| El “doctor” | Adicto que asiste a otros con la droga para quedarse con los sobrantes. Entra con un adicto al negocio de Manuelito y le pide hielo. | ✓ | |
| Mujer madura vestida rojo | Deambula cerca del negocio de Luis Prieto y se prostituye con un predicador. | ✓ | |
| Juanín | Deambula en su silla de ruedas cerca del negocio de Luis Prieto. | ✓ | |
| Doña Justa | Propietaria de una botánica y a la que Isabelo recuerda de niño | ✓ | |
| Anciana asaltada por unos jóvenes | Pide limosna para comprar un pasaje a New York y visitar a su hija. | ✓ | |
| Abuela de Elvia | Vive con Elvia. Recuerda su juventud. | ✓ | |
| Padre del Arq. Ramírez | Abusaba físicamente de su esposa. | ✓ | |

| | | | |
|-------------------------|--|---|--|
| Guadalupe "La Lupe" | Hombre que vestía de mujer y que el Arq. Ramírez recuerda de niño. La gente del barrio se burlaba de él. | ✓ | |
| Madre del Arq. Ramírez- | Mujer maltratada y menospreciada por su esposo y su hijo. | ✓ | |
| | | | ✓ Sajit es el esposo de Chandra. Ambos son hindúes y dueños de un negocio en Río Piedras. Es homosexual "de closet" y asesinado por Samuel. En la novela viene a ser el personaje de Julián del Paso, que es una de las víctimas Obdulio Alfaro. |
| | | | ✓ Chandra es la esposa de Sajit y sospecha sobre la homosexualidad de su esposo. |
| | | | ✓ Dora es la esposa del Sen. "Chiqui" Morales y a quien Miguel Arias saluda aduladoramente en el hotel. |

Tabla 3

Secuencias filmicas y fragmentos literarios en *Desamores*

| <i>Fragmentos</i> | <i>Texto filmico</i> | <i>Texto literario</i> |
|-------------------|---|--|
| 1 | Día. Calle de Río Piedras. Mientras un religioso da su predica, Obdulio Badillo fuma y camina con su caja para brillar zapatos hasta llegar a <i>Robledo Insurance Agency</i> . Entra a la oficina. | Cap. I (pág. 2) Añadido |
| 2 | Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Obdulio Badillo entra y da los “buenos días”, pero nadie le contesta. Camina por la oficina y ve el auricular de un teléfono fuera de lugar, sigue caminado, ve cajas y papeles tirados en el suelo. Llama a Lourdes Robledo y abre una puerta, ve cosas tiradas en el suelo y sigue llamando para ver si alguien le contesta. Sigue caminando hasta abrir otra oficina, prende la luz, ve un cuerpo ensangrentado, se asusta tanto que la caja de brillar zapatos se le cae al suelo y grita. | Cap. I (págs. 1-3) Desarrollo Visualización |
| 3 | Día. Calle de Río Piedras. El religioso grita “¡Aleluya!” e inmediatamente se ven unos edificios. | Añadido |
| 4 | Día. Patio de la casa de la abuela de Isabelo. Mientras la abuela de Isabelo desgrana gandules, Isabelo (de niño) la escucha atentamente. Le cuenta que el paraíso se perdió por un amor y no por una manzana y que la serpiente cargó con culpas que no le tocaban. Isabelo le dice que “así no es que lo cuentan” y la abuela se molesta y le dice que “qué saben los blancos de estas cosas” y que “fue culpa de un orisha que se enamoró de una hembra humana y que por odio al que era su esposo se disfrazó de serpiente”. | Cap. I (págs. 7-10) Desarrollo |
| 5 | Madrugada. Interior del apartamento de Isabelo. Isabelo despierta repentinamente por la gritería de los vecinos. Son las 2:30 a.m. y molesto les grita que se callen. Son las 4:00 a.m. y sigue sin dormir por la | Cap. I (págs. 3-4) Supresión Desarrollo |

| | | |
|----|--|--|
| | discusión. Muy incómodo, se sienta en la cama, pasa el tiempo, pero ahora los escucha gimiendo de placer. Son las 5:33 a.m. y vuelve y los escucha gritar. Se levanta, abre la puerta hacia el balcón, se agarra del borde de la puerta unos segundos y sale al balcón. | |
| 7 | Día. Balcón del apartamento de Isabelo. Isabelo coloca los brazos sobre la baranda del balcón. Mira hacia la calle y se estruja la cara con la mano en señal de cansancio. | Añadido |
| 8 | Día. Interior del elevador del edificio donde vive Isabelo. Se cierra el elevador, mientras Isabelo juega con su sombrero en la cara, la vecina de Isabelo le comenta que “tiene cara de poco sueño”. Isabelo le comenta que fue “por los fuegos artificiales de anoche”. La vecina lo comprende, le dice que es “por la del 5” y que “el hombre es un santo” y le sigue chismeando sobre ellos, pero a Isabelo le incomoda. Ella aclara que no es “jamona” que es viuda y que su esposo la dejó por otra. | Cap. I (págs. 3-5) Supresión Transformación Desarrollo |
| 9 | Día. Exterior del elevador del edificio donde vive Isabelo. Isabelo y la vecina salen del elevador, ella le comenta que no le gusta “novelerear” y le pregunta si no tiene ella la razón de lo que dijo de la vecina. Isabelo sonrío hipócritamente, se despiden y cada cual toma un rumbo diferente. | Cap. I (págs. 3-5) Supresión Transformación Desarrollo |
| 10 | Día. Exterior del edificio donde vive Isabelo en Río Piedras. Isabelo sale del edificio y se pone su sombrero. Se cuestiona a sí mismo si es “novelero”. Mientras camina por la calle, se contesta que a lo mejor sí lo es, que “alguna torcedura en el alma debe tener el que investiga las vidas ajenas, que siempre piensa lo peor, que alterna entre el mundo de la víctima y los pensamientos del criminal”. | Cap. I (pág. 5) Desarrollo |

| | | |
|----|---|---|
| 11 | Día. Interior de una cafetería. Una mujer le sirve el café a Isabelo y a un hombre que se le queda mirando, el hombre agarra el azúcar y se la ofrece a Isabelo. Isabelo le indica que no y mientras el hombre echa el azúcar, de repente una mujer lo abofetea y le pregunta que “si está con otra mujer”. El hombre le pregunta a ella que “de qué habla” y se van discutiendo. Isabelo se les queda mirando impresionado, la mujer que le sirvió el café se ríe burlona, le comenta que “total, él siempre regresa a mí” y comienza a cantar coqueta. Isabelo le sonríe y se toma su café. | Cap. I (pág. 6-7) Desarrollo |
| 12 | Día. Patio de la casa de la abuela de Isabelo. La abuela le cuenta a Isabelo (de niño) que “a veces se cuelan por los aires las corrientes de los orishas y excitan los instintos más primitivos de los hombres”. | Cap. I (págs. 7-10) Desarrollo |
| 13 | Día. Toma de un cartel que el viento mueve y que dice: “ <i>Isabelo Andújar Investigador Privado</i> ”. | Añadido Desarrollo |
| 14 | Día. Edificio donde Isabelo tiene su oficina en Río Piedras. Isabelo comienza a subir unas escaleras y agarra un periódico de un buzón que está en la pared. | Añadido |
| 15 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo entra a su oficina, coloca sus cosas en la silla y el escritorio, se dirige a la contestadora telefónica y escucha un mensaje del Lic. “Chino” Perales. El mensaje dice que lo llame porque le tiene un caso. | Cap. I (pág. 13) Traslación Desarrollo |
| 16 | Día. Toma del Centro Judicial de San Juan. | Añadido Desarrollo |
| 17 | Día. Interior de un restaurante del Centro Judicial de San Juan. Isabelo está sentado con el Lic. “Chino” Perales y le hace un resumen de lo que ha leído en los periódicos sobre el asesinato del matrimonio Robledo. Detalla que entraron más de una persona a la oficina, | Cap. I (págs. 16-19) Compresión Desarrollo |

| | | |
|----|--|---|
| | <p>que matan a los dueños, que son un matrimonio joven, y a sus tres empleados, que no robaron porque no había joyas ni dinero y que tampoco se llevaron sus autos lujosos. Isabelo bebe café y le desagrade el sabor. Perales se ríe y le pregunta que a qué le huele el caso. Isabelo le contesta que a un ajuste de cuentas, lavado de dinero, drogas, negocios ilícitos, etc. Perales le pregunta sobre los empleados e Isabelo responde que “estuvieron en el lugar y momento equivocados”, que era más fácil asesinar a los empleados cerca de sus casas, pero que los dueños eran gente adinerada, que de seguro era más difícil llegar a ellos porque vivían en una urbanización de acceso controlado. Perales le dice que ahora es su turno y le comenta que el padrastro de la mujer asesinada, Casimiro Leyva, es su cliente. Malicioso, Isabelo le cuestiona si es su amigo y Perales reacciona como a quien lo descubren y enfatiza que es su cliente. Perales continúa hablando, dice que Casimiro se comunicó con él porque quiere hacer una investigación privada. Isabelo lo interrumpe malicioso y Perales vuelve y enfatiza su apellido, que el Sr. Leyva es su cliente y que quiere una investigación. Isabelo añade que es que quiere dejar limpio el nombre de su hijastra. Perales lo interrumpe y le dice que ya le advirtió a Leyva que tenía que prepararse por si los resultados eran desagradables. Inmediatamente, Perales le entrega a Isabelo un sobre con los datos de Casimiro Leyva.</p> | |
| 18 | Día. Toma de Casimiro Leyva esperando frente a <i>Robledo Insurance Agency</i> . | <p>Cap. II (págs. 21-28 Compresión Añadido Desarrollo</p> |
| 19 | Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Isabelo revisa unos cartapacios, luego pensativo recrea y es testigo de la siguiente secuencia... | <p>Cap. II (págs. 21-28 Compresión Desarrollo</p> |

| | | |
|----|--|--|
| 20 | <p>Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i>. Isabelo está en la escena como testigo observando en todo momento. Muerte Chiquita y Muerte Grande entran por la puerta principal y armados apuntan a un empleado. Anonadado, el empleado les dice que “no hay nada para robar”. Un empleado sale del baño y lo sorprenden apuntándole con el arma, lo toman de rehén mientras llega otro empleado con unas cajas y que pide que le prendan la luz. Los criminales se acercan al empleado que lleva las cajas, Muerte Chiquita le tumba una caja y le apunta con el arma, sorprendido se percató de la situación. Muerte Chiquita le ordena que regrese por donde mismo vino, el empleado tira las cajas y con las manos en alto regresa caminando. Todos se van caminando detrás de él y entran a una oficina donde está el matrimonio Robledo. Ambos les apuntan con las armas y Muerte Chiquita les ordena que se levanten. Todos caminan hasta llegar a otra oficina donde todos se acuestan en el piso y les disparan en la cabeza. Ambos salen por la puerta principal, Isabelo los sigue y también sale.</p> | <p>Cap. II (págs. 24-28) Compresión Añadido Desarrollo</p> |
| 21 | <p>Día. Fachada de <i>Robledo Insurance Agency</i>. Cuando Isabelo sale, Casimiro Leyva está esperando afuera con su bastón. Observa que Isabelo mira a todos lados y le pregunta que si terminó. Isabelo se queda pensativo.</p> | <p>Cap. II (págs. 21-28) Compresión Añadido Desarrollo</p> |
| 22 | <p>Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo saca de una caja unas fotos del matrimonio Robledo y pega la de Lourdes Robledo en un tablón de edictos. Recuerda que Casimiro Leyva le comentó que su “hija” era el cerebro de la oficina.</p> | <p>Cap. II (pág. 30) Compresión Traslación Desarrollo</p> |
| 23 | <p>Día. Interior del auto de Casimiro Leyva. Mientras un chofer guía, Casimiro Leyva le relata a Isabelo cómo era su “hija”, que “en paz descansa era una mujer vivaracha, alegre, muy profesional y capaz de seducir a una cobra”. Leyva comienza a hablar de su yerno Josito Robledo.</p> | <p>Cap. II (pág. 31) Compresión Traslación Desarrollo</p> |

| | | |
|----|---|---|
| 24 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo pega una foto de Josito Robledo. Mientras hace esto, la voz de Casimiro Leyva sigue relatando que Josito se encargaba de los libros e Isabelo con malicia, lo interrumpe diciendo “que en paz descanse también”. | Cap. II (pág. 29) Compresión Traslación Añadido Desarrollo |
| 25 | Día. Interior del auto de Casimiro Leyva. Casimiro Leyva se sorprende de no haberlo dicho y continúa relatando que no conoció muy bien a Josito Robledo porque era un hombre “muy retraído, muy suyo, como todos los contables que se pierden en sus cifras y se pierden en ellas”. | Cap. II (págs. 29-30) Compresión Traslación Desarrollo |
| 26 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo pega una foto del matrimonio Robledo. | Añadido Desarrollo |
| 27 | Día. Interior del auto de Casimiro Leyva. Malicioso, Isabelo le recuerda que él también es contable y Casimiro Leyva le contesta que “no todos somos así”. | Cap. II (pág. 30) Compresión Traslación Desarrollo |
| 28 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo observa las fotos y le pregunta a Casimiro Leyva si tiene motivos para sospechar de Josito Robledo. | Cap. II (pág. 30) Añadido Desarrollo |
| 29 | Día. Interior del auto de Casimiro Leyva. Casimiro Leyva le contesta que no. Isabelo le cuestiona sobre que él tuviera intereses en el negocio. Leyva le contesta que puso algún dinero y obtuvo algunos beneficios, pocos y que si él hubiese sabido que el negocio sería una mina de oro... De repente, Leyva hace silencio mientras Isabelo lo mira. | Cap. II (pág. 30) Compresión Traslación Desarrollo |

| | | |
|----|---|--|
| 30 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo observa las fotos. Casimiro Leyva le sigue contando que su esposa también invirtió y que Lourdes Robledo invirtió parte del dinero que su padre le heredó. | Cap. II (pág. 31) Añadido Desarrollo |
| 31 | Día. Interior del auto de Casimiro Leyva. Casimiro Leyva sigue detallando que Josito Robledo trajo a bordo a Darío Rosales, un amigo de ambos y que adquirió como el cuarenta por ciento. Isabelo le comenta que Darío Rosales es quien más se beneficia de la muerte de su hijastra. | Cap. II (pág. 31) Compresión Traslación Desarrollo |
| 32 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo se acerca más para observar las fotos del matrimonio Robledo, mientras que Casimiro Leyva le pide que “no diga eso” e Isabelo le comenta que es “su trabajo, explorar todas las posibilidades”. | Cap. II (pág. 31) Añadido Desarrollo |
| 33 | Día. Interior del auto de Casimiro Leyva. Afectado, Casimiro Leyva le pide a Isabelo que no le diga “hijastra” a Lourdes Robledo y explica que se casó con su madre cuando apenas tenía tres años. Enérgico, Leyva afirma que es su padre “y punto”. Isabelo lo mira. | Cap. II (pág. 29) Compresión Transformación Traslación Desarrollo |
| 34 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo observa las fotos del matrimonio Robledo, mientras que Casimiro Leyva le cuenta que lo que quiere es despejar los rumores que la involucran a ella en negocios turbios. | Cap. II (pág. 31) Añadido Desarrollo |
| 35 | Día. Interior del auto de Casimiro Leyva. Casimiro Leyva prosigue comentando que es lo menos que puede hacer por su memoria. Isabelo lo mira y Leyva comenta que por la memoria de Josito Robledo también. | Cap. II (pág. 23) Compresión Traslación Desarrollo |

| | | |
|----|---|--|
| 36 | Día. Exterior de los terrenos donde se ubica la casa del matrimonio Leyva. Llega el auto de Casimiro Leyva a la entrada de su casa. | Añadido Desarrollo |
| 37 | Día. Puerta de cristal de la casa del matrimonio Leyva. Leticia Leyva, se asoma a mirar. Isabelo le comenta a Casimiro Leyva que quisiera hablar con su esposa. | Cap. II (pág. 32) Compresión Traslación Desarrollo |
| 38 | Día. Interior del auto de Casimiro Leyva. Mientras Leticia Leyva mira por la puerta, Casimiro Leyva le comenta que mejor él habla primero con ella, que está destruida y que ella no quería que se hiciera la investigación. Leyva le entrega un sobre con la información de contacto de los amigos íntimos del matrimonio Robledo y le comenta a Isabelo que mientras tanto puede ir entrevistándolos. | Cap. II (pág. 32) Compresión Traslación Desarrollo |
| 39 | Día. Puerta de cristal de la casa del matrimonio Leyva. Leticia Leyva se retira. | Añadido |
| 40 | Día. Interior del auto de Casimiro Leyva. Casimiro Leyva le comenta a Isabelo que “eran como hermanos”. Leyva le indica al chofer que lleve a Isabelo a su casa y abre la puerta para bajarse del auto. | Cap. II (pág. 33) Compresión Traslación Desarrollo |
| 41 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo llama por teléfono y contestan los siguientes personajes en el siguiente orden... | Cap. II (págs. 34-35) Supresión Desarrollo |
| 42 | Noche. Cocina de la casa del matrimonio Berrondo. Mientras Yesenia Berrondo coloca un paño en el fregadero, suena el teléfono y contesta. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |

| | | |
|----|--|---|
| 43 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo se identifica. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |
| 44 | Noche. Interior del auto de Omar Pereyó. Mientras Omar Pereyó conduce, contesta el celular. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |
| 45 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo le comenta que Casimiro Leyva le ha encargado una investigación independiente del asesinato del matrimonio Robledo de la que lleva la policía. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |
| 46 | Noche. Sala de la casa del matrimonio Rosales. Muy extrañada, Agnes Rosales escucha por celular a Isabelo y le pregunta que por qué. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |
| 47 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo le comenta que Casimiro Leyva quiere despejar cualquier duda que empañe la reputación de su hija y su yerno. Mientras habla, Isabelo hace una marca de “OK” a la lista de contactos que le proveyó Casimiro Leyva. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |
| 48 | Noche. Sala de la casa del matrimonio Iñesta. Serio, David Iñesta le contesta por teléfono a Isabelo que “cómo no”, que “por la amistad que tenían”. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |
| 49 | Noche. Sala de la casa del matrimonio Rosales. Agnes Rosales comenta con tono apasionado que “en este país no dejan que se enfríen los muertos y que ya le están tirando la mierda encima”. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |

| | | |
|----|---|--|
| 50 | Noche. Interior del auto de Omar Pereyó. Omar Peryó comenta que “por lo mucho que se querían”. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |
| 51 | Noche. Cocina de la casa del matrimonio Berrondo. Yesenia Berondo comenta indignada que hay que liberarlos de esa infamia. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |
| 52 | Noche. Sala de la casa del matrimonio Iñesta. David Iñesta comenta que hay que liberarlos de esa calumnia. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |
| 53 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo termina la llamada y coloca el auricular en el teléfono. | Cap. II (págs. 34-35) Añadido Desarrollo |
| 54 | Día. Cancha de tenis. Isabelo observa a Yesenia Berrondo e Ismael Berrondo mientras juegan tenis. Yesenia golpea la bola y cae en las manos de Isabelo. Yesenia se dirige a él y se disculpa porque no domina la técnica. Ismael lo saluda y le comenta que no se habían percatado de su llegada. Cínico, Isabelo le comenta que si “es en serio porque en un lugar como ese se destaca en seguida”. Yesenia se ríe del comentario e Ismael los presenta. Isabelo le entrega la bola a Yesenia y ella pregunta que si se sientan. Isabelo comenta que sí que el sol le hace daño. El matrimonio Berrondo se ríe e Isabelo muy severo, les dice que “habla en serio”. Inmediatamente los Berrondo dejan de reírse. | Cap. III (págs. 41-44) Añadido Desarrollo |
| 55 | Rotulación con letras a maquinilla que van revelando: “exp. #045 Ismael y Yesenia Berrondo”. | Añadido |

| | | |
|----|---|--|
| 56 | <p>Día. Interior de la cafetería de la cancha de tenis. Ismael Berrondo comenta que estaban planificando viajar a Grecia y que hace dos años fueron a París y a Florencia. Yesenia interrumpe comentando que la más bella fue París, pero Ismael la interrumpe diciendo que para “su gusto” porque para él no hay nada más hermoso que ver la caída del sol desde el Ponte Vecchio sobre el río Arno. Ella nuevamente lo interrumpe comentando que prefiere las puestas de sol sobre el Sena mirando hacia la catedral de Notre Dame. Yesenia le pregunta a Isabel si ha estado en París e Isabelo, cínico, le contesta que ha contemplado el petróleo en el Golfo Pérsico cuando fue en el 1992. Los Berrondo disminuyen sus sonrisas y ella le recomienda que vaya a París algún día porque es una maravilla. Ismael opina que es muy grande para él y fácil de perderse, como les sucedió a Lourdes Robledo y Omar Pereyó. Isabelo les comenta que el esposo de Lourdes es Josito Robledo y no Omar, que es esposo de Ivette Velázquez. Yesenia se pasma y comenta que Josito también estaba en el grupo e Ismael la interrumpe comentando que Lourdes y Omar se entretuvieron y que cuando trataron de alcanzar al grupo tomaron una avenida equivocada. Yesenia lo interrumpe comentando que llegaron a un barrio bastante malo y conocido e Ismael la interrumpe diciendo “un barrio de putas” y se ríe. Yesenia lo mira mal y comenta que Isabelo los entendió. Isabelo sonríe. Ismael cuenta que estuvieron embromándolos por el suceso, pero que a Josito y a Ivette no les hizo gracia. Isabelo pregunta que si eran amigos y Yesenia asegura que eran muy buenos amigos. Isabelo comenta que tal vez Josito era muy celoso. Ismael deja de sonreír y se queda pensativo. Yesenia asegura que Josito no era celoso. Isabelo les recuerda que la investigación es privada. Yesenia detalla que Lourdes y Omar fueron novios por muchos años, que se pelearon, se separaron, se casaron con otras personas y que con los años renovaron su amistad a instancias del grupo y de Darío Rosales. Ismael interrumpe y dice que a pesar del rompimiento siempre mantuvieron su amistad y Yesenia agrega que “somos como hermanos”. Isabelo pregunta si existía rivalidad entre ellos y Yesenia pensativa, asegura que por “cosas bobas y sin importancia”.</p> | <p>Cap. III (págs. 41-44) Compresión Traslación Desarrollo</p> |
|----|---|--|

| | | |
|----|--|---|
| 57 | Día. Patio de la casa del matrimonio Rosales. Mientras Darío Rosales cocina hamburguesas en la barbacoa, Agnes Rosales prepara unos tragos. Darío le pregunta a Isabelo si está cómodo, Agnes comenta que si desea puede buscar otro asiento e Isabelo contesta que está muy cómodo. Sus hijos juegan en la piscina. | Cap. III (pág. 48) Compresión Traslación Desarrollo |
| 58 | Rotulación con letras a maquinilla que van revelando: “exp. #046 Darío y Agnes Rosales”. | Añadido |
| 59 | Día. Patio de la casa del matrimonio Rosales. Darío Rosales se sienta frente a Isabelo y le comenta que “usted dirá”. Agnes Rosales interrumpe y comenta que “así a secas, que hay que ofrecerle algo al inspector” y le ofrece un trago. Isabelo se extraña del nombre del trago y Agnes le explica lo que es. Isabelo le pregunta a Darío si era socio capitalista del matrimonio Robledo y le contesta que vio una buena oportunidad y que la aprovechó. Agnes interrumpe comentando que Darío “tiene muy buen ojo para los negocios, demasiado bueno”. Darío la toca y dice su nombre con cierta incomodidad. Isabelo le comenta a Darío que entonces, gracias a él es que se pudo montar la oficina de los Robledo. Agnes se apresura y comenta que Darío es así “muy servicial”. Darío se muestra algo incómodo y añade que los seguros son una buena inversión que sabía que sería buen negocio porque Lourdes Robledo era “muy dinámica, luchadora y brillante”. Mientras Darío dice estas cosas, Agnes se muestra incómoda e interrumpe diciendo con sarcasmo que “Lourdes brillaba más que una bombilla de 200 W”. Darío le increpa por su comentario y le recuerda que está muerta, ella cambia de tono. Darío continúa explicando que al negocio le iba tan bien que Josito Robledo le preguntó si quería vender su parte y que le contestó que “por el momento no”. Darío se levanta vuelve a la barbacoa. Isabelo comenta que perdió una buena oportunidad y Agnes se queda pensativa. Darío comenta que “frío y sin sentimentalismos sí”. Agnes comenta que “que sin Lourdes, el valor de la agencia se vendría abajo como el Dow Jones” e inmediatamente se levanta y le pregunta a Isabelo que qué desea comer, | Cap. III (págs. 48-50) Compresión Traslación Transformación Desarrollo |

| | | |
|----|--|--|
| | <p>que el cerebro necesita alimentarse. Isabelo le pregunta a Darío si Lourdes quiso comprar su parte, este contesta que nunca, que a menos que la oferta de Josito viniera de parte de ella. Sarcástica, Agnes comenta que ese fue el fallo que si ella se lo hubiese pedido, él hubiese accedido. Darío la mira muy mal. Ella aclara que para hacerle otro favor y Darío llama su atención por el comentario impropio. Agnes pregunta que si ha dicho algo malo y continúa diciendo que todos querían tanto a Lourdes que serían incapaces de negarle nada. Agnes le lleva la hamburguesa a Isabelo y le dice que si quiere que le pregunte a Omar y a David, que verá cómo le dan la razón. Darío la mira muy serio, ella saca cigarrillos y con dificultad intenta encender uno. Isabelo pregunta que si se vieron en problemas económicos en algún momento. Darío le pregunta a Isabelo que si lo que desea saber Isabelo es si los Robledo estaban en negocios turbios y contesta que no. Agnes interrumpe comentado que el negocio subió como la espuma “desde el day one”. Isabelo le pregunta a Darío que a qué se dedica y contesta que tiene un negocio de importación de piezas de auto.</p> | |
| 60 | <p>Día. Entrada de la casa del matrimonio Rosales. Mientras Isabelo y Agnes Rosales caminan, Isabelo le comenta que “tiene buenas manos para las trinitarias” y seguido le pregunta que si ella también trabaja en el negocio con Darío. Ella le contesta que no, que “la señora se queda en la casa atendiendo sus buganvilias”. Isabelo le comenta que posiblemente se van a tener que volver a ver sin su marido y le entrega una tarjeta con su información. Agnes le dice que cuando él quiera. Isabelo se va y ella retorna a la casa y ve que Darío los estaba observando.</p> | <p>Cap. III (pág. 50) Compresión Traslación Desarrollo</p> |
| 61 | <p>Día. Toma del exterior de la residencia del matrimonio Robledo.</p> | <p>Añadido</p> |
| 62 | <p>Día. Interior de la casa del matrimonio Robledo. Mientras Isabelo camina por la casa, recuerda lo que Casimiro Leyva le detalló sobre las posesiones del matrimonio Robledo. Isabelo observa cuadros, un</p> | <p>Cap. VII (págs. 136-38) Compresión Desarrollo</p> |

| | | |
|----|--|--|
| | piano, entra al baño y luego revisa un armario. Isabelo le pregunta a Casimiro Leyva que si era tanto lo que dejaba el negocio. | |
| 63 | Día. Cochera de la casa del matrimonio Robledo. Casimiro Leyva le comenta a Isabelo que vivían bien y que los cuadros y los vinos eran una inversión, que ellos bebían cerveza. Leyva añade que los vinos siempre se pueden vender. | Cap. VII (pág. 137) Compresión Desarrollo |
| 64 | Día. Interior de la casa del matrimonio Robledo. Isabelo entra en la habitación del matrimonio y comenta malicioso, que también se pueden regalar, como por ejemplo, a un funcionario bien ubicado. Isabelo observa detalladamente la habitación. Leyva le comenta que los autos eran parte de los gastos de representación. El costo se iba depreciando de los informes de las contribuciones. | Cap. VII (págs. 136-38) Compresión Desarrollo |
| 65 | Noche. Interior de la casa del matrimonio Pereyó y Velázquez. Mientras Omar Pereyó juega billar, Isabelo lo observa. | Cap. III (págs. 44-47) |
| 66 | Rotulación con letras a maquinilla que van revelando: “exp. #047 Omar Pereyó e Ivette Velázquez (I. Velázquez- ausente)”. | Añadido |
| 67 | Noche. Interior de la casa del matrimonio Pereyó y Velázquez. Omar Pereyó se disculpa por la ausencia de su esposa que está muy afectada y que si sigue que así tendrá que internarla. Isabelo le comenta que lo lamenta mucho, que siempre hay unos más dolidos que otros. Omar comenta que el billar lo relaja, que está aturdido. Isabelo añade que todos deben estar muy afectados y que él en particular debe estar muy dolido. Omar le responde que “ni más ni menos que los otros”. Isabelo intenta hablar, pero Omar, incómodo, lo interrumpe diciendo que de seguro ya habló con alguno de sus amigos y le pregunta que si va a jugar. Isabelo | Cap. III (págs. 44-47) Compresión Desarrollo |

| | | |
|----|---|---|
| | <p>sonríe y le dice que no era un secreto. Omar responde que lo de él y Lourdes Robledo pasó hace mucho tiempo, que lo que tenían era una muy bonita amistad y le increpa el que se meta en asuntos íntimos que nada tienen que ver con sus muertes. Firme, Isabelo le dice que para cumplir su tarea debe conocer todo lo concerniente a los Robledo y hace un movimiento en el juego. Omar le comenta que Casimiro Leyva le dijo que Isabelo estaba contratado para limpiar el nombre de sus amigos y le pregunta que qué va a hacer si descubre algo turbio. Mientras juega, Isabelo le responde que en ese caso es mejor saberlo antes para controlar el daño y medir su efecto. Omar le comenta que lo que él tiene que hacer es probar que no fue así. Isabelo se ríe y con cinismo añade que “probar una negación no es más difícil, es imposible, que probar una afirmación”. Omar lo mira muy serio y con sarcasmo, comenta que el asesinato de sus amigos es un hecho y que si es imposible probar las cosas que les imputan... Isabelo lo interrumpe inmediatamente y aclara que dijo que era difícil y no imposible. Omar le dice “muy bien Sherlock, muy bien” y a Isabelo le incomoda su burla. Omar añade que cómo puede asegurar que no se está robando el dinero. Muy molesto, Isabelo coloca el palo sobre la mesa de billar y se le acerca, le responde que “descubriendo a los culpables y haciéndolos confesar”, y que por eso mismo se mete en la vida de los Robledo aunque a él no le guste. Furioso, añade que sobre el dinero no fue él quien lo contrató. Isabelo busca su sombrero y su maletín, se va caminando, se detiene, le indica cómo hacer una jugada, se despide y se va. Muy molesto, Omar dice para sí mismo “parejero”.</p> | |
| 68 | <p>Noche. Interior de un restaurante japonés. Frente a Isabelo y el matrimonio Iñesta un chef cocina con mucha destreza. Les sirve la comida en los platos, todos le agradecen y se va.</p> | <p>Caps. III y V (págs. 51-54 y 97-102) Supresión Compresión Traslación</p> |

| | | |
|----|--|---|
| | | Transformación Desarrollo |
| 69 | Rotulación con letras a maquinilla que van revelando: “exp. #048 David y Gloria Iñesta)”. | Añadido |
| 70 | Noche. Interior de un restaurante japonés. Isabelo le comenta a David Iñesta y a Gloria Iñesta que una compañía que lleva poco tiempo no es competencia para las grandes empresas. David le indica que lo que le va a decir es confidencial. Isabelo le aclara que la investigación es privada. David prosigue diciendo que como ingeniero tiene que estar asegurado, que antes estaba asegurado con otra gente y que cuando se le venció el contrato se aseguró con el matrimonio Robledo. Isabelo le pregunta que si por amistad y David responde que fue porque le consiguieron un arreglo excelente. Isabelo añade que “bueno para ambas partes” y cuestiona el gran beneficio si él es solo un cliente. David enumera la Ruta 66, el Súperacueducto y todas las urbanizaciones que se podrían construir, Isabelo añade que también “cada constructora que necesita un seguro” y David señala que ahí es donde entra la conexión con el partido que está en el poder. Isabelo se incomoda con el tema, David trata de calmarlo con el comentario de que siempre se ha hecho e Isabelo añade que ahora es más frecuente. David prosigue relatando que los Robledo contribuían con campañas políticas. Gloria lo mira muy seria mientras come. Isabelo deduce que a cambio los funcionarios políticos recomendaban la compañía, David indica que la compañía recibía muchos contratos, maliciosa, Gloria interrumpe y asegura que los políticos “ganan el módico 10 %” de cada contrato. | Caps. III y V (págs. 51-54 y 97-102) Supresión Compresión Traslación Transformación Desarrollo |
| 71 | Noche. Toma interior del túnel por donde pasa el Tren Urbano en movimiento. Isabelo les pregunta a los Iñesta si Casimiro Leyva y Darío Rosales estaban al tanto y Gloria Iñesta lo confirma. | Añadido |
| 72 | Noche. Toma de la ciudad iluminada. | Añadido |

| | | |
|----|---|---|
| 73 | Noche. Calle de Río Piedras. Una prostituta le cuenta a un hombre que le sacaron mucha sangre, que casi se desmaya y que como están las cosas hay que hacerse las pruebas. Isabelo se acerca caminando y la mujer le grita “negro” que mire al piso para que no le tumben la botella. Isabelo continúa su camino. | Cap. III (págs. 54-55) Compresión Desarrollo |
| 74 | Noche. Edificio donde está la oficina de Isabelo en Río Piedras. Isabelo sube las escaleras y recuerda que... | Añadido Desarrollo |
| 75 | Noche. Interior de un restaurante japonés. Isabelo le pregunta al matrimonio Iñesta que si la muerte de los Robledo no liquida el negocio. | Caps. III y V (págs. 54 y 97-102) |
| 76 | Noche. Edificio donde está la oficina de Isabelo en Río Piedras. Isabelo sube las escaleras. David Iñesta contesta que no, que ya las conexiones están hechas y que porque faltaría sería otra Lourdes. | Cap. III (pág. 54) Añadido Desarrollo |
| 77 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo en Río Piedras. Mientras fuma un cigarro, Isabelo mira unas fotos de todos los matrimonios entrevistados y se dice a sí mismo que “esto se complica”, se bebe un trago y se queda muy pensativo. Cierra sus ojos y recuerda... | Cap. III (pág. 55) Desarrollo |
| 78 | Día. Patio de la casa de la abuela de Isabelo. La abuela de Isabelo le cuenta a Isabelo (de niño) que en el barco los esclavos encontraron a la serpiente dormida sobre el pecho de la mujer, que la atraparon y que les dijo que lleva en el corazón a un orisha que ama a la mujer. | Cap. I (págs. 7-10) Desarrollo |
| 79 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo escucha la voz de Elvia que le pregunta que en qué piensa y abre los ojos y recuerda. | Cap. IV (pág. 64) |
| 80 | Noche. Interior del apartamento de Isabelo. Isabelo está | Cap. IV |

| | | |
|----|--|---|
| | tendido sobre la cama y Elvia sobre él le pregunta que en qué piensa. | (pág. 64) Supresión Traslación Desarrollo |
| 81 | Noche. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo mira hacia el lado y responde que piensa en Agnes. Elvia se levanta molesta y enciende la lámpara. | Cap. IV (pág. 64) Añadido Desarrollo |
| 82 | Día. Sala de la casa del matrimonio Rosales. Agnes Rosales enciende una lámpara y sonriente le dice a Isabelo que así está mejor. Mientras Agnes fuma, Isabelo le pregunta si sus relaciones con Lourdes Robledo no eran buenas. Ella le contesta que “Lourdes era una coqueta, que flirteaba con sus maridos descaradamente y frente a sus ojos”. Mientras relata, se desarrolla la siguiente secuencia... | Cap. IV (págs. 65-66) Supresión Compresión Traslación Transformación Desarrollo |
| 83 | Noche. Toma de la fachada del hotel <i>Normandie</i> . | Añadido Desarrollo |
| 84 | Noche. Salón de actividades del hotel <i>Normandie</i> . Mientras una orquesta toca salsa, todos los matrimonios que componen el grupo de amigos están sentados en una mesa. Algunos sonríen y disfrutan, pero Agnes Rosales, Ivette Velázquez y Gloria Iñesta lucen incómodas. Agnes le comenta a Isabelo que no piensa que fuera intención de Lourdes Robledo, que “hay mujeres que no lo pueden evitar, que se saben admiradas y juegan con la situación”. Un político saca a bailar a Lourdes, ella acepta muy simpática, pero a Josito Robledo se muestra incómodo. | Cap. IV (págs. 66-67) Visualización |
| 85 | Día. Sala de la casa del matrimonio Rosales. Agnes Rosales se levanta a arreglar unas flores y comenta que “Gloria y ella son mujeres de su casa, que no tienen el empuje, ni la chispa ni la belleza que tenía Lourdes Robledo”. | Cap. IV (págs. 65-68) Añadido Desarrollo |

| | | |
|----|---|--|
| 86 | <p>Noche. Salón de actividades del hotel <i>Normandie</i>. Darío Rosales invita a su esposa a bailar, pero esta se niega. Se levanta y se acerca a bailar con Lourdes Robledo. Con coraje, Agnes Rosales mira hacia donde bailan, los demás amigos también los miran bailar. Agnes le comenta a Isabelo que “esa actitud deslumbra a los hombres y que tener a Lourdes al lado hacía sentir menos a cualquier mujer”. Ivette Velázquez le toca la cara a Omar Pereyó para llamar su atención, pero él la ignora porque mira a Lourdes. Omar se levanta y saca a bailar a Lourdes, luego David Iñesta y por último Ismael Berrondo. Todas las mujeres de la mesa miran con incomodidad y coraje. Isabelo le pregunta a Agnes si Josito no le decía nada a Lourdes y Agnes le comenta que “Josito era un cero a la izquierda, que una vez se lo insinuó y que “se quedó como la Virgen”. Josito se levanta para sacar a bailar a Lourdes, pero la música se acaba y ella lo abraza. Isabelo comenta que “siempre las mujeres pueden enfriar la relación”.</p> | <p>Cap. IV (págs. 66-67) Visualización</p> |
| 87 | <p>Noche. Interior del apartamento de Isabelo. Elvia fuma cerca de la ventana y le comenta a Isabelo que “no podían enfriar la relación, que él podrá ser muy detective, pero que no conoce nada del alma de las mujeres”. Elvia prosigue comentando que Lourdes Robledo significaba un peligro, pero a la vez un reto. Isabelo se sienta en la cama y comenta que “aquí vamos”. Elvia prosigue con que “aunque Lourdes era bella y exitosa, ellas necesitaban demostrar que eran capaces de retener a sus maridos y que romper la amistad significaría la derrota”.</p> | <p>Cap. IV (pág. 66) Desarrollo</p> |
| 88 | <p>Día. Sala de la casa del matrimonio Rosales. Mientras fuma, Agnes Rosales comenta que ella lo pensó, pero que Darío decía que “tenía que velar de cerca su inversión”. Isabelo le pregunta si estaba al tanto de las recaudaciones de fondos políticos y contesta que sí, que iban juntos a las actividades.</p> | <p>Cap. IV (pág. 66) Compresión Traslación Transformación Desarrollo</p> |
| 89 | <p>Noche. Salón de actividades del hotel <i>Normandie</i>. Lourdes y Josito Robledo y Darío y Agnes Rosales están organizados para tomarse una foto con el político.</p> | <p>Cap. IV (págs. 66-67) Visualización</p> |

| | | |
|----|--|--|
| | Agnes le comenta a Isabelo que Lourdes “estaba en su salsa, pero que ella se aburría”. El fotógrafo da unas últimas instrucciones y toma la foto. | |
| 90 | Noche. Interior del apartamento de Isabelo. Elvia asegura que “porque es importante tener a la rival cerca, seguirle los pasos y no darle la oportunidad de dejarla sola con el marido”. | Cap. IV (pág. 67) Desarrollo |
| 91 | Día. Sala de la casa del matrimonio Rosales. Isabelo le pregunta a Agnes Rosales que cómo eran las relaciones de Lourdes Robledo y Omar Pereyó. Agnes le contesta que fueron novios hacía mucho tiempo. Isabelo insiste que le hable sobre el presente y ella contesta que sus relaciones eran “correctas”. A Agnes le entra la curiosidad y le pregunta que qué le dijo Omar. Isabelo miente y le dice que no tocaron el tema. | Cap. IV (pág. 67) Compresión Desarrollo |
| 92 | Noche. Salón de actividades del hotel <i>Normandie</i> . Omar Pereyó mira a Lourdes Robledo con insistencia. Ella ríe y disfruta de la actividad. Agnes Rosales le comenta a Isabelo que “en varias ocasiones se percató de que Omar la miraba como un quinceañero, pero que no puede afirmar que ella le correspondiera”. | Cap. IV (págs. 66-67) Visualización |
| 93 | Día. Entrada interior de la casa del matrimonio Rosales. Isabelo agarra su sombrero y le pregunta a Agnes Rosales por la extraviada que se dieron en París y ella comenta que ella y Gloria fueron muy pesadas con sus bromas, pero que es normal perderse en una ciudad tan grande. Isabelo le pregunta si puede asegurar que no había nada entre ellos y responde que “no tiene ninguna base sólida para creer lo contrario”. Agnes abre la puerta de entrada, Isabelo se le acerca con cierta provocación y le pregunta por su intuición femenina. Agnes le contesta que “la intuición femenina es solo un conocimiento, que los hombres toman un camino...”. | Cap. IV (pág. 68) Compresión Traslación Desarrollo |
| 94 | Noche. Interior del apartamento de Isabelo. Elvia completa lo que dice Agnes Rosales con | Cap. IV (pág. 68) |

| | | |
|----|---|--|
| | “excesivamente largo para llegar a conclusiones que las mujeres formulamos en un dos por tres”. Elvia se sienta en la cama e Isabelo se queda pensativo. Elvia se acuesta dándole la espalda e Isabelo se le acerca. | Compresión Traslación Desarrollo |
| 95 | Noche. Toma de carros transitando por la ciudad. | Añadido |
| 96 | Noche. Interior del club nocturno <i>Miami Jam</i> . Isabelo está sentado en la barra mientras enciende un cigarro. Le sirven un trago, mientras se lo bebe una prostituta se le acerca, lo toca y le comenta que “beber solo es malo para la salud”. Isabelo le comenta que “es bueno para el bolsillo”, la mujer se va molesta y le dice “maceta”. Isabelo se ríe y de repente ve a Omar Pereyó que sale aturdido de la parte posterior del negocio. Isabelo cubre su rostro, Omar lo sigue de largo, pero Clari aparece y cuando ve a Isabelo lo mira fijamente, se arregla y le sonríe. Clari se le acerca muy coqueta y lo saluda. Isabelo le ofrece algo de beber y ella pide un “whiskey”. Isabelo le pregunta el nombre, ella le contesta que le dicen Clari, comienza a reírse y le pregunta que si se le va a quedar mirando toda la noche. Él le contesta que hay cosas que requieren calma y Clari le dice “que esa es nueva” que todos siempre tienen prisa. Clari sonríe, le toca la oreja, Isabelo sonríe y provocativo le pregunta que si suben. Clari le contesta que se ve que es nuevo, se chupa un dedo provocativamente y le aclara que porque “allí se baja”. Isabelo sonríe, se levanta, paga la cuenta y se va caminando detrás de Clari. | Cap. IV (pág. 71) Compresión Desarrollo |
| 97 | Noche. Cuarto del club nocturno <i>Miami Jam</i> . Clari termina de arreglarse frente al espejo y se dirige a Isabelo en ropa interior. Ella le aclara que hay cosas que ella no hace, que “ella no es como las otras que son \$50 y \$50 y que son quince minutos por lo básico”. Isabelo se ríe y le dice que solo quiere hablar. Clari se sorprende e Isabelo le asegura que serán menos de quince minutos y se ríe. Clari le pregunta que si es predicador o intelectual, pero Clari se contesta a sí misma que los predicadores no beben y que él debe ser un intelectual. Isabelo se ríe y dice que “lo está ofendiendo”. Ella le aclara que así le dicen a los que llegan a quejarse de sus | Cap. IV (págs. 75-76) Compresión Desarrollo |

| | | |
|-----|--|---|
| | <p>vidas y que ellas terminan dándoles consejos. Muy coqueta ella se le acerca, le dice que le cuente su problema, se le sienta encima e Isabelo se ríe y le dice que su asunto es más fácil, le enseña la foto de Omar Pereyó y le pregunta si ha estado con él. Clari se levanta de golpe y le pregunta si es policía. Isabelo le muestra su credencial y le dice que es investigador privado. Muy molesta le dice que ella no es chota, Isabelo saca dinero y se lo muestra. Clari lo agarra inmediatamente, lo cuenta, se lo coloca en el sostén y le pregunta que qué quiere saber. Isabelo le comenta que viene siguiendo a Omar durante seis días y le pregunta que qué viene a hacer allí. Clari se queda pensativa, le expresa que Omar le da miedo y le cuenta la siguiente secuencia...</p> | |
| 98 | <p>Noche. Cuarto del club nocturno <i>Miami Jam</i>. Mientras Clari le cuenta a Isabelo lo que hace Omar Pereyó, simultáneamente Omar entra aturdido con una bolsa, saca un vestido con el que la viste, saca una peluca, se la hace poner y se sienta en la cama a llorar. Clari le sigue relatando a Isabelo que ella camina por la habitación, que quisiera fumar, pero que Omar no se lo permite. Omar llora desconsoladamente, se levanta, tira el dinero en el suelo, le toca la cara y sale del cuarto.</p> | <p>Cap. IV (pág. 77) Visualización</p> |
| 99 | <p>Noche. Cuarto del club nocturno <i>Miami Jam</i>. Clari se sienta como quien ha salido de un trance. Isabelo le pregunta que si Omar Pereyó le ha contado por qué llora y contesta que apenas él habla. Le pregunta si alguna vez le ha preguntado, ella contesta que no porque le da miedo y porque tuvo una amiga que tenía un cliente similar y la mató. Isabelo se queda pensativo.</p> | <p>Cap. IV (pág. 77) Compresión Desarrollo</p> |
| 100 | <p>Día. Toma de la fachada de casa del matrimonio Iñesta.</p> | <p>Añadido</p> |
| 101 | <p>Día. Comedor de la casa del matrimonio Iñesta. Isabelo le comenta a Gloria Iñesta que no le tomará mucho tiempo y ella le asegura que tiene tiempo. Isabelo se sienta en el piso como acostumbran los japoneses. Gloria le asegura que “puede hablar claro porque no</p> | <p>Cap. IV (pág. 69) Compresión Traslación Desarrollo</p> |

| | | |
|-----|---|--|
| | tiene que guardarle las espaldas a nadie” | |
| 102 | Día. Interior del apartamento de Isabelo. Elvia le sirve té a Isabelo y le comenta que “es buena la sinceridad, pero que puede encubrir el deseo de venganza”. Isabelo pregunta extrañado por el té. | Cap. IV (pág. 69) Compresión Traslación Desarrollo |
| 103 | Día. Interior de la casa del matrimonio Iñesta. Mientras sirve el té, Gloria Iñesta le comenta a Isabelo que “le encanta el té verde porque tiene antioxidantes”. | Cap. IV (págs. 68-70) Añadido Desarrollo |
| 104 | Día. Interior del apartamento de Isabelo. Elvia se disculpa y le dice a Isabelo que perdone que el té es para ella. Isabelo le comenta que es bueno y que tiene antioxidantes. | Cap. IV (págs. 68-70) Añadido Desarrollo |
| 105 | Día. Interior de la casa del matrimonio Iñesta. Isabelo le comenta a Gloria Iñesta que Omar Pereyó e Ivette Velázquez parecen estar muy afectados por el asesinato del matrimonio Robledo y le pregunta que qué opina. Ella comenta que “Ivette le debió a ver deseado la muerte muchas veces a Lourdes Robledo, que ahora tiene complejo de culpa, que en cuanto a Omar no le extraña porque piensa que eran amantes y que se le notaba a leguas, pero que a ella no tanto porque era mejor actriz”. Maliciosa, Gloria añade sobre la “escapadita en París” y que lo de París fue “como una lunita de miel entre ellos”. | Cap. IV (pág. 70) Compresión Traslación Desarrollo |
| 106 | Día. Interior del apartamento de Isabelo. Elvia le cuestiona a Isabelo sobre si no es cierto que Omar Pereyó y Lourdes Robledo se habían perdido. Isabelo se encoge de hombros. | Cap. IV (págs. 68-70) Añadido Desarrollo |
| 107 | Día. Interior de la casa del matrimonio Iñesta. Gloria Iñesta añade que “era tan fácil era pedir un taxi para el hotel”. | Cap. IV (pág. 70) Compresión |

| | | Traslación Desarrollo |
|-----|---|--|
| 108 | Día. Exterior del edificio donde está la oficina de Isabelo en Río Piedras. Mientras Isabelo sube las escaleras, reflexiona en la posibilidad de que el asesinato fue por un “ataque de cuernos”, que Omar Pereyó y Lourdes Robledo eran amantes, que ella decidió dejarlo por otro o porque le tomó cariño a su marido y que Omar contrató un par de matones. | Añadido |
| 109 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo abre la puerta, entra y Berto y Paco lo golpean. Isabelo se defiende, pero cae al piso, Paco lo sienta en una silla. Isabelo tiene sangre en el rostro. Paco comenta que hace tiempo le tiene ganas al “negrito” y que le quiere bajar las ínfulas. Berto le ordena que se deje de estupideces y que despierte a Isabelo. Paco hamaquea a Isabelo, Berto le ordena que se detenga, Isabelo despierta y les comenta que lo que “han hecho es cárcel segura”. Sarcástico, Berto le dice que es posible, pero si algún juez le cree. Paco lo interrumpe y le pide que se apresure y le dé el mensaje. Berto se le acerca intimidante a Isabelo y le advierte que se está metiendo en lo que no debe y que si “no quiere perder los dientes que deje de incordiar ya”. Cínico, Isabelo comenta que tiene muchos casos, que a cuál de todos se refieren y se ríe. Berto hace un gesto y Paco golpea a Isabelo. Antes de irse Paco le dice a Isabelo que “tienes más labia de la que te conviene, negrito”. | Cap. IV (págs. 77-80) Compresión Desarrollo |
| 110 | Día. Interior de un autobús. Isabelo está sentado y al lado hay una bolsa con un galón de leche y otras cosas. | Cap. V (pág. 85) Visualización |
| 111 | Día. Exterior de un autobús. Isabelo sale del autobús con la bolsa. | Cap. V (pág. 85) Visualización |
| 112 | Día. Interior de la casa de Valdo Frías. Mientras Valdo | Cap. V |

| | | |
|-----|--|---|
| | <p>Frías se mueve en su silla de ruedas y busca unos expedientes, le comenta a Isabelo que los hombres que lo golpearon son Benitín y Eneas y le provee sus nombres verdaderos. Isabelo pregunta que si eran policías, le contesta que ya son jubilados y que eran encubiertos para la huelga de 1981 de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Valdo le entrega unos expedientes a Isabelo y le comenta que en su época quienes estaban eran El Gordo y El Flaco y que esos sí eran encubiertos de verdad. Isabelo se queda observando a Valdo para ver qué opina sobre el café que preparó. Valdo le dice que quedó perfecto e Isabelo sonríe. Valdo agarra un papel, se lo entrega a Isabelo y comenta que las habilidades de Paco y Berto son nulas, que toda la izquierda los conoce y son una burla. Que en la huelga los usaron de señuelos y que nadie les hacía caso. Valdo se ríe con intensidad. Isabelo está punto de beber café, pero recuerda el nombre de Darío Rosales y le pide a Valdo que busque información de él. Valdo recuerda su nombre completo y le dice a Isabelo que se entretenga con la información que le proveyó.</p> | <p>(págs. 88-89) Supresión Compresión Desarrollo</p> |
| 113 | <p>Día. Fachada del negocio de Darío Rosales. Mientras bebe, Isabelo observa desde otro negocio que Berto y Paco hablan con Darío Rosales. Todos se despiden y se retiran.</p> | <p>Cap. V (págs. 92-93) Supresión Compresión Desarrollo</p> |
| 114 | <p>Día. Toma de la fachada de la Iglesia del Pilar. Ivette Velázquez cita a Isabelo con urgencia a las 3:30pm.</p> | <p>Cap. V (pág. 96) Desarrollo</p> |
| 115 | <p>Día. Interior de la Iglesia del Pilar. Isabelo entra con prisa y hace una reverencia al pasar de frente al altar. Saluda a Ivette Velázquez y le comenta que se alegra de verla recuperada. Mientras caminan, Ivette le cuestiona que si esa fue la historia oficial, Isabelo pregunta que cuál y ella contesta que “que la muerte de Lourdes Robledo le provocó un colapso nervioso”. Él le cuestiona que si no estuvo tan afectada y ella le contesta que no tanto. Isabelo le comenta que sospecha que su opinión sobre Lourdes no era muy buena y ella le</p> | <p>Cap. V (págs. 102-05) Compresión Desarrollo</p> |

| | | |
|-----|---|---|
| | <p>contesta que sospecha mal, que era su amiga. Malicioso, Isabelo le comenta que a veces las amigas traicionan e Ivette asegura que Omar Pereyó y Lourdes eran amantes y que él la asesinó. Isabelo le cuestiona para asegurarse que si fue Omar e Ivette enfatiza que “Lourdes quiso romper la relación y él los mató”. Ivette se sienta en un banco de la iglesia e Isabelo detrás de ella. Isabelo le cuestiona que por qué habría asesinado también a Josito Robledo. Amargamente, Ivette comenta que Josito y ella se parecían mucho porque eran “los reyes de la poquedad”, pero que Josito logró con Lourdes lo que ella jamás podría hacer con Omar, ganárselo. Isabelo le recuerda que su esposo tiene muy buena coartada, pero Ivette le recuerda que Omar es abogado criminalista y que muy fácilmente pudo haber contratado gente para hacer el trabajo sucio. Isabelo le recuerda que es una acusación grave. Ivette le comenta que por eso se volvió loca que porque sabía todo. Isabelo le recuerda que se necesita prueba tangible para tal acusación e Ivette le increpa que “sobre todo cuando se trata de una mujer”. Isabelo la mira pasmado. Ivette dice que no tiene ninguna prueba, que ese no es su trabajo sino el de él y que ha escuchado a Omar hablando dormido. Isabelo le pregunta si ha dicho que los asesinó, ella le contesta que “lo ha insinuado y que nota las señales”. Ivette le confiesa a Isabelo que pensaba que después de la muerte de Lourdes lo iba a recuperar, pero que “ahora es peor porque no se puede luchar con una muerta”. Ivette rompe a llorar con mucho dolor e Isabelo trata de decirle algo que la consuele, pero ella le pide que se vaya. Isabelo se retira, mientras ella se arrodilla y une sus manos.</p> | |
| 116 | Día. Toma de la fachada del edificio donde está la oficina de Omar Pereyó. | Añadido |
| 117 | Día. Interior de la oficina de Omar Pereyó. La secretaria pone música de época, muy alegre le cuenta a Isabelo de sus tiempos de la juventud. Isabelo sonríe y le comenta que “esas cosas también se las contaba su abuelita”. Inmediatamente, la secretaria cambia su semblante a uno molesto, suena el teléfono, ella lo agarra el auricular y le dice a Isabelo que puede pasar. | Cap. VI (págs. 110-11) Transformación Desarrollo |

| | | |
|-----|---|---|
| | Isabelo sonrío y se retira, ella en tono de burla reproduce las palabras de Isabelo y comenta que “ni que fuera una momia” y que de seguro “a su abuelita no la dejaban entrar al Escanbrón”. | |
| 118 | Día. Interior de la oficina personal de Omar Pereyó. Isabelo entra, Omar Pereyó termina de escribir algo y lo recibe muy molesto. Le dice que lo ha recibido porque quiere acabar con el asunto y que espera que no lo mortifique más. Cínico, Isabelo le comenta que espera que su esposa esté ya recuperada y Omar le pide que deje en paz a su esposa. Isabelo le cuestiona que si teme que se descubra que él y Lourdes Robledo eran amantes. Omar se exaspera, lo amenaza con llevarlo a corte, le dice que no piensa contestar esa pregunta y furioso bota a Isabelo de la oficina. Isabelo saca una foto de Clari y le pregunta que si la conoce. Impactado, Omar toma la foto y se le queda mirando. Isabelo le comenta sobre el gran parecido que Clari tiene con Lourdes. Omar sigue contemplando la foto muy afectado confiesa que siempre amó a Lourdes. Omar se seca una lágrima y le entrega la foto a Isabelo. Isabelo le pregunta que por qué rompió el noviazgo y Omar le contesta que fue ella la que lo hizo. Isabelo le comenta que entonces se casó con Ivette Velázquez por despecho y le pregunta si alguna vez Lourdes le dijo la razón para dejarlo. Omar le contesta que nunca y que ella siempre le decía que “había que enterrar el pasado”. Omar opina que él tenía demasiado brillo para su gusto, que por eso buscaba un hombre manipulable, que dependiera de ella. Isabelo le pregunta que qué ocurrió cuando se perdieron en París, él contesta que nada, pero que quiso recobrar el pasado. Mientras le cuenta a Isabelo, recuerda la siguiente secuencia... | Cap. VI (págs. 111-12) Compresión Desarrollo |
| 119 | Día. Secuencia de fotos animadas por las calles de París. Lourdes Robledo y Omar Pereyó caminan por distintos lugares de París. Omar Pereyó intenta besar a Lourdes Robledo, ella lo esquiva sutilmente. Ella le dice que el pasado está enterrado, Omar le dice que solo vive de su pasado y Lourdes le pregunta por su esposa. Ambos siguen caminando hasta que encuentran el hotel. | Cap. VI (pág. 115) Visualización |

| | | |
|-----|---|--|
| 120 | Día. Interior de la oficina personal de Omar Pereyó. Pensativo y afectado, Omar Pereyó le dice a Isabelo que ese día “cruzó el umbral de la locura y que en ella anda todavía”. Isabelo le comenta que encuentra un posible móvil para el asesinato del matrimonio Robledo, que Lourdes Robledo rechazó sus acercamientos por tener una relación estable con Josito Robledo y que no la quería perder. Omar le pregunta a Isabelo que a dónde quiere llegar. Isabelo añade que Omar contrató a unos asesinos, pero lo interrumpe preguntando que por qué cometería tal barbaridad e Isabelo responde que por celos. Omar lo provoca diciéndole que solo tiene una teoría y que ningún fiscal se va a lanzar contra él. Isabelo se levanta de la silla y amenazante le advierte que “apenas comienza” y se retira. Afectado, Omar mira por la ventana. | Cap. VI (págs. 115-16) Compresión Desarrollo |
| 121 | Día. Toma de gente y autos transitando por una calle. | Añadido |
| 122 | Día. Interior del club nocturno <i>Miami Jam</i> . Isabelo está sentado en la barra, a su lado hay una mujer, él saca dinero, se lo da a la mujer, ella lo guarda en su busto y le escribe algo en una servilleta. | Cap. VI (págs. 119-20) Supresión Compresión Desarrollo |
| 123 | Día. Interior de un autobús. Isabelo está sentado en un autobús que va en marcha. Piensa que debe ver a Clari. Isabelo mira la servilleta y presiona el botón para avisarle al chofer que se queda en esa parada. | Añadido Desarrollo |
| 124 | Día. Calle. Isabelo camina por una calle hasta llegar al frente de la casa de Clari. Isabelo piensa que tal vez Clari se fue del país, abre el portón, entra y toca una campana | Cap. VI (págs. 126-27) Supresión Compresión Desarrollo |

| | | |
|-----|---|--|
| 125 | <p>Día. Entrada de la casa de Clari. Isabelo dice las buenas tardes y desde el interior la voz de Clari dice “que son católicos y que no quieren nada”. Isabelo se identifica como el detective Andújar, Clari sale con un ojo morado y desde la puerta le pregunta que qué quiere. Isabelo le contesta que quiere hablar con ella y le responde que no quiere, mientras se cubre el ojo con la mano. Isabelo se molesta y le pregunta que “si fue el que se echaba a llorar”. Clari le responde que no fue él, que Omar un día le ofreció dinero para que no hablara con nadie. Clari se le acerca a Isabelo y añade que le ofreció una casa, que quienes la golpearon fueron los que luego él envió. Isabelo le pregunta que a quiénes envió, ella le contesta que dos hombres que fueron al bar y también le ofrecieron dinero para que se fuera del país una temporada, que ella les dijo que no para ver si le ofrecían más dinero y que uno de ellos se enojó y la golpeó. Isabelo saca las fotos de Berto y Paco y se las muestra a Clari. Ella toma las fotos en sus manos y llorando los identifica.</p> | <p>Cap. VI (págs. 126-27) Supresión Compresión Desarrollo</p> |
| 126 | <p>Día. Patio de la casa de la abuela de Isabelo. La abuela de Isabelo le relata a Isabelo (de niño) que la mujer abrió la boca de la serpiente y que antes de lanzarla al mar le arrancó dos bolsitas de veneno que como perlas cayeron en el suelo. Isabelo (de niño) la escucha muy atento.</p> | <p>Cap. I (págs. 7-10) Desarrollo</p> |
| 127 | <p>Día. Interior de una librería. Bassat coloca una pieza de un rompecabezas que tiene como imagen el cuadro del “El baquiné” del pintor puertorriqueño Francisco Oller. Mientras sostiene una taza de café, Isabelo le pregunta si sabe quiénes son Benitín y Eneas (Berto y Paco). Mientras Bassat sigue colocando piezas del rompecabezas, le responde que sí y que también sabe quiénes son El Gordo y El Flaco. Isabelo le comenta que no se refiere a los de las caricaturas y Bassat le comenta que cuando quiera hablar de caricaturas le puede leer su tesis de los Picapiedras, que aún viven.</p> | <p>Cap. VII (págs. 134-35) Supresión Compresión Desarrollo</p> |

| | | |
|-----|---|---|
| | <p>Isabelo le pregunta que si Vilma y Pedro y Bassat lo mira como quien no ha encontrado gracioso el chiste. Isabelo se percata que habla de Benitín y Eneas, comenta que todavía están activos y que no engranan en el caso que investiga. Bassat reacciona extrañado, luego sonríe y entusiasmado comenta que “siempre hay personajes, situaciones y emociones demás, que la vida es excesiva y que no sigue las pautas de la buena literatura, que nuestros sentidos solo admiten una porción de la realidad, que la vida es muy compleja para absolverla de golpe y que paraliza a quien lo intenta”. Frustrado, Isabelo expresa que se siente paralizado. Mientras se dispone a colocar otra pieza, Bassat le comenta que es porque aún no está preparado para ver todo el cuadro.</p> | |
| 128 | <p>Día. Interior de un museo. El cuadro original de “El baquiné” de Francisco Oller está colgado en una pared. Aparecen Isabelo y Elvia observando el cuadro. Isabelo comenta que son demasiados personajes y Elvia comenta que “a veces la verdad se revela de golpe y a veces no, que necesita estudiar el cuadro parte por parte y que solo después del estudio es que se puede retirar y contemplar todo el conjunto”. Luego de una pausa y de contemplar el cuadro, Isabelo comenta que a veces ese método no funciona.</p> | <p>Cap. VII (págs. 135)</p> |
| 129 | <p>Día. Toma de un camión de basura y otros autos transitando por la calle.</p> | <p>Añadido</p> |
| 130 | <p>Día. Interior de un salón de belleza. Gloria Ñesta está sentada debajo de una secadora de cabello e Isabelo le comenta que tal vez ella lo pueda ayudar con algo que todavía no tiene claro. Ella le hace un gesto para que se siente. Isabelo le agradece, se sienta y le pregunta si había algo más allá de lo estrictamente profesional entre Lourdes Robledo y Darío Rosales. Muy pensativa, se ríe con malicia, repite el nombre de Darío y comenta que ellos se enfocaron en Omar Pereyó, pero que “también Darío daba vueltas por el mismo terreno y que siempre estuvo allí”. Isabelo le pregunta que si hay algo en concreto que haya visto que le pueda</p> | <p>Cap. VII (págs. 141-42) Compresión Traslación Desarrollo</p> |

| | | |
|-----|--|--|
| | <p>mencionar y ella responde que “las miradas, los gestos, que nada firme”. Gloria le pregunta que si ha descartado a Omar y él responde que alguien lo ha acusado directamente del asesinato. Gloria reacciona impresionada, coqueta le acerca la cara a Isabelo y le pregunta que quién fue, él sonriente le dice que por el momento no le puede decir, ella le comenta que “no luce muy convencido” y él le dice que “no hay nada definitivo”. Mientras hojea una revista, Gloria enumera dos objeciones sobre Darío: que de matar a alguien hubiese sido a Josito Robledo y que todos los hombres del grupo estaban fascinados con Lourdes. Malicioso, inmediatamente Isabelo le pregunta que si también su marido la pretendía. Gloria reacciona muy indignada, se quita sus espejuelos y le comenta que lo que hace es inmoral. Isabelo se defiende diciendo que solo hace la pregunta que lógicamente le sigue a su comentario. Muy molesta, ella lo acusa de querer entraparla y de comenzar con Darío para llegar a David Iñesta.</p> | |
| 131 | Día. Toma de unos edificios de una calle de Río Piedras. | Añadido |
| 132 | <p>Día. Interior de la oficina de Isabelo. Mientras Isabelo fuma un cigarro, hace unas anotaciones en un papel. De repente, una silueta se ve desde la puerta, Isabelo mira con suspicacia, abre una gaveta de su escritorio donde hay un arma y la persona que abre la puerta es Yesenia Berrondo vestida como para que no la identifiquen. Ella sonríe, Isabelo se calma y ella se disculpa por no avisar su visita. Isabelo la invita a entrar. Yesenia cierra la puerta, se quita las gafas y la pañoleta, se sienta, Isabelo se levanta, le sirve agua y ella le agradece. Yesenia bebe agua y comenta que Gloria Iñesta le comentó sobre su encuentro con Isabelo y que hablaron sobre Darío Rosales. Isabelo le pregunta si sabía de algún interés de Darío por Lourdes Robledo y ella le contesta que Lourdes le había contado que Darío se le había insinuado una vez, que la había invitado a pasar un fin de semana en su casa de playa en Rincón, que no accedió y que lo tomó como una broma. Ella prosigue contando que Darío le insistió varias veces, pero que Lourdes le dijo que estaba muy enamorada de Josito Robledo. Isabelo le pregunta que si alguien se había</p> | <p>Caps. VII y IX (págs. 144-46 y 196) Compresión Transformación Traslación Desarrollo</p> |

| | | |
|-----|--|--|
| | <p>percatado, Yesenia le responde que no sabe, que habría que preguntarles a los otros. También relata que Lourdes le comentó a Darío que “si la suerte lo hubiese puesto antes que a Josito, quizás su vida hubiese sido distinta”. Pensativo, Isabelo le comenta que eso explicaría el asesinato de Josito, pero no el de Lourdes. Isabelo le cuenta que Gloria le comentó que todos los hombres del grupo estaban detrás de Lourdes. Pensativa, Yesenia cuestiona que por qué siempre creen que el asesino es un hombre. Isabelo sonríe y fuma. Yesenia se cubre con la pañoleta y las gafas y se despide. Isabelo agarra el teléfono y hace una llamada a Valdo Frías.</p> | |
| 133 | <p>Día. Interior de la casa de Valdo Frías. Mientras come, Valdo Frías escucha sonar el teléfono y contesta, le habla Isabelo.</p> | <p>Añadido Desarrollo</p> |
| 134 | <p>Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo le pregunta a Valdo Frías por Benitín y Eneas (Berto y Paco), pero lo interrumpe.</p> | <p>Cap. VII (págs. 139-41) Compresión Transformación Traslación Desarrollo</p> |
| 135 | <p>Día. Interior de la casa de Valdo Frías. Valdo Frías le recuerda que por teléfono no.</p> | <p>Cap. VII (págs. 139-41) Compresión Transformación Traslación Desarrollo</p> |
| 136 | <p>Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo se molesta y le dice que no sea tan paranoico, se calma, le dice que no tiene tiempo de visitarlo y que necesita saber si Benitín y Eneas se relacionan con David Iñesta o Ismael Berrondo.</p> | <p>Cap. VII (págs. 139-41) Compresión Transformación Traslación</p> |

| | | Desarrollo |
|-----|---|--|
| 137 | Día. Interior de la casa de Valdo Frías. Valdo Frías le dice a Isabelo que eso le va a costar. | Cap. VII (págs. 139-41) Compresión Transformación Traslación Desarrollo |
| 138 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo sonríe y dice que una lata de galletas de mantequilla edición de Navidad, tamaño familiar. | Cap. VII (págs. 139-41) Compresión Transformación Traslación Desarrollo |
| 139 | Día. Interior de la casa de Valdo Frías. Valdo Frías le dice que no, que dos latas y cuelga la llamada. | Cap. VII (págs. 139-41) Compresión Transformación Traslación Desarrollo |
| 140 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo coloca el auricular en el teléfono, fuma su cigarro, busca una foto del edificio de <i>Robledo Insurance Agency</i> , la observa y la tira sobre el escritorio. | Cap. VII (pág. 148) Desarrollo |
| 141 | Día. Fachada del edificio de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Isabelo mira en varias direcciones y observa el área. Se pone su sombrero, cruza la calle y llega hasta un negocio. | Cap. VII (pág. 148) Desarrollo |
| 142 | Día. Fachada de un negocio. Un joven con bebida en | Cap. VII |

| | | |
|-----|---|--|
| | mano, le asegura a Isabelo que si supiese algo se lo hubiese dicho a la policía. | (pág. 148) Desarrollo |
| 143 | Día. Frente a una casa. Una mujer que bota la basura le devuelve una tarjeta de Isabelo, asegura que ni escuchó ni vio nada y que lo siente. | Cap. VII (pág. 148) Desarrollo |
| 144 | Día. Fachada de la casa de Amanda y doña Amandina. Isabelo se dispone a cruzar la calle para llegar hasta la casa. | Cap. VII (págs. 149-51) Desarrollo |
| 145 | Día. Fachada de la casa de Amanda y doña Amandina. Amanda sostiene a su perra, Isabelo le pregunta que si la perra ladró la noche de la masacre. Ella contesta que tuvo turno hasta tarde y que si ladró ni cuenta se dio porque se despertó por el sonido de la sirena. Doña Amandina interrumpe desde el fondo de la casa y asegura que ladró varias veces la semana antes de la masacre. | Cap. VII (pág. 149) Desarrollo |
| 146 | Día. Interior de la casa de Amanda y doña Amandina. Doña Amandina camina hacia Isabelo y Amanda. | Cap. VII (pág. 149) Compresión Desarrollo |
| 147 | Día. Fachada de la casa de Amanda y doña Amandina. Amanda le ordena a doña Amandina que vuelva a su cuarto que se puede resfriar. Doña Amandina prosigue y relata que la perra ladró temprano, a eso de las 9:00 a.m. Amanda la interrumpe con que la perra ladra todo por todo. Doña Amandina cuenta que se asomó y vio la siguiente secuencia... | Cap. VII (pág. 150) Compresión Desarrollo |
| 148 | Día. Calle. Con cigarrillo en mano, Muerte Grande sale de un auto verde. | Cap. VII (pág. 150) Visualización |
| 149 | Día. Fachada de la casa de Amanda y doña Amandina. Amandina le sigue contando a Isabelo. | Cap. VII (pág. 150) |

| | | |
|-----|---|--|
| | | Compresión Desarrollo |
| 150 | Día. Calle. Muerte Grande sale de un “liquor store” con una cerveza en mano, se mete al auto y mira por el espejo retrovisor. | Cap. VII (pág. 150) Visualización |
| 151 | Día. Fachada de la casa de Amanda y doña Amandina. Amandina comenta que le pareció raro que el hombre tuviera una cerveza tan temprano en la mañana. Amanda la mira muy tensa y molesta. Isabelo le pregunta a Amandina si vio hacia dónde miraba y ella le contesta que el espejo retrovisor apuntaba hacia <i>Robledo Insurance Agency</i> . Isabelo mira hacia el área. | Cap. VII (pág. 150) Compresión Desarrollo |
| 152 | Día. Fachada de la cerrajería <i>Muñoz Center Locks</i> . Isabelo camina hacia una cerrajería. | Cap. VII (págs. 151-54) |
| 153 | Día. Interior de la cerrajería <i>Muñoz Center Locks</i> . Pipo le entrega la tarjeta a Isabelo y le dice que no lo puede ayudar. Isabelo agarra la tarjeta y se retira, se detiene de repente, se queda mirando una foto de Pipo en el Army con otros compañeros, Pipo mira hacia donde Isabelo mira y le pregunta si es de la Guerra del Golfo Pérsico. Pipo le comenta que es de “Desert Storm”, Isabelo le comenta “Desert Chief” y sonríe. Pipo le comenta que debió haber empezado por ahí, que si asegura que no va a decir su nombre porque teme que sea un ajuste de cuentas. Isabelo le asegura que después de lo que ellos vivieron en la guerra, que no lo va a vender y da su palabra. Pipo acepta y relata que por tres días seguidos la semana antes de la masacre y explica la siguiente secuencia... | Cap. VII (págs. 151-52) Compresión Traslación Desarrollo |
| 154 | Día. Toma del auto verde estacionado frente al “liquor store”. | Cap. VII (págs. 151-54) Visualización |

| | | |
|-----|--|--|
| 155 | Día. Interior de la cerrajería <i>Muñoz Center Locks</i> . Isabelo le pregunta a Pipo que si se estacionaba frente al “liquor store” y él lo confirma y sigue la secuencia... | Cap. VII (págs. 152-53) Compresión Desarrollo |
| 156 | Día. Fachada del “liquor store”. Muerte Grande sale del “liquor store”, gira el espejo retrovisor y se queda mirando con una cerveza en la mano. | Cap. VII (págs. 152-53) Visualización |
| 157 | Día. Interior de la cerrajería <i>Muñoz Center Locks</i> . Pipo prosigue y le comenta a Isabelo que pensó en que Muerte Grande estaba planificando un asalto y que por eso buscó su pistola y la puso cerca, aclara además que tiene licencia de armas. Isabelo le pregunta si se fijó en la tablilla del auto y Pipo se queda pensativo. | Cap. VII (págs. 152-53) Compresión Desarrollo |
| 158 | Toma de la tablilla del auto de Muerte Grande que dice “EVN 666”. | Cap. VII (págs. 152-53) Visualización |
| 159 | Día. Interior de la cerrajería <i>Muñoz Center Locks</i> . Pipo se gira, busca una llave, se la entrega a Isabelo, la llave tiene inscrito el número de tablilla “EVN 666” y le asegura que ni a la policía le ha dicho la información que acaba de proveerle. Pipo enfatiza que recuerde decir que “nadie se la dio” e Isabelo se reafirma y que “nadie se la dio”. Pipo lo mira fijamente e Isabelo se retira. | Cap. VII (págs. 152-53) Compresión Desarrollo |
| 160 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Mientras Isabelo está sentado en su escritorio, hace unas anotaciones y fuma, recibe una llamada. Isabelo contesta y Valdo Frías lo saluda. | Cap. VII (págs. 154-55) |
| 161 | Día. Interior de la casa de Valdo Frías. Isabelo le | Cap. VII |

| | | |
|-----|---|----------------------------|
| | pregunta si hay alguna conexión. Valdo Frías dice David Iñesta. | (págs. 154-55) |
| 162 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo anota el nombre y le pregunta por el número de tablilla que le dio. | Cap. VII (págs. 154-55) |
| 163 | Día. Interior de la casa de Valdo Frías. Valdo Frías presiona el botón de la máquina de fax. | Cap. VII (págs. 154-55) |
| 164 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo escucha que recibe un documento por la máquina de fax. | Cap. VII (págs. 154-55) |
| 165 | Día. Interior de la casa de Valdo Frías. Valdo Frías sonríe. | Cap. VII (págs. 154-55) |
| 166 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo recibe por fax la licencia de un auto, la agarra, la mira y le dice a Valdo Frías que es un fenómeno. | Cap. VII (págs. 154-55) |
| 167 | Día. Interior de la casa de Valdo Frías. Valdo Frías se ríe y dice que fenómeno suena mejor que “hacker”, que el precio ha subido y que le añade a la lista dos libras de café. | Cap. VII (págs. 154-55) |
| 168 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo es cucha a Valdo Frías. | Cap. VII (págs. 154-55) |
| 169 | Día. Interior de la casa de Valdo Frías. Valdo Frías le dice a Isabelo que tiene que colgar porque se puede pasar del minuto y se la pueden rastrear y engancha la llamada. | Cap. VII (págs. 154-55) |
| 170 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo se ríe, coloca el auricular en el teléfono y se termina de beber un trago. | Añadido Desarrollo |
| 171 | Día. Toma de la fachada de la cárcel. | Añadido |

| | | |
|-----|---|---|
| 172 | Día. Entrada de la cárcel. Isabelo entra al edificio y guardia registra su maletín. | Añadido |
| 173 | Día. Pasillo interior de la cárcel. Muerte Chiquita camina hasta el salón de visitas donde Isabelo lo espera. El guardia le abre el portón y Muerte Chiquita entra. | Cap. VIII (págs. 159-75) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |
| 174 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita le comenta a Isabelo que no sabe quién es él. Isabelo se identifica y hace un resumen de su expediente delictivo. Muerte Chiquita sonríe y le dice que le cuente algo nuevo e Isabelo lo hace responsable de la masacre de <i>Robledo Insurance Agency</i> en conjunto con su amigo Muerte Grande. Pensativo, Muerte Chiquita lo mira fijamente, asiente con la cabeza, se sienta frente a Isabelo y le cuenta que Felipín (Muerte Grande) y él siempre fueron amigos. Muerte Chiquita prosigue contando relatando sus inicios en el bajo mundo hasta que llega al tema de la masacre, donde explica que al salir de la cárcel Muerte Grande le consiguió ese contrato que pagaba bien, que inicialmente era para asesinar al matrimonio Robledo, pero que también tuvieron que hacerlo con los empleados. Mientras relata, explica la siguiente secuencia... | Caps. VII y VIII (págs. 155 y 159-75) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |
| 175 | Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Muerte Chiquita y Muerte Grande entran por la puerta principal y armados apuntan a un empleado. | Cap. VIII (pág. 173) Visualización |
| 176 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita relata que se sorprendieron cuando supieron que era un asalto y que uno de los empleados protestó. | Cap. VIII (pág. 173) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |

| | | |
|-----|---|--|
| 177 | Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Anonadado, el empleado les dice que no hay nada que robar y Muerte Chiquita le discute. | Cap. VIII (pág. 173) Visualización |
| 178 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita confiesa que le dieron ganas de matar el empleado allí mismo, pero que ese no era el plan, que el plan era llevarlos a un cuarto trasero, acostarlos en el piso y darle un tiro a cada uno en la nuca. Isabelo escucha atentamente. | Cap. VIII (pág. 173) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |
| 179 | Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Un empleado sale del baño, Muerte Chiquita y Muerte Grande lo sorprenden apuntando con el arma, lo toman de rehén mientras llega un empleado con unas cajas que pide que le prendan la luz. Los criminales se acercan al empleado que lleva las cajas, Muerte Chiquita le tumba una caja y le apunta con el arma, sorprendido los ve. Muerte Chiquita le dice que regrese por donde mismo vino, el empleado tira las cajas y con las manos en alto regresa caminando. Todos se van caminando detrás de él. | Cap. VIII (pág. 173) Visualización |
| 180 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita dice que “era una pena porque Lourdes Robledo era una buena hembra y que no había tiempo para hacer nada con ella y dice que estaba nerviosa”. | Cap. VIII (pág. 173) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |
| 181 | Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Muerte Chiquita y Muerte Grande entran a una oficina donde está el matrimonio Robledo. Ambos les apuntan con las armas, se levantan, Lourdes Robledo le entrega una cartera y Muerte Chiquita la tira al suelo. Muerte Chiquita comenta que “Lourdes estaba nerviosa, pero no se le notaba y que Josito estaba más nervioso porque tal vez pensaba que iban a violar a Lourdes”. | Cap. VIII (pág. 173) Visualización |

| | | |
|-----|---|---|
| 182 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita comenta que Josito Robledo se calmó cuando le dijo lo siguiente. | Cap. VIII (pág. 174) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |
| 183 | Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Muerte Chiquita le dice a Josito Robledo que “se tranquilice que no les va a pasar nada, que tomarán lo que quieren y se irán”. | Cap. VIII (pág. 174) Visualización |
| 184 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita comenta que “Josito Robledo le creyó”. | Cap. VIII (pág. 174) |
| 185 | Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Muerte Chiquita le ordena al matrimonio Robledo que caminen. | Cap. VIII (pág. 174) Visualización |
| 186 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita comenta que “Felipín (Muerte Grande) detestaba el miedo y que le hizo una señal para que se hiciera a cargo de los empleados”. | Cap. VIII (págs. 171 y 174) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |
| 187 | Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i> . El matrimonio Robledo y sus empleados están acostados en el piso, mientras Muerte Chiquita y Muerte Grande apuntan con las pistolas. Muerte Chiquita comenta que “Felipín (Muerte Grande) se acomodó detrás del matrimonio Robledo”. | Cap. VIII (pág. 174) Visualización |
| 188 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita comenta que “cuando vio que Felipín (Muerte Grande) colocó el arma detrás en la nuca de Lourdes Robledo que hizo lo mismo con los que estaban cerca de él”. | Cap. VIII (pág. 174) Supresión Compresión Traslación |

| | | Desarrollo |
|-----|---|--|
| 189 | Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Muerte Chiquita y Muerte Grande disparan mientras Josito Robledo reza. | Cap. VIII (pág. 174) Visualización |
| 190 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita comenta que Josito Robledo comenzó a rezar antes de que le tocara su turno. | Cap. VIII (pág. 174) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |
| 191 | Día. Interior de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Sudoroso y tembloroso, Josito Robledo reza mientras escucha los disparos, hasta que finalmente le disparan. | Cap. VIII (pág. 174) Visualización |
| 192 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita dice que parece que Josito Robledo “sabía lo que le esperaba”. | Cap. VIII (pág. 174) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |
| 193 | Día. Entrada de la cárcel. Isabelo camina y el guardia lo detiene para revisarle el bulto. Muerte Chiquita finaliza con que “desconoce con quién Felipín (Muerte Grande) hizo el contrato”. | Cap. VIII (págs. 174) |
| 194 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita dice que no lo sabe quién contrató a (Felipín) Muerte Grande porque cuando hizo el trato él estaba en la cárcel. | Cap. VIII (pág. 174) |
| 195 | Día. Toma de la lancha en movimiento. Muerte Chiquita dice que quien contrató a Muerte Grande vive cerca de su barrio. | Cap. VIII (pág. 174) |

| | | |
|-----|---|--|
| | | |
| 196 | Día. Interior de la lancha. Isabelo está pensativo. | Añadido |
| 197 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita dice que “Felipín (Muerte Grande) lo buscó a él y lo contrató porque solo confiaba en él”. | Cap. VIII (pág. 175) |
| 198 | Día. Interior de la lancha. Isabelo busca unas tarjetas en su bulto y luego contempla el horizonte. Muerte Chiquita comenta que “a Felipín (Muerte Grande) lo mataron hace una semana y que si él estuviera vivo no hubiese contado nada”. Isabelo continúa reflexionando y leyendo sus apuntes. | Cap. VIII (pág. 175) |
| 199 | Día. Salón de visitas de la cárcel. Muerte Chiquita sonríe y dice que “con Felipín (Muerte Grande) muerto es otra cosa”. | Cap. VIII (pág. 175) |
| 200 | Día. Interior de la lancha. Isabelo sigue sentado. | Añadido |
| 201 | Día. Toma de la fachada de la casa del matrimonio Berrondo. | Añadido |
| 202 | Día. Interior de la casa del matrimonio Berrondo. Gloria Ñesta, Agnes Rosales, Ivette Velázquez y Yesenia Berrondo conversan en la sala. Gloria sugiere hablar con Casimiro Leyva para que contenga a Isabelo. Yesenia le indica que de seguro le va a preguntar por qué y Gloria enfatiza que le va a preguntar a todas porque todas deben hablar con él. Yesenia le pregunta que cuál va a ser la razón y Gloria comenta “que el negro ese” amenaza sus hogares porque insiste en acusar a uno de sus maridos del asesinato del matrimonio Robledo. Mientras fuma, Agnes añade que pensaba que la investigación iba a ser más interesante porque especulaba que fueron las aseguradoras quienes encargaron el asesinato. Yesenia se ríe y le comenta que “ha leído demasiadas novelas policíacas”, Agnes se | Cap. IX (págs. 177-80) Supresión Compresión Traslación Desarrollo |

| | | |
|-----|--|---|
| | <p>ofende y se burla comentando “miren a la intelectual”. Ivette interrumpe molesta y señala que ellas se encargaron de que Isabelo piense que fue su marido. Yesenia se defiende del comentario e Ivette aclara que ella es incapaz, que las responsables son las otras “dos víboras”. Gloria y Agnes se defienden argumentando que era obvio el interés de Omar Pereyó y que lo de la perdida en París fue mentira. Gloria le recuerda que si fuera tan víbora no estarían reunidas para discutir el asunto, Ivette interrumpe y comenta que es porque tienen miedo que se acuse a uno de sus maridos y no a Omar. Agnes agrega que ella desea que Isabelo no prosiga con la investigación, se levanta, se acerca a Gloria y enfatiza que la apoya. Gloria asegura que lo de Lourdes y Omar era una broma y que a Ivette le conviene apoyarlas. Indignada, Ivette cuestiona si es que a nadie le interesa que se descubra el asesino. Exaltada, Agnes interrumpe y comenta que Lourdes y Jositos estaban en negocios turbios y que por eso los asesinaron, de repente, se calama y agrega que es que Leyva le está buscando las cinco patas al gato. Gloria añade que las va a hundir a todas y Yesenia pregunta que por qué. Gloria explica que a Isabelo le pagan por exculpar a Lourdes y a Josito. Yesenia dice que no lo puede creer, Agnes se le acerca y le dice que su marido no está exento de culpa, Gloria la interrumpe y le pide que calle y que no empeore las cosas. Yesenia le pide a Agnes que hable, Agnes se retracta y se excusa por los nervios. Yesenia comenta que ellas pueden hacer lo que quieran, pero que ella quiere saber quién es el asesino, aunque sea su propio marido. Gloria la insulta. Ivette se levanta y asegura que sabe quién asesinó a los Robledo.</p> | |
| 203 | Día. Toma de la fachada del edificio donde está la oficina de David Iñesta. | Añadido |
| 204 | Día. Interior de la oficina de David Iñesta. Mientras David Iñesta trabaja con unos planos, Isabelo toca la puerta, David mira y le hace una señal para que entre. Isabelo entra y coloca las fotos de Berto y Paco sobre el escritorio. David pregunta si son los asesinos del matrimonio Robledo e Isabelo le responde que son “artistas de la macana y el Black Jack”. David pregunta | Cap. IX (págs. 180-83) Compresión Traslación Desarrollo |

| | | |
|-----|---|--|
| | que qué tiene que ver él con ellos e Isabelo le contesta que hace par de años hubo una huelga de empleados y que su empresa les pagó a ellos para que amedrentaran a los huelguistas. Molesto, David le exige a Isabelo que le explique qué tiene que ver él con el asesinato de los Robledo. Isabelo sonrío. | |
| 205 | Día. Interior del auto de Ivette Velázquez. Ivette Velázquez conduce su auto. | Cap. IX (pág. 187) Visualización |
| 206 | Día. Toma de la carretera. | Cap. IX (pág. 187) Visualización |
| 207 | Día. Interior del auto de Ivette Velázquez. Ivette Velázquez cambia las emisoras radiales. | Cap. IX (pág. 187) Visualización |
| 208 | Día. Toma de la carretera y un hombre en el puente. | Cap. IX (pág. 187) Visualización |
| 209 | Día. Interior del auto de Ivette Velázquez. Ivette Velázquez cambia las emisoras radiales | Cap. IX (pág. 187) Visualización |
| 210 | Día. El hombre del puente alza sus brazos con un bloque en mano. | Cap. IX (pág. 187) Visualización |
| 211 | Día. Interior del auto de Ivette Velázquez. Ivette Velázquez cambia las emisoras radiales | Cap. IX (pág. 187) Visualización |
| 212 | Día. Toma del auto de Ivette Velázquez a punto de pasar debajo del puente y el hombre lanza el bloque y el auto | Cap. IX (pág. 187) |

| | | |
|-----|---|---|
| | es impactado. | Visualización |
| 213 | Día. Interior del auto de Ivette Velázquez. El rostro de Ivette Velázquez está sobre la bolsa de aire y ensangrentado. | Cap. IX (pág. 187) |
| 214 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo contempla la foto de Omar Pereyó y reflexiona sobre los sucesos en torno a él. Según los va enumerando, va pegando las fotos de Lourdes Robledo, Clari e Ivette Velázquez. | Cap. IX (págs. 188-89) Compresión Desarrollo |
| 215 | Día. Cementerio. Omar Pereyó camina con dos rosas rojas en la mano hasta llegar a la tumba de Ivette Velázquez. Muy pensativo y triste, coloca las rosas. | Cap. IX (págs. 188-89) Compresión Desarrollo |
| 216 | Día. Interior de la oficina de Isabelo. Isabelo termina de pegar la foto de Omar Pereyó e Ivette Velázquez juntos y piensa que muy bien Omar las pudo haber matado tanto a ella como a Lourdes Robledo. Isabelo mira hacia el fax y ve que recibe un documento del Departamento del Trabajo. Isabelo marca en rojo la información de Jacobo Castrillo y dice “¡bingo!”. | Cap. IX (pág.195) Transformación Desarrollo |
| 217 | Día. Calle. Isabelo camina con su maletín por una zona pobre. | Añadido |
| 218 | Día. Casa de Jacobo Castrillo. Isabelo interroga a Jacobo Castrillo. Tembloroso y en cuclillas sostiene una tarjeta, Jacobo Castrillo le asegura a Isabelo que no ha hecho nada malo, que no conoce a Muerte Chiquita y le entrega la tarjeta. Isabelo le comenta que es cierto, que con quien hacía tratos era con Muerte Grande y Jacobo le comenta que Muerte Grande murió porque se metió más droga de la cuenta. Isabelo lo amenaza con que Muerte Chiquita va a testificar que él hizo el contrato para asesinar el matrimonio Robledo y Jacobo asegura | Cap. X (págs. 199-202) Compresión Desarrollo |

| | | |
|-----|---|--|
| | <p>que no tiene que ver con nada de eso y se levanta. Isabelo le comenta que hay testigos que lo vieron lanzar un bloque al auto de Ivette Velázquez. Pensativo se queda callado e inmóvil. Isabelo le pide hablar, le asegura que no es policía y que tal vez pueda ayudarlo. Jacobo le pregunta a Isabelo que cómo y este responde que “adornando la verdad”, pero que le debe contar todo tal como ocurrió.</p> | |
| 219 | <p>Día. Casa de Jacobo Castrillo. Isabelo coloca una grabadora y Jacobo Castrillo toma un encendedor con su mano temblorosa para encender su cigarrillo. Jacobo confiesa que le pidieron ayuda y que quiso ayudar. Isabelo le comenta que “a veces ayudando cometemos errores y somos los que cargamos las culpas”. Jacobo comenta que le ofrecieron dinero cuando más lo necesitaba y accedió, que intentó hacerlo por su cuenta pero fallaba por el temblor en sus manos o porque Josito Robledo tomaba otra ruta y que como Darío Rosales lo insultaba, buscó la ayuda de Muerte Grande. Jacobo prosigue fumando y opinando que Muerte Chiquita y Muerte Grande consumieron mucha droga antes de entrar la oficina y que por esto hubo tantos muertos. Añade que cuando Darío se enteró de la masacre por poco lo mata, que se volvió loco, lo agredió y que temió por su vida y que por esa razón hizo el encargo de Ivette Velázquez. Isabelo saca las fotos de Berto y Paco sobre la mesa, pero Jacobo asegura que no los conoce.</p> | <p>Cap. X (págs. 202-04) Compresión Desarrollo</p> |
| 220 | <p>Día. Interior de la oficina de Darío Rosales. Darío Rosales observa las fotos de Berto y Paco que Isabelo coloca sobre su escritorio. Darío asegura que las fotos no le dicen nada. Isabelo saca la foto de Jacobo Castrillo y la coloca sobre el escritorio, nervioso Darío reconoce que es su empleado. Isabelo lo confronta con que él lo comisionó para las muertes de Josito Robledo e Ivette Velázquez y coloca la grabadora encendida. Darío escucha la confesión de Jacobo. Perplejo, Darío tira la foto en el escritorio, apaga la grabadora y con locura desenfrenada asegura que no quería matar a Lourdes Robledo. Darío grita, agarra a Isabelo y lo hamaquea, se tira al suelo a llorar, etc. E Isabelo asegura</p> | <p>Cap. X (págs. 204-06)</p> |

| | | |
|-----|--|--|
| | que lo sabe. Una secretaria entra e Isabelo le pide que llame una ambulancia y se retira. | |
| 221 | Día. Patio de la casa de la abuela de Isabelo. La abuela de Isabelo le cuenta a Isabelo (de niño) que cuando la serpiente se quedó sin veneno el orisha se vio obligado a salir. | Cap. II (págs. 7-10) Desarrollo |
| 222 | Día. Entrada de la oficina de Isabelo. Isabelo llega a la puerta y ve a Omar Pereyó. Isabelo le pregunta que si espera por él y contesta que necesita enviarle un dinero a Clari, pero que no quiere hacerlo personalmente porque no quiere verla. | Cap. X (pág. 206) Desarrollo |
| 223 | Día. Entrada de la oficina de Isabelo. Isabelo abre la puerta y entra con Omar Pereyó. Ambos toman asiento y Omar rompe el silencio comentando que el lugar es pequeño. Isabelo le comenta que no necesita un lugar grande. Muy afectado, Omar se confiesa “asesino del alma de Ivette Velázquez al negarle su amor y que la convirtió en un espectro de su vida, una sombra que circulaba a su alrededor y que no permitía que lo tocara”. Mientras Isabelo fuma, sirve dos tragos. Omar prosigue confesando que permitió que coexistiera con Lourdes Robledo para que se sintiera menos. Omar bebe e Isabelo le pregunta que por qué le hizo creer que era el asesino y responde que porque le agradaba la idea de que pensara que amaba tanto a Lourdes que era capaz de matarla. Isabelo bebe y Omar añade que piensa que en el fondo Ivette quería morir. Isabelo comenta que tal vez, que ella misma se colocó en el camino de su asesino. Omar bebe lo que queda e Isabelo añade que una vez leyó que lo que se hace por amor va más allá del bien o el mal. Omar comenta que quisiera creer eso, pero que le parece una salida muy fácil, saca un sobre de su chaqueta, se lo entrega a Isabelo, le pide que se lo entregue a Clari y que al menos ella puede empezar de nuevo, lejos de allí. Omar se levanta e Isabelo le pregunta que qué va a hacer ahora. | Cap. X (págs. 206-09) Desarrollo |
| 224 | Día. Patio de la casa de la abuela de Isabelo. La abuela de Isabelo le cuenta a Isabelo (de niño) que el orisha dijo que se han confabulado contra él porque ama a la | Cap. II (págs. 7-10) Desarrollo |

| | | |
|-----|---|--|
| | mujer humana. | |
| 225 | Día. Entrada de la oficina de Isabelo. Omar Pereyó se retira sin decir nada. | Cap. X (pág. 209) Desarrollo |
| 226 | Día. Patio de la casa de la abuela de Isabelo. La abuela de Isabelo le cuenta a Isabelo (de niño) que el orisha dijo que “el amor entre ustedes no estará libre de dolor”. La abuela se ríe y añade que con el veneno los bañó a todos, Isabelo (de niño) se ríe y finaliza con que de ahí en adelante así es el amor. | Cap. II (págs. 7-10) Desarrollo |
| 227 | Día. Interior de la casa del matrimonio Leyva. Casimiro Leyva le ofrece un puro a Isabelo, lo toma, relata cómo dio con Jacobo Castrillo y que para eso buscó las direcciones de sus empleados, inclusive los de Leyva. Leyva pregunta extrañado e Isabelo contesta que cualquiera puede ser culpable. Leyva felicita a Isabelo por su excelente labor, le entrega su paga y le agradece en nombre de Leticia Leyva y él. Leyva está por retirarse e Isabelo le dice que le queda una duda. Isabelo le muestra las fotos de Berto y Paco y Leyva asegura que no los conoce. Isabelo lo confronta con que son empleados de él, Leyva lo niega e Isabelo le muestra las fotos a Leticia. Isabelo asegura que David Iñesta se los refirió. Leticia le pregunta muy extrañada a Leyva que quiénes son. Leyva se sienta y les cuenta que siempre sospechó de Darío Rosales. Isabelo comenta que lo hizo para reencausar su investigación. Leyva se disculpa, pero Isabelo le increpa sobre el abuso que cometieron con Clari y él, Leyva se disculpa de nuevo, pero Isabelo asegura que lo hizo adrede porque quería que comprobara sus sospechas. Leyva se levanta furioso y asegura que lo que deseaba era justicia. Cínico, Isabelo le comenta a Leticia que el discurso de su marido es bello y Leticia reacciona confundida. Isabelo añade que el propósito era eliminar a Darío para él tomar las riendas de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Leyva se intenta defender, pero Leticia se levanta y le ordena callarse, que ya ella lo sospechaba y le pide a Isabelo que diga todo. Leyva le increpa a Isabelo que no tiene pruebas e Isabelo le comenta que Agnes Rosales no aceptará su aferta y que siga haciendo su | Cap. X (págs. 212-17) Compresión Desarrollo |

| | | |
|-----|--|---|
| | <p>papel de tonto. Isabelo se bebe el último trago, le agradece la presencia a Leticia, le comenta que “es bueno saber con quién uno se codea”, se despide con un beso en la mano y se retira. Sentenciosa, Leticia le comenta a Leyva que “piensa vivir más años que él y que se ponga cómodo”. Leyva queda afectado.</p> | |
| 228 | <p>Día. Exterior de la casa del matrimonio Leyva. Isabelo baja las escaleras, se detiene para encender su cigarro, escucha un disparo y sigue caminando. Mientras camina piensa que desde que comenzó la investigación sospechó que estaba inmerso en la sustancia que nutre el azar y el desamor.</p> | <p>Cap. X (pág. 197) Transformación</p> |
| 229 | <p>Noche. Toma del Tren Urbano es movimiento. Isabelo piensa que esos dos elementos se trenzaban entre sí y cruzaban los eventos como los promotores y organizadores de toda la función.</p> | <p>Cap. X (pág. 197) Transformación</p> |
| 230 | <p>Noche. Interior del Tren Urbano. Isabelo está sentado. Isabelo piensa que Ivette Velázquez llevaba el sello del desamor.</p> | <p>Cap. X (pág. 197) Transformación</p> |
| 231 | <p>Noche. Toma del Tren Urbano es movimiento. Isabelo piensa que Lourdes Robledo llevaba el sello del azar.</p> | <p>Cap. X (pág. 198) Transformación</p> |
| 232 | <p>Noche. Interior del Tren Urbano. Isabelo está sentado. Isabelo piensa que el nudo que formaban ambas radicaba la solución.</p> | <p>Cap. X (pág. 197) Transformación</p> |
| 233 | <p>Noche. Toma del Tren Urbano es movimiento.</p> | <p>Añadido</p> |
| 234 | <p>Noche. Interior del Tren Urbano. Isabelo está sentado.</p> | <p>Añadido</p> |

| | | |
|-----|--|---------|
| 235 | Noche. Estación del Tren Urbano. Isabelo sale. | Añadido |
| 236 | Noche. Calle de Río Piedras. Mientras llueve, Isabelo camina por la calle con una rosa roja en la mano. Ve a Elvia esperándolo con una sombrilla y sonríe. Corre hacia ella y la besa. | Añadido |

Tabla 4**Personajes suprimidos, añadidos, transformados o desarrollados en el filme *Desamores***

| <i>Personajes que figuran en la novela</i> | <i>Función</i> | <i>Personajes suprimidos en el filme</i> | <i>Personajes añadidos, transformados o desarrollados en el filme</i> |
|--|--|--|---|
| Isabelo Andújar | Protagonista. Es un detective negro, izquierdista, ateo y viudo. Egresado de la Universidad de Puerto Rico (Ciencias Sociales) y veterano de la guerra de Vietnam. Personaje recurrente en otras novelas de Wilfredo Mattos Cintrón. | | ✓ |
| Elvia | Compañera sentimental de Isabelo que lo motiva a ver perspectivas diversas en sus investigaciones. Es un personaje recurrente en otras novelas en Wilfredo Mattos Cintrón. | | ✓ |
| Obdulio Badillo | Limpiabotas que encuentra los cuerpos del matrimonio Robledo y sus empleados. | | ✓ |
| Abuela de Isabelo | Le cuenta a Isabelo (de niño) sobre la verdadera razón de sufrir por amor a través de una leyenda yoruba. | | ✓ |
| Lic. Chin Perales | Licenciado que le asigna algunas investigaciones a Isabelo. Aparte de lo profesional, Isabelo lo considera su amigo. Es un personaje recurrente en otras novelas de Wilfredo Mattos Cintrón. | | ✓ |

| | | | |
|------------------|---|--|---|
| Casimiro Leyva | Padrastro de Lourdes Robledo que contrata a Isabelo para que investigue su muerte. Su verdadera intención es mover a Isabelo a que investigue a Darío Rosales, que es el heredero de <i>Robledo Insurance Agency</i> , y pasar a ser el heredero del negocio. | | ✓ |
| Leticia Leyva | Madre de Lourdes Robledo. Se casó con Casimiro Leyva tres años de enviudar. | | ✓ |
| Yesenia Berrondo | De todo el grupo de amigas es la mejor amiga de Lourdes Robledo, confidente y solidaria. Se reafirma en querer saber quién fue el asesino del matrimonio Robledo aunque sea su propio marido, Ismael Berrondo. | | ✓ |
| Ismael Berrondo | Esposo de Yesenia Berrondo. Es uno de los pretendientes de Lourdes Robledo. | | ✓ |
| Omar Pereyó | Esposo de Ivette Velázquez. Fue novio de Lourdes Robledo y nunca dejó de pretenderla. Es considerado potencial sospechoso del encargo del asesinato del matrimonio Robledo. | | ✓ |
| Agnes Rosales | Amiga de Lourdes Robledo y esposa de Darío Rosales. Reciente mucho que su esposo pretenda a Lourdes. | | ✓ |
| Darío Rosales | Es el socio mayoritario de <i>Robledo Insurance Agency</i> y quien hereda el negocio luego de la muerte del matrimonio Robledo. Pretendiente de Lourdes que contrata a Jacobo | | ✓ |

| | | | |
|---------------|---|--|------------------------------|
| | Castrillo para que asesine a Josito Robledo con la intención de casarse con ella. Luego que la investigación se complica, contrata nuevamente a Jacobo Castrillo para que asesine a Ivette Velázquez. | | |
| David Iñesta | Esposo de Gloria Iñesta y pretendiente de Lourdes Robledo. Asegura su compañía con <i>Robledo Insurance Agency</i> , le relata a Isabelo sobre los contratos de la agencia a cambio de fondos para partidos políticos. Es quien le recomienda a Casimiro Leyva los servicios de Papa y Cebolla. | | ✓ |
| Gloria Iñesta | Del grupo, es la menos cercana a Lourdes Robledo porque la conoce luego de hacerse novia de David Iñesta. Reúne al resto de las amigas para convencer a Casimiro Leyva de que Isabelo termine con la investigación porque teme que su familia se vea afectada. | | ✓ |
| Clari | Prostituta que guarda un gran parecido a Lourdes Robledo y que Omar Pereyó visita obsesivamente a un club nocturno. Es amedrentada por Papa y Cebolla. | | ✓ |
| Papa | Agente encubierto retirado que en el pasado fue señuelo en actividades del movimiento izquierdista. Contratado por Casimiro Leyva para amedrentar a Isabelo. | | ✓ En el filme es Paco Berto. |

| | | | |
|-----------------|--|--|------------------------|
| Cebolla | Agente encubierto retirado que en el pasado fue señuelo en actividades del movimiento izquierdista. Contratado por Casimiro Leyva para amedrentar a Isabelo. | | ✓ En el filme es Paco. |
| Valdo Frías | Amigo de Isabelo que es veterano de la guerra de Corea y que se dedica a investigar la labor que hace el gobierno en contra de los izquierdistas. | | ✓ |
| Bassat | Íntimo amigo de Isabelo. Es a quien Isabelo le confía que se siente paralizado ante su investigación. Es izquierdista y conversa con Isabelo sobre temas sociopolíticos, filosóficos y literarios. Personaje recurrente en otras novelas en Wilfredo Mattos Cintrón. | | ✓ |
| Amanda | Hija de doña Amandina que es enfermera en un hospital y se niega a informarle a Isabelo sobre el día de la masacre de <i>Robledo Insurance Agency</i> .. | | ✓ |
| Doña Amandina | Anciana que le relata a Isabelo algunos detalles del día de la masacre de <i>Robledo Insurance Agency</i> . | | ✓ |
| Cerrajero | Es quien le provee a Isabelo el número de tablilla del auto implicado en la masacre de <i>Robledo Insurance Agency</i> . Es veterano de Vietnam. | | ✓ |
| Muerte Chiquita | Es un amigo de Felipín (Muerte Grande) que es contratado por este para que lo ayude con el asesinato de Josito Robledo. Es a quien Isabelo | | ✓ |

| | | | |
|---|--|---|-------------------------|
| | interroga y le provee el dato de que la persona que contrata a Felipín es vecino del barrio. | | |
| Felipín (Muerte Grande) | Es contratado por Jacobo Castrillo para asesinar a Josito Robledo. | | ✓ |
| Agente | Interroga a Obdulio Badillo debido a que es quien encuentra los cuerpos en <i>Robledo Insurance Agency</i> . | ✓ | |
| Vecina de Isabelo | Se queja con Isabelo de la “vecina del 5”. | | ✓ En el filme es viuda. |
| Esposo de la vecina de Isabelo | También se queja con Isabelo de la “vecina del 5”. | ✓ | |
| Hombre delgado y nervioso | Su compañera intenta abofetearlo y le reclama si está con otra mujer. | | ✓ |
| Compañera del hombre delgado y nervioso | Mujer que está celosa porque conversa con una mujer morena, bajita y delgada. | | ✓ |
| Mujer morena, bajita y delgada | Protagonista de una disputa entre una pareja cuando Isabelo entra a la plaza. | | ✓ |
| Tuto | Placero que tiene un hijo adicto a drogas y enfermo de SIDA. Personaje recurrente en otras novelas de Wilfredo Mattos Cintrón. | ✓ | |

| | | | |
|---------------|--|---|---|
| Eulalia | Esposa de Tuto. | ✓ | |
| Don Anselmo | Relata las historias de los <i>Coros</i> , excepto el <i>Coro #6</i> , a doña Casandra y doña Lucrecia. Se rumora que tiene disfunción eréctil, que se operó para resolver su situación y que su esposa Cordelia lo abandonó por otro. Contrata a Isabelo para que la encuentre y enviarle los papeles del divorcio porque se ha enamorado de doña Casandra. | ✓ | |
| Doña Casandra | Mujer de la que se enamora don Anselmo. | ✓ | |
| Doña Lucrecia | Hermana de doña Casandra. | ✓ | |
| Carlos Raquel | Amigo pintor de Isabelo que no quiso pasar a recoger su carpeta. | ✓ | |
| Don Tomás | <i>Coro #1</i> - Le es infiel a doña Josefita con una mujer más joven, pero termina dejándola por presión de Josefita. Se queda junto a doña Josefita y la maltrata. Muere de cáncer. | ✓ | |
| Doña Josefita | <i>Coro #1</i> - Esposa de don Tomás. | ✓ | |
| Prostituta | Es la mujer que relata que se hizo las pruebas de análisis de enfermedades de transmisión sexual y que le dice a Isabelo que tenga cuidado por dónde camina para que no rompa su botella. | | ✓ |

| | | | |
|--------------|--|---|--|
| Nacionalista | Hombre vestido con el uniforme de los cadetes de la República. | ✓ | |
| Ronaldo | <i>Coro #2</i> - Hombre al que su esposa le es infiel con su hermano. | ✓ | |
| Lavinia | <i>Coro #2</i> - Esposa de Ronaldo que le es infiel con Arístalco. | ✓ | |
| Arístalco | <i>Coro #2</i> - Hermano menor de Ronaldo. | ✓ | |
| Ramón Osorio | Amigo de Isabelo que es coreógrafo que educaba en comunidades necesitadas y que convalece en un hospital. | ✓ | |
| Doña Alicia | Dueña de un negocio en la Plaza del Mercado en Río Piedras al que Isabelo va a comer con regularidad. Personaje recurrente en otras novelas en Wilfredo Mattos Cintrón. | ✓ | |
| Armando | Borracho que está en el <i>Miami Jam</i> y habla con Isabelo. | ✓ | |
| Luis Prieto | Dueño de un negocio en Río Piedras al que Isabelo visita con regularidad. Isabelo lo considera su amigo. Personaje recurrente en otras novelas en Wilfredo Mattos Cintrón. | ✓ | |
| Estela | <i>Coro #3</i> - Esposa de Facundo Piño que sufre el abandono de su esposo luego de este obtener la ciudadanía americana. | ✓ | |

| | | | |
|-------------------------|--|---|--|
| Facundo Piño | <i>Coro #3-</i> Suramericano que se casa con Estela para obtener la tarjeta de residencia. | ✓ | |
| Lic. Miguel Pujols | Facilitador del gobierno que a través de sus servicios como relacionista público trata de intervenir con Isabelo para que en su investigación sus clientes no se vean afectados. | ✓ | |
| Doña Ema Delacres | Colaboradora del Lic. Miguel Pujols y también relacionista público. | ✓ | |
| Prostitutas dominicanas | Conversan sobre su oficio mientras Isabelo camina por la calle. | ✓ | |
| Guadalupe | <i>Coro #4-</i> Mujer que asesina a sus hijos para librarse del compromiso y no perder a su pareja. | ✓ | |
| Novio de Guadalupe | Continuamente le es infiel y la culpa de no tener tiempo por atender a sus hijos. | ✓ | |
| Doña Beti | Dueña de la tintorería a la que va Isabelo. | ✓ | |
| Don Erasmo | Hombre que se despide de doña Beti porque se muda a Ponce, por causa de su divorcio. Le confiesa que la esposa le tiene celos. | ✓ | |

| | | | |
|--|---|---|--|
| Mujer que arrastra a dos niños por la calle | Mujer que está rabiosa porque unos conocidos se metieron a la religión y la tratan “como puta”. | ✓ | |
| Amiga de Clari | Prostituta que le proporciona la dirección del paradero de Clari a Isabelo. | | ✓ En el filme casi no tiene participación. |
| Guardia de seguridad del apartamento de Isla Verde | Le comenta a Isabelo que Clari se fue del apartamento y le recomienda hablar la Srta. Leandro. | ✓ | |
| Srta. Leandro | Es la administradora del apartamento de Isla Verde que le renta Omar Pereyó a Clari. | ✓ | |
| Doña Eduvigis | Es la señora que le relata a Isabelo que escuchó la pelea que tuvo Clari en el apartamento de Isla Verde. | ✓ | |
| Tía de Clari | Isabelo encuentra a Clari en casa de su tía. | ✓ | |
| Solita | <i>Coro #5-</i> Viuda que no quiere morir y encontrarse a su marido después de la muerte. | ✓ | |
| Arnaldo | <i>Coro #5-</i> Esposo de Solita que todos creían un santo, pero era cruel, tirano y mezquino con ella. | ✓ | |
| Anciano nacionalista | | ✓ | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Desde una égida despotrica contra la bandera norteamericana y honra la puertorriqueña y a Albizu Campos. | | |
| Doña Luisa | Cliente a la que Elvia le indica que no puede cambiarle la receta. | ✓ | |
| Mujer menuda | Vecina que se niega a decirle a Isabelo información del día de la masacre en <i>Robledo Insurance Agency</i> . | | ✓ |
| Hombre joven con un niño aferrado | Vecino que le asegura a Isabelo que se enteró de la masacre de <i>Robledo Insurance Agency</i> porque llegó tarde en la noche a su hogar. | ✓ | |
| Joven que trabaja en la licorería de don Lole | Se niega a decirle a Isabelo datos del día de la masacre. | | ✓ |
| Jorge | Es el amigo de Isabelo que le consigue el nombre del dueño del auto estacionado frente a la licorería el día de la masacre. | ✓ | |
| Cordelia | <i>Coro #6</i> - Esposa de don Anselmo que le es infiel y lo deja por otro hombre. | ✓ | |
| Chironjo | Amigo del padre de Isabelo que recuerda con cariño, mientras conversa con David Iñesta. Personaje recurrente en otras novelas en Wilfredo Mattos Cintrón. | ✓ | |
| | | | |

| | | | |
|--------------------------|---|---|--|
| Raúl | Amigo de Isabelo que es organizador sindical y le da la idea de usar una computadora para buscar información. Es izquierdista y conversa con Isabelo sobre temas sociopolíticos. | ✓ | |
| Titomán | Papá de Felipín (Muerte Grande). Encargado del punto que introdujo en el narcotráfico tanto a su hijo como a Muerte Chiquita. Lo asesinó un bishote ¹²⁷ que luego ellos le cobraron venganza con muerte. | ✓ | |
| Hijo de un doctor | Es el primer muerto que vio Muerte Chiquita, asesinado por Titomán. | ✓ | |
| Padre de Muerte Chiquita | Nunca lo conoció porque desapareció antes de él nacer. | ✓ | |
| Neli | Compañera sentimental de Muerte Chiquita con la que tuvo una hija. | ✓ | |
| Madre de Muerte Chiquita | No estaba de acuerdo con la vida delictiva de su hijo. | ✓ | |
| Lizzy | Una de las compañeras sentimentales de Muerte Chiquita. | ✓ | |
| Tía de don Anselmo | Viuda convencida de que el marido la visitaba desde el más allá para atormentarla y lo castigaba. | ✓ | |

¹²⁷ El *bishote* o *bichote* es el término que se utiliza para el jefe que controla las transacciones ilegales, ya sean de armas o drogas, o ambas. Controla a los tiradores de droga y a los matones.

| | | | |
|--|---|---|-----------------------------------|
| Raimundo | Esposo de la tía de don Anselmo que la maltrataba y le era infiel. | ✓ | |
| Empleados de <i>Robledo Insurance Agency</i> | Son parte de la masacre. | | ✓ |
| Jacobo Castrillo | Empleado de Darío Rosales que es contratado por este para que asesine a Josito Robledo, y luego, cuando se complica la investigación a Ivette Velázquez. Asesino de Ivette Velázquez. | | ✓ En el filme su madre no figura. |
| Madre de Jacobo Castrillo | Vive con Jacobo Castrillo y es quien le avisa la visita de Isabelo. | ✓ | |
| Jóvenes que se despiden | Son dos jóvenes enamorados que Isabelo y Elvia ven despedirse por última vez desde el segundo piso de una librería en San Juan. | ✓ | |