

Transposición espacial referencial en Madrid (y alrededores): mitos norteamericanos en *Caídos del cielo* (1995) y *La pistola de mi hermano* (1997) de Ray Loriga*

Referential spatial transposition in Madrid (and surroundings): North American myths in *Caídos del cielo* (1995) and *La pistola de mi hermano* (1997) by Ray Loriga

Marta García Sahagún** y Isabel Arquero Blanco***

RESUMEN

En este trabajo se aborda la presencia del espacio (geográfico, ficcional y referencial) en la novela *Caídos del cielo* (1995) y en su posterior adaptación cinematográfica, *La pistola de mi hermano* (1997), ambas obras firmadas por Ray Loriga. El hecho de contar con la misma fuente creadora permite analizar de manera más precisa las especificidades de cada medio: literario y cinematográfico.

En sendos casos se produce una “transposición espacial referencial”, término que proponemos para definir el proceso por el cual el espacio se construye a través de las referencias culturales. De este modo, se analiza la transposición de la cultura mítica norteamericana difundida a través del cine, la televisión y la música, principalmente, a los paisajes donde transcurre la

Palabras clave: transposición espacial referencial, mitos americanos, cine español, Ray Loriga, adaptación cinematográfica.

* El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación FIC-MATUR. La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico (código H2019/HUM-5788). Además, se ha realizado gracias al grupo de investigación TENCOM (Tendencias de la Comunicación Audiovisual, Social y Empresarial) de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

** Española. Doctora en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad Complutense de Madrid. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España. ORCID: 0000-0002-6713-931X, marta.garcia.sahagun@urjc.es.

*** Española. Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. ORCID: 0000-0002-2403-6126, iarquero@ucm.es.

historia, situados en territorio español, en un recorrido desde la urbe madrileña hasta el mar. El estudio centra su atención en las referencias culturales y territoriales que aparecen tanto en el lenguaje literario como en el cinematográfico, deteniéndose en los tres niveles de atribución de sentido al espacio del género *road movie* propuestos por Giampiero Frasca: la dimensión denotativa, la arquetípica y la simbólica. Esto permite concluir que, en la novela, la transposición se produce, en mayor medida, al utilizar referencias concretas (musicales, cinematográficas, literarias), mientras que en la película el estilo visual definido por el género tiene más peso a la hora de conformar el espacio referencial.

ABSTRACT

This article deals with the presence of space in the novel *Caidos del cielo* (1995) and in its subsequent film adaptation, *La pistola de mi hermano* (*My Brother's Gun*, 1997), both works signed by Ray Loriga, an author belonging to Generation X. It allows us to analyze the variation of different language elements that have the same creative source, showing more precisely the specificities of each medium. In this case, a “referential spatial transposition” is produced, a term that we propose to define the process by which space is constructed through cultural references, thus differentiating referential space from real or geographic and fictitious. In this way, we will analyze the transposition of the mythical North American culture to the landscapes where history takes place, all in Spanish territory, on a journey from Madrid to the sea. The study will stop at the cultural and territorial references that appear in both literary and cinematographic language, focusing on the three levels of attribution of meaning to the space of the road movie genre proposed by Giampiero Frasca: the denotative dimension, the archetypal dimension and the symbolic one. This allows us to conclude that in the novel the transposition occurs, above all, when using specific references (musical, cinematographic, literary), while in the film the visual style delimited by the genre influences to conforming the referential space.

Keywords:
referential spatial
transposition,
American myth,
Spanish cinema,
Ray Loriga, film
adaptation.

Introducción

La adaptación de la novela *Caidos del cielo* (1995) al lenguaje cinematográfico, con *La pistola de mi hermano* (1997), es un caso relevante por dos razones. En primer lugar, ambas obras están firmadas por el mismo autor: Ray Loriga, escritor de la novela y guionista y director del filme. Esta práctica no es muy habitual, ya que existen relativamente pocas ocasiones en las que un escritor adapte su texto literario al fílmico por medio de la dirección —y no solo del guion—. A nivel internacional encontramos referentes como Elia Kazan (*America America*, 1963 y 1962), Clive Barker (*Hellbound Heart*, 1986, que adaptó con el título *Hellraiser*, 1987), Stephen King (“Trucks” —presente en la colección de historias *Night Shift*—, 1978, adaptada al cine como *Maximum Overdrive*, 1986), Stephen Chbosky (*The Perks of Being a Wallflower*, 1999 y 2012) o Michel Houellebecq (*La Possibilité d'une île*, 2005 y 2008). En el contexto español, destacan creadores como Carlos Saura (*Pajarico solitario*, 1997, y *Pajarico*, 1997) o Roberto Santiago (*El sueño de Iván*, 2010 y 2011).

Mucho más común es que la participación en la adaptación literaria se limite a la escritura del guion, es decir, que un guionista dirija su texto en la pantalla o que un mismo autor escriba novelas y filme películas sin que medie adaptación alguna, como sucede, hasta la fecha, con David Trueba o Rodrigo Cortés. Sin embargo, el hecho de que un mismo autor —en este caso, Loriga— traslade una novela (texto literario) al cine (texto fílmico) permite analizar la especificidad de cada medio (Ray 47) de manera más precisa y detenernos en las características que presentan los espacios; en este caso, los territorios urbanos y paisajes de carretera propios del género *road movie*.

En segundo lugar, estamos ante lo que el director describe como una novela que es, en realidad, la adaptación de muchas películas (Versión Española), y que posteriormente fue adaptada al cine. En este punto se nos presentan distintos niveles de presencia intermedial; al observar la adaptación cinematográfica de la novela nos encontramos con una vuelta al soporte original, retornando a un código semiótico fílmico (Caro Martín 272). Este proceso circular consiente entablar un diálogo recíproco entre cine y literatura, en el que la cultura nos aporta información adicional sobre el significado de la obra. Se trata de un juego intertextual que participa de una “densa red de alusiones, paro-

días, guiños de complicidad, apoyos simbólicos, en cuya urdidumbre se enriquece la significación de personajes y situaciones” (Oleza 11).

Esta dimensión semiótica se utilizará para analizar el espacio a través de referencias directas —en las que el autor señala artistas u obras concretas— e indirectas —referencias a paisajes y entornos que nos remiten a una cultura en particular—. Así, las referencias funcionan como información paratextual que transforma la lectura/visión de una historia. En este caso, consigue que la cultura mítica estadounidense difundida a través de los medios de comunicación y los géneros cinematográficos como el oeste y, especialmente, el *road movie*, redefina el espacio a lo largo del periplo de los personajes desde Madrid hasta la costa. De este modo, aunque el espacio ficcional coincida con el territorio español, la narración nos evoca al universo estadounidense conformado por las referencias.

Para abordar el estudio, proponemos un término que define el proceso que emerge cuando el espacio se construye a través de las referencias, afectando al significado final del texto: la “transposición espacial referencial”. Esto nos permite diferenciar claramente el espacio referencial —construido a través de la cultura, por medio de referencias— del real o geográfico —lugar en el que se localiza el rodaje— y del ficcional —donde tiene lugar la acción—. Basándonos en este concepto, analizaremos la transposición de la cultura popular norteamericana a los paisajes donde transcurre la historia, todos nacionales, en un recorrido desde la urbe madrileña, por la carretera y hasta el mar.

El estudio se detendrá en los elementos —micro y macrotextuales— que consienten la transposición de un espacio referencial a uno ficcional, a través del lenguaje literario y fílmico. Por tanto, el trabajo de análisis del caso escogido nos permitirá responder a las siguientes cuestiones: ¿Cómo es la construcción del espacio a través de las referencias? ¿Cuál es el papel del género *road movie* en la transposición espacial referencial? ¿Existen diferencias, a la hora de crear el espacio referencial, entre la novela y la película?

Metodología

Partimos de la hipótesis de que, tanto en la novela *Caídos del cielo* como en la película *La pistola de mi hermano*, se logra evocar el oeste

norteamericano y su cultura en el territorio español gracias a las referencias utilizadas y al género, teniendo en cuenta las diferencias propias de cada medio —literario o cinematográfico—. Este estudio se inscribe en las teorías de recepción del lector/espectador que, según Zavala (13), es una de las áreas de investigación en la intersección entre cine y literatura. Esto se debe a que, aunque se van a analizar unidades concretas del texto —referencias— en ambos medios, la transposición del espacio norteamericano al territorio español ha de hacerse teniendo en cuenta la capacidad interpretativa del receptor para comprender las distintas alusiones culturales como parte de un imaginario concreto.

Asumiendo ese planteamiento, se ha procedido a realizar un análisis pormenorizado de los contenidos, por el cual se han desglosado los elementos culturales generales —macrotextuales— y específicos —microtextuales—, tanto en *Caidos del cielo* (1995) como en *La pistola de mi hermano* (1997). Para el enfoque macrotextual se han analizado las referencias culturales a nivel general —descripción de la ropa tradicionalmente americana, paisajes relacionados con el espacio mítico estadounidense, entre otras— así como alusiones directas al espacio. Para el microtextual se han extraído todas las referencias cinematográficas, musicales, literarias y artísticas de los cincuenta y un capítulos de la novela, así como del metraje completo de la película.

Finalmente, a la hora de entablar un diálogo entre los medios, utilizaremos los tres niveles de atribución de sentido al espacio en el *road movie* propuestos por Giampiero Frasca (131): la dimensión denotativa, la arquetípica y la simbólica, asumiendo su vigencia tanto en el terreno cinematográfico como literario. Según el autor, la dimensión denotativa corresponde al espacio diegético; la arquetípica, al resultado de la construcción cultural, y la simbólica, a la confrontación entre las dos primeras, lo que relaciona grandes espacios del territorio americano con las significaciones.

Marco teórico

Características y referencias en la obra de Ray Loriga

Ray Loriga (Madrid, 1967) es un escritor que pertenece a la llamada Generación X, Kronen, Yo-yó, Calle Sésamo o J. A. S. P., donde también

se encuentran otros coetáneos, como Lucía Etxebarria o José Ángel Mañas (Henseler 692). La denominación de Generación X, acuñada por Douglas Coupland al hacer referencia a los nacidos entre 1960 y 1970 (263), fue tomada por la industria editorial española “dado que la novela de Coupland evidencia los cambios culturales, que se traducen en la presencia progresiva de las nuevas tecnologías en clave de cultura de masas y el modo de privilegiar —a través de aquellas— la cultura popular norteamericana” (Illescas 2).

Esta generación de autores se caracteriza por su juventud, su locuacidad y rugiente pasotismo (Freixas 13), y su engrosada lista de ventas en las editoriales ante la respuesta positiva del mercado. También encontramos temas comunes, como “la reivindicación de una cultura (vídeo, televisión, música, cine, etc.) hasta ahora considerada como subcultura. La admiración por los ídolos y la cultura norteamericana” (Masoliver Ródenas 25) y su asociación “al cine, el cuero y a la carretera” (Freixas 13). No debemos olvidar que esta huida hacia temas lejanos de la realidad y problemática nacional, así como el estilo de su prosa, también han encontrado cierta oposición entre la academia y la crítica especializada, que “han sido —por momentos— impiadosas con algunos de los equis” (Illescas 4). Su literatura ha sido definida como ligera o descafeinada, en ocasiones “anti-intellectual, politically unengaged, and too entertaining” (Henseler 692), destacando “su indigencia narrativa, su prosa acelerada y poco revisada, su lacerante esquematismo, su carencia de espesor e intensidad” (Freixas 13). Incluso Vázquez Montalbán llegó a decir que estos “personajes de Prado, como los de Mañas o Loriga, parecen venir de una galaxia cultural en la que no existe la literatura ni la cultura española” (s. p).

Sin embargo, existe otra visión sobre estos autores, presente especialmente fuera del territorio español, en el ámbito de los estudios hispánicos (Lenquette, Begin, Everly, Vilaseca o Cattaneo), en donde se ha despertado cierto interés por sus temas y estilo. Kathryn Everly defiende que no se trata de jóvenes poco concienciados con la sociedad, sino que:

their politics are enmeshed with an evolving cultural identity that finally allows the freedom not to address history or politics in their writing. The climate of criticism in Gen X writings bears shift from the political to the personal. (...) Loriga seeks to tease out the per-

sonal conflict between the individual and, what he seems to consider, overbearing cultural production. (Everly 171)

Más allá de la valoración de estos creadores, una de las características en las que coinciden es en la influencia de la cultura norteamericana en sus obras. Jorge Herralde llegó a calificarles como “cofradía del cuero”, debido a que sus “producciones estaban sustentadas en la literatura de carretera, condimentadas con una dosis de sexo, drogas y *rock’n’rolla* que sumaba cine y televisión” (Illescas 3). En el caso de Ray Loriga, es especialmente importante esta influencia internacional, visión idealizada de la juventud y la fuerza y presencia de sus ídolos musicales, cinematográficos, entre otros, en sus obras. Desde su primera novela, *Lo peor de todo* (1992), ha desarrollado y expandido temas coincidentes con los de su generación, como el descontento de la juventud, la tensión familiar o la cultura popular (Everly 170). Su visión es la de una “melancólica rebelión contra la sociedad” (Cattaneo 140), pudiendo observar cierta nostalgia en los personajes que contrasta con su temprana edad, viendo cómo reflexionan sobre experiencias vividas a través de canciones, películas o novelas, creando un universo donde la referencia tiene más peso que la vivencia. Esto es especialmente relevante en su segunda novela, *Héroes* (1993), en la que un joven, hartado de la realidad cotidiana, se encierra en su habitación para meditar sobre sus ídolos y referentes culturales, entre otros.

A esta novela le siguen *Caídos del cielo* (1995), *Tokio ya no nos quiere* (1999), *Trífero* (2000), *Ya solo habla de amor* (2008), *Sombrero y Mississippi* (2010), *El bebedor de lágrimas* (2011), *ZaZa, emperador de Ibiza* (2014), *Rendición* (2017), *Sábado, domingo* (2019) y *Cualquier verano es un final* (2023). Además, Loriga también ha publicado cuatro libros de relatos —*Días extraños* (1994), *El hombre que inventó Manhattan* (2004), *Días aún más extraños* (2007), *Los oficiales y el destino de Cordelia* (2009)— y escrito una decena de guiones de películas, de las cuales, ha dirigido dos: *La pistola de mi hermano* (1997) y *Teresa, el cuerpo de Cristo* (2007) —ambas con una recepción bastante moderada por parte de la prensa especializada—.

Caídos del cielo fue reeditada como *La pistola de mi hermano* tras la adaptación de la novela al cine (Illescas 5). La adaptación no fue una iniciativa de Loriga, sino un encargo. Él ya concebía la novela como “la adaptación literaria de muchas películas, de alguna mane-

ra. Así que llevarla al cine era como un *boomerang*, un camino de vuelta otra vez” (Versión española). Es, por tanto, una novela que se concibe como una adaptación de muchas películas, de referencias cinematográficas evidentes en el metraje, como la visión del paisaje de Win Wenders, Terrence Malick o Vincent Gallo, aunque él alude a otros artistas europeos, alejándose del enfoque americanófilo, como Godard, Bresson o el cine de los 60 y 70 (Versión española). En relación a esta adaptación existe bibliografía previa sobre la presencia de la televisión y el poder de la imagen en ambos soportes (Everly), la intertextualidad (Cipponeri) o su internacionalidad (Cano Martín), pero carece de estudios previos sobre la presencia del espacio en ambos medios.

Caidos del cielo comparte argumento, por tanto, con *La pistola de mi hermano*. Cuenta la historia de un joven (Daniel González) —sin nombre ni en la novela ni en la película— que, tras matar a un guardia de seguridad, emprende una huida con una desconocida (Nico Bidasolo) hacia ninguna parte, mientras su hermano pequeño (Andrés Gertrúdx) y su madre (Ana Galiena) lidian con el inspector que le persigue (Karra Elejalde). Finalmente, en una playa, el policía alcanza al protagonista y le da muerte. En la novela el hermano pequeño es el narrador, lo que enfatiza la visión idealizada del mayor como héroe —y, una vez aparece en los medios de comunicación, como estrella y personaje famoso—. Sin embargo, en la película pierde protagonismo al desvanecerse del rol del narrador. Como asegura Andrés Gertrúdx sobre su personaje, “en la novela es el punto de vista desde el cual se ve toda la historia. En la película, es un personaje supeditado al hermano, que lo considera un súper héroe” (Versión española).

Transposición espacial referencial: cultura y género como creadores de espacios

La transposición semiótica es un concepto ampliamente utilizado en los textos sobre adaptación literaria. Se trata de la operación social por el cual una obra o un género cambian de soporte y/o de sistema de signos (Bermúdez 2). Se considera una operación socio-semiótica que define zonas clave de la cultura contemporánea, por lo que el gesto de transponer no solo aporta información sobre la especificidad del medio, sino también sobre la cultura en la que nos encontramos. Así, exis-

ten múltiples trabajos en donde se abordan estas interrelaciones entre literatura y otras disciplinas, como la música (González Martínez, De Oliveira Mattos) o, especialmente, el cine (Couto Cantero, Wolf, Cid).

Según Elliot, el concepto físico de la adaptación puede plasmarse en un diagrama, siguiendo esta línea de eventos: el espíritu de la novela, la forma de la misma, la respuesta del lector/director de cine, la película y la respuesta del espectador (138). La recepción en el lector — en el caso de un texto escrito— y el espectador —en uno audiovisual— tiene, por tanto, un papel clave en el significado final de la historia. En concreto, en el séptimo arte se presupone un espectador “educado” por los medios, con el que se establece un efecto de complicidad basado en una cultura de imágenes y de arquetipos comunes (Lipovetsky y Serroy 137).

La popularidad del cine norteamericano, fomentada por su estilo narrativo, con producciones destinadas a todos los públicos, además de la internacionalización del mercado y la promoción de los filmes a través de importantes campañas de *marketing*, han hecho posible que, en cualquier parte del planeta, personas de muy distintas culturas vean las mismas películas, participando del mismo universo de ficción. Si a ello añadimos la creciente globalización de la industria audiovisual, el resultado es un proceso de creación de un imaginario social y de una audiencia internacional que explica el poder del cine como agente de socialización y culturización. “Ahora más que nunca, como afirmaba John Ford, ‘Hollywood es un lugar que no se puede definir geográficamente. No se sabe realmente donde está.’ O en palabras de Puttnam, ‘Hollywood no es un lugar, sino una mentalidad —*state of mind*—” (Pardo 174).

La cultura y arquetipos permiten que el cruce de referencias sea utilizado para transmitir al usuario muchas más lecturas y significados que los que deja entrever una obra a primera vista. Los mecanismos de asociación permiten trasladar un espectador a otro lugar, a través de la utilización de elementos característicos de una cultura concreta, como sucede con el caso a analizar. Las asociaciones remotas —las que suceden entre elementos lejanos entre sí— dan como resultado un producto creativo (Romo 58), por lo que la asociación de conceptos no solo transfiere los valores o características de uno a otro, sino que también finaliza con una pieza nueva e innovadora.

Partiendo de los planteamientos sobre asociación y cultura, proponemos un nuevo concepto para designar el proceso por el cual se produce una recontextualización cultural mediante la que el espectador es capaz de trasladarse a un espacio —referencial—, aun a sabiendas de que el territorio en el que tiene lugar la acción —ficcional— es otro: transposición espacial referencial. El usuario es llevado, por medio de referencias que definen una cultura en particular, a un lugar común que funciona como arquetipo espacial, no necesariamente concreto sino abstracto y conceptual, que puede completarse con elementos del espacio ficcional, pero cuya presencia afecta irremediabilmente a la interpretación que hace el receptor y, por tanto, al significado final del texto. Esto se debe a que el paisaje es una construcción visual y mental que necesita estudios culturales capaces de ilustrar su naturaleza conceptual (López Silvestre 287).

El espacio puede configurarse a través de arquetipos que nos conduzcan a otros lugares distintos del que se sucede en la historia. Esto se produce cuando un espacio se encuentra ambientado con referencias o elementos caracterizadores de otro territorio y, en especial, cuando la tradición del género cinematográfico subraya esta condición. Ejemplo de esto es el caso de las producciones del oeste o *road movies* que se localizan en un emplazamiento distinto al norteamericano, en donde las propias características del género —junto con los elementos referenciales— nos conducen irremediabilmente a este vasto paisaje.

Y es que el territorio estadounidense es “percibido de manera inmediata como cine (...) a causa de sus dos grandes y privilegiados decorados: la inmensidad de sus espacios, que se dirían salidos de un *western* o de una *road movie*, y la verticalidad de sus ciudades: los rascacielos, las calles, los ruidos, las sirenas de la policía (...)” (Lipovetsky y Serroy 324). Años de producción cinematográfica han logrado crear personajes y espacios que configuran la mitología del continente, en especial en lo relativo a su presencia en la definición de algunos géneros cinematográficos —*western*, *road movie* y, en menor medida, el cine negro—, donde la transposición espacial referencial es evidente, debido a los lazos que mantienen —los géneros— con los espacios que los vieron nacer. Es por ello que, al referirnos a mitos norteamericanos, remitimos a los iconos populares del país que nos han sido

traspasados a través de los medios de comunicación, pero, sobre todo, a la mitología propia del paisaje estadounidense, que tiene sus raíces en la construcción simbólica del oeste norteamericano. Según García Sahagún y Vega Pérez:

Gracias a las películas ciertos territorios adquirieron una simbología particular para el público al relacionarse con historias concretas o, directamente, con un género en particular. Este es el caso del paisaje del Oeste y Medio Oeste norteamericano, que gozó de gran popularidad a partir del siglo XX gracias al auge del *western*. (353-354)

Para estos géneros, el paisaje estadounidense es tan relevante en la historia que la realización de una producción fuera de su territorio conlleva ciertos códigos de estilo, textuales o simbólicos, que necesariamente nos trasladan a ese espacio. En relación a esto, para Bazin el *western* estaba compuesto de “mitos en estado puro”, cuyos atributos formales no son sino signos o símbolos de su realidad profunda, que es el mito (245); en este caso, el norteamericano. Para Fernández-Santos el paisaje, en el *western*, es más que un simple decorado:

es una forma de existencia dramática de la naturaleza, cuya punta extrema hay que buscarla en los filmes del Oeste de Howard Hawks, y en especial uno de ambiente africano, *Hatari!* (1962) en el que tenemos ocasión de participar en la última guerra natural desencadenada por el hombre, una lucha cuya felicidad se agota en su ejercicio. (27)

De hecho, la propia experiencia cinematográfica es una forma de conocimiento, una experiencia poética —en términos de filiación al cine—, a través de la cual el adolescente busca en el cine las imágenes simbólicas capaces de religarle a la realidad. Recordemos que el cine fue una fiesta para la generación de los niños de la posguerra española, pero también “una forma de resistir” que encontró en el *western* un mundo posible: “nuestro libro de caballerías más frecuentado” (Erice s.p.). En las décadas de 1950 y 1960 el universo del oeste fue revitalizado gracias a la televisión: una ventana al mundo que se convertiría en parte esencial de un renovado *American Way of Life*, (...) y que se abría a todo americano desde la comodidad del hogar:

En ella, una sucesión de películas, series de número creciente e incluso una publicidad encabezada por la icónica figura del hombre Marlboro, creada en los años cincuenta por Leo Burnett, lograron que el mito histórico, pero también territorial y social, no solo se mantuviese presente en el imaginario estadounidense, sino que el mismo siguiese teniendo sentido más de un siglo después de los hechos que le dieron origen. (Santamarina-Macho 63)

Este es, seguramente, el género americano por antonomasia, que “tiende a cargar con significados mitológicos distintos tipos de marcadores espaciales y puntos de cruce” (Thomas Elsaesser y Malte Hagener 52). Como señala Barthes, “la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica” (108). Así, se observan estudios sobre mitología estadounidense en la literatura (McGilchrist), el cine (Hellmann, Levinson, García Sahagún y Vega Pérez) o la fotografía (Jimeno Aranda y Parras Parras). Más allá de los soportes, está presente también a la hora de estudiar temas concretos —como la violencia (Cawelti, “Myths of violence in American popular culture”)— o de relacionarlo con paisajes bien definidos (Shackel). Cawelti definió los símbolos o mitos como “images or patterns of images charged with a complex of feeling and meaning and they become, therefore, modes of perception as well as simple reflections of reality”¹ (“Myth, Symbol, and Formula” 1), subrayando lo ya planteado por Henry Nash Smith en su conocida obra *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth* (1950).

Así, la mitología estadounidense de este territorio reside en ciertos aspectos: se trata de una región que excede el espacio para representar algo más que tan solo un área geográfica; su conquista es uno de los temas dominantes de la historia americana; sus historias contraponen la vida rural a la ciudad o la frontera a la metrópolis; se traduce en un modo particular de vida asociado con las nociones de tradición y folclor; y, finalmente, incluye una dimensión pastoral o espiritual (Paul 312). La construcción mitológica que tiene lugar sobre el paisaje nor-

1 Traducción: “Imágenes o patrones de imágenes cargados de sentimientos complejos y significados que se convierten, por tanto, en modos de percepción, así como en reflejos simplificados de la realidad”.

teamericano bebe de fuentes literarias y pictóricas, pero no fue hasta la aparición del cinematógrafo y la construcción del *western* como género temático principal cuando se construyó definitivamente la exaltación del mito del Oeste, aunque viniera precedido de otros medios de la cultura popular (Lara; Jimeno Aranda y Parras Parras).

De esa forma, el *western* proporcionó a la cultura norteamericana un corpus mitológico semejante al que representan la epopeya y la tragedia ática para la cultura griega antigua (Rodrigues 308). Debido a la dimensión simbólica del territorio, los géneros que tradicionalmente se desarrollan en el mismo, como las películas de vaqueros o el *road movie*, remiten constantemente al espacio y a la cultura popular estadounidense, reforzando una mitología inherente en donde la carretera, el paisaje desértico, la soledad del héroe y la transcendencia —o la imposibilidad de esta— constituyen elementos culturales reconocibles en las mismas.

El cine ha supuesto, por tanto, una gran herramienta para la creación de la mitología estadounidense. Es precisamente el *western* el género que se suele considerar “principal precursor del *road movie*, debido al carácter nómada de sus personajes, la majestuosidad de sus decorados y el conflicto constante entre espacio salvaje (*Wilderness*) y espacio civilizado (*Civilization*) que pone en escena” (Correa 275), heredando también la mitología que acompaña a este espacio. De hecho, se plantea que emergió en el contexto cultural de Estados Unidos, en un imaginario que antecede al hecho cinematográfico y que es más vasto que este, estando su esencia especialmente ligada a los mitos centrales de la ideología norteamericana (278). La relación entre el *road movie* y el contexto cultural en que nació se consolidó y continúa desarrollándose hoy día (272), remitiendo incesablemente al inmenso y solitario paisaje norteamericano, a los héroes sin futuro que recorren la carretera y al destino incierto que les espera.

La verdadera formalización consciente del nuevo oeste se produce con la incorporación al paisaje de la carretera como el río hecho piedra:

el descubrimiento de la nueva frontera americana tendrá lugar, sin embargo, ya en la década de los setenta, gracias a una joven generación de fotógrafos fascinados precisamente con aquello de lo que

ya había hablado Andreas Feininger, la coexistencia de un radical cambio material de ese territorio en el nuevo oeste. (Santamarina-Macho 63-64)

El *road movie* tiene, pues, una gran tradición sobre el territorio estadounidense. Sin embargo, no todos los filmes de este género remiten de manera tan evidente al paisaje americano. Existe una vertiente que lo desarrolla en otros espacios, como el europeo, aunque se siguen manteniendo motivos temáticos y estilísticos como, por ejemplo, la tendencia a subrayar el arquetipo espacial del género:

La principal similitud entre las películas de viaje europeas y estadounidenses es que los directores de ambos continentes utilizan el motivo del viaje como vehículo para investigar preguntas metafísicas sobre el propósito de la vida. El viaje entonces, llega a ser comúnmente una oportunidad de explorar, descubrir y transformar (paisajes, situaciones e identidades). (Mazierska y Rascaroli 4)

En la práctica de Loriga, son los lugares que visita los que inspiran su escritura, más que el propio hecho de viajar. A lo largo de su obra, señala, ha tratado de plasmar las “fotografías mentales” que conserva de los espacios a los que ha tenido la “fortuna” de acudir (Cedillo s.p.). En el caso de *Caídos del cielo*, observamos que “adapta a la literatura un género típicamente cinematográfico (y esencialmente norteamericano)” (Caro Martín 272). Aunque Loriga defina el filme como “radicalmente europeo” (Pita s.p.), las características estilísticas del filme y las referencias presentes remiten irremediabilmente a la cultura estadounidense. La novela se considera, “en su construcción intermedial, como heredera y adaptación literaria del género cinematográfico del *road movie*” (Caro Martín 272). El uso del género y de referencias estadounidenses provocan que la indefinición acerca del lugar donde se encuentran —mar de trigo, carretera con cables telefónicos a ambos lados, fábricas inmensas, entre otros— nos lleve a ese arquetipo espacial del imaginario americano construido por el séptimo arte.

Resultados y discusión

Un espacio configurado por referencias

Se han extraído los elementos microtextuales de la novela y la película, referencias musicales, cinematográficas, y literarias, de cara a determinar cómo han influido en la transposición espacial del territorio norteamericano al español.

En *Caídos del cielo* encontramos referencias musicales directas a artistas y personalidades relacionadas con la música, como Nirvana, Kurt Cobain, Jimmy Hendrix, Lennon, Sonic Youth, Michael Jackson, la hija de Elvis Presley, los Beatles, Madonna y James Brown². Todas ellas pertenecen al mundo anglosajón; la mayoría, al estadounidense. Están presentes tanto en los diálogos de los personajes como en la descripción de lugares y narración de los hechos. En *La pistola de mi hermano*, en cambio, observamos muchas más referencias de este tipo, repartidas tanto en el plano visual —la carpeta del hermano mayor decorada con fotos de sus ídolos, los pósteres de la pared, entre otras— como en el verbal —los diálogos—. Como señala Pohl, el filme utiliza “un repertorio de referencias internacionales, como la banda sonora de *Sonic Youth* y los carteles de estrellas de pop internacional en la habitación del protagonista” (65). De hecho, la dirección musical de la película la firma Christina Rosenvinge, incluyendo algunas canciones de la artista —que, a excepción de un par de piezas, se encuentran en inglés—, siendo el tema principal *Glue*. Especialmente relevante es que, en dos momentos vitales para el hermano mayor —la escena en la que asesina al guardia y cuando muere de un tiro en la playa, al final de la película—, las canciones que acompañen estas imágenes ni siquiera sean de Rosenvinge, sino de *Sonic Youth* —*Inhuman* y *Little Trouble Girl*, respectivamente—.

Por otro lado, ni en la novela ni en la película se nombran músicos españoles. Incluso cuando el personaje interpretado por Daniel González enumera sus músicos preferidos, no cita ningún grupo o artista español, lo que nos sitúa en un imaginario musical de un adolescente cuyos ídolos o referentes pertenecen a una cultura distinta. Manuel Hidalgo ha puesto de manifiesto el distanciamiento de Loriga de la tra-

2 Los nombres de los grupos y músicos aparecen tal y como se muestran en la novela.

dición literaria española en su trayectoria como escritor. El autor de *Caídos del cielo*, sin embargo, acepta la influencia determinante de la literatura anglosajona e indoeuropea en su obra, si bien matiza que, al igual que la picaresca esencialmente española, para Loriga, *El guardián entre el centeno* de Salinger es como *El lazarrillo de Tormes* con Manhattan detrás (Cedillo s.p.).

En cuanto a las referencias cinematográficas, en la película tan solo existe una referencia verbal a John Travolta, *Batman 2* y a Hollywood. También existe alguna referencia visual mínima, en forma de póster de Bruce Lee. En la novela, en cambio, se utilizan las películas para sugerir aspectos de la personalidad de los personajes: “Hablaban como en las películas” (16, cap. 2), “Ella había visto esas películas de asesinos juveniles” (11-12, cap. 1), “Daba trombos, como en las películas” (27, cap. 6). También aparecen referencias directas, como *Darkman*, *Terminator*, *Thelma y Louise*, *Tiburón*, Bruce Lee, Harvey Keitel y Harry Dean Staton. En este sentido, cabe destacar que el inspector de la novela se describe como una persona que “se parecía un poco a Harry Dean Staton” (81, cap. 20), protagonista de la *road movie* *Paris, Texas* (Win Wenders, 1984) —rodada sobre terreno norteamericano a manos de un director europeo, reforzando la mitificación del territorio yanqui a través de los ojos de un extranjero—. Este aspecto cambia radicalmente en la película, al elegir al actor vasco Karra Elejalde, ataviado con traje de chaqueta y camisa abierta, calvo y con maneras de policía español de los cincuenta, que nos ancla en el espacio ficcional y geográfico, y nos aleja del referencial, reinterpretando el modo en que se presentaba esta figura en la novela.

En relación a las referencias literarias, en *Caídos del cielo* se nombra a Kerouac, Robert Lowell, Kafka y Joyce. Estas referencias, clásicas y la mayoría anglosajonas, no aparecen en la película —donde se observan bastantes menos que en la novela—. Sin embargo, el modo en que se presentan es un aspecto a destacar. En el filme, todas nos remiten a los cómics. Aparecen referencias verbales a Superman, la Masa —en este caso, el nombre está castellanizado—, Punisher y Thor. En una conversación entre el inspector y el hermano pequeño, el primero corrige: no se trata de “cómics” sino de “tebeos”. Este es un gesto relevante, que vuelve a reconducir al

espectador al espacio en el que se encuentra la ficción. Existe aquí una reivindicación a través de la castellanización de estos nombres propios que nos vuelve a traer al territorio geográfico y ficcional, y nos aleja del referencial.

Finalmente, en la novela y en la película encontramos tan solo dos referencias —una en cada medio—, a la cultura española. En *La pistola de mi hermano* hablan sobre Urtain, reforzando el motivo quinquí o cañí del aspecto del inspector —también resulta curioso, porque en la segunda novela de Loriga, *Héroes*, se habla de muchos ídolos internacionales y nacionales, pero en este segundo caso aparecen sobre todo cuando se habla de deportistas—. En *Caídos del cielo* el caso es especialmente llamativo. Se nombra al pintor español Antonio López, pero para renegar de él: “En realidad lo que no soporto es la pintura realista. En el colegio nos llevaron a ver una exposición de Antonio López y casi me muero. No he visto nada más feo en mi vida” (22, cap. 4). Este gesto se puede interpretar como un rechazo hacia la realidad, representada por la cultura nacional, que no puede equipararse a la extranjera, configurada por ídolos musicales y héroes de película, que permite evadirse y soñar.

Tabla 1.
Referencias microtextuales en Caídos del cielo.

Referencia musical	Referencia cinematográfica	Referencia literaria
Nirvana	«Ella había visto esas películas de asesinos juveniles»	Kerouac
Kurt Cobain	<i>Darkman</i>	Robert Lowell
Hendrix	«Hablaba como en las películas»	Kafka
Lennon	<i>Terminator</i>	Joyce
Sonic Youth	«Daba trombos, como en las películas»	
Michael Jackson	Bruce Lee	
Hija de Elvis	<i>Thelma y Louise</i>	
Los Beatles	Harvey Keitel	
Madonna	Harry Dean Staton	
James Brown	<i>Tiburón</i>	

Fuente: elaboración propia.

Tabla 2.
Referencias microtextuales en La pistola de mi hermano.

Referencia musical	Referencia cinematográfica	Referencia literaria
The Smiths (Visual)	Travolta (Verbal)	La masa (Verbal)
Neil Young (Visual)	<i>Batman 2</i> (Verbal)	Punisher (Verbal)
Lou Reed (Visual y verbal)	Hollywood (Verbal)	Superman (Verbal)
Bowie (Visual y verbal)	Bruce Lee (Visual y verbal indirecta)	Thor (Verbal)
Sonic Youth (Visual, verbal y musical)		Tebeo/Cómic (Verbal)
Revista Details (Visual)		
Smashing Pumpkins (Visual y verbal)		
Kurt Cobain (Visual y verbal)		
Guitarra eléctrica		
Jimi Hendrix (Visual y verbal)		
Jim Morrison (Verbal)		
Offspring (Visual)		
Patti Smith (Visual y verbal)		
Iggy Pop (Visual)		
Phish (Visual)		
Beatles (Verbal)		
Rolling Stones (Verbal)		
PJ Harvey (Verbal)		
Nirvana (Verbal)		
Steve Allen (Verbal)		
AC/DC (Visual)		
Velvet Underground (Verbal)		
Bob Dylan (Verbal)		

Fuente: elaboración propia.

Una de las grandes diferencias entre la novela y la película es la presencia de la televisión. Mientras que en la primera el hermano pequeño y la madre aparecen en distintos programas televisivos, en el filme existen mínimas imágenes sobre estas intervenciones. Sin embargo, sí está presente a través del diálogo, como medio de comunicación de masas, pieza clave de la cultura estadounidense y de la celebridad. Es especialmente relevante el diálogo en el que el hermano mayor echa la culpa de todo lo que está pasando a la televisión (Everly 174), utilizando el dispositivo simbólicamente para condenar la cultura que ha absorbido a través de esta —que, por medio de las referencias, sabemos que remite a la cultura popular norteamericana— y que le ha confundido hasta el punto de creerse uno de esos ídolos.

Así mismo, en la novela aparecen referencias sobre la vestimenta y vicios que sirven para definir el estilo del hermano mayor: vaqueros, cazadora de cuero, botas de pitón, pistola negra, fumador, entre otras, acercándonos a una miscelánea entre la figura del vaquero y del rockero. En la película, el estilo se decanta más por el segundo: lleva chaqueta de cuero, vaqueros y deportivas, tiene la mirada perdida y fuma constantemente. Esta vestimenta también refuerza la idea de juventud rebelde, bella y sin futuro presente en el filme y en las descripciones de la novela: “A mi madre le parece que hay relación directa entre llevar vaqueros rotos y matar a gente” (22, cap. 4); “ahora no sé si ella le quería o si sólo iba detrás de él porque era guapísimo y porque conducía como un loco y porque mataba a la gente” (34, cap. 8); “ahora soy una estrella. A las estrellas no les pone nadie la mano encima a menos que ellas quieran” (172, cap. 49).

El paisaje norteamericano en la carretera española

Para la realización del análisis macrotextual, se han extraído referencias al territorio —y lecturas culturales que remiten a este—, presentes tanto en la novela como en el filme. En *Caidos del cielo* logramos sumergirnos totalmente en el imaginario señalado a través de las descripciones y los diálogos sobre el paisaje propios del género. Aparece la carretera, la gasolinera, la feria, los cables telefónicos a ambos lados del camino o las fábricas, entre otros. En cuanto a las citas directas, se nombran lugares concretos de los EE.UU., como California (65, cap. 15) o Alabama (75, cap. 19); también otros lugares internacionales, como

Japón, Rusia, Cuba, Australia, Hawaii o Checoslovaquia. Los exteriores de la película (espacio geográfico), sin embargo, se rodaron en Madrid, Alcalá de Henares, Villarrubia de Santiago (Toledo), Los Barrios, Tarifa y San Roque (Cádiz).

El viaje comienza en Madrid, algo que en la novela imaginamos —sea por el origen del autor o porque, más adelante, se cita el restaurante Vips—. Sin embargo, en la película, observamos ciertos elementos que nos sitúan específicamente en la urbe madrileña. La escuela a la que los hermanos acuden es San Luis Gonzaga, un colegio concertado de Navalcarnero, a las afueras de la capital, como señalan los distintivos de los uniformes escolares y las orlas que cuelgan de las paredes.

Un poco antes, en los créditos iniciales, podemos ver imágenes del extrarradio de la ciudad, en concreto: almacenes de mercancía, postes de telecomunicaciones, bares con grandes carteles, vías del tren, entre otros. Se trata de lugares de paso, circunstanciales y solitarios, que anteceden al periplo de los protagonistas. La soledad de los espacios, que nos remite a las pinturas de Edward Hopper —ahora sí, del realismo americano—, marca la visión del director sobre todos estos recovecos: colores llamativos en bloque y encuadres abiertos. El trabajo de Hopper, además, se ha relacionado en múltiples ocasiones con el universo cinematográfico de algunos géneros, en concreto del *road movie* y los filmes rodados en el oeste americano (Roda Onofri 87). Así, observamos que algunos artistas han influido en el modo en el que se plasma un género en la pantalla, como es el caso de Frederic Remington o Charles Marion Russell en el *western*, que junto con otros creadores han conformado, del oeste norteamericano, una “marca” (Wardle y Boehme 5).

Volviendo a la película, el exterior de la casa familiar parece el de un chalet americano, aunque se encuentra a las afueras de Madrid. Su representación está idealizada; se trata de un jardín cercado por una bucólica valla blanca. El interior, por el contrario, se aleja de esa visión de cuento. Aquí conviven elementos puramente anglosajones —la tónica Finley— con otros que reconocemos como españoles—el embutido, las latas de cerveza Águila Amstel o los muebles y azulejos de la cocina—.

Uno de los momentos clave tiene lugar cuando el hermano mayor mata al guardia en el supermercado —en la novela: la tienda del Vips—. En la película, vemos al joven pasear entre los lineales de productos, que cobran especial relevancia al ser objeto de la mirada de la cámara, realizando un *travelling* que deja entrever un continuo de colores. En este caso, los productos de limpieza o los congelados son fácilmente reconocibles como productos habituales de los supermercados españoles, pero el énfasis sobre estos y el modo en el que acompañamos al personaje a través de los pasillos remite a la tradición de películas que han utilizado el supermercado como espacio para transmitir una reflexión sobre el consumo o la liviandad de la vida.

El coche es otro elemento esencial del *road movie*. Escenas antes del incidente, los dos hermanos pasan el rato haciendo *drifting* en un descampado con un vehículo tipo ranchera. Loriga idealiza la escena utilizando la cámara lenta y la voz de Christina Rosenvinge cantando *Glue*. Se trata de una mitificación de la juventud salvaje que destila una americanización de las costumbres —sin embargo, ciertos detalles nos anclan al espacio ficcional como, por ejemplo, la pegatina de la ITV—.

Madrid se encuentra, por tanto, más definido en la película que en la novela —en donde tan solo la podemos intuir—. El espacio referencial se utiliza como arquetipo donde cabe una adaptación local: por ello encontramos un modo de contar la historia influido por la cultura norteamericana, pero el material con el que cuenta para hacerlo es nacional. Desde Madrid, chico y chica emprenden el viaje en carretera.

En *La pistola de mi hermano* nos encontramos con un paisaje más verde, que se aleja de esos inmensos mares de trigo a los que remite la novela (69, cap. 17; 138, cap. 37). Sin embargo, el modo de plasmar la escena de pasión entre los personajes, con las montañas de fondo y la cámara casi en el suelo que se mueve hacia ellos y gira, nos recuerda al tema de los jóvenes delincuentes que se lanzan a la carretera, teniendo como único testigo la inmensa naturaleza—elementos propios del imaginario romántico-criminal estadounidense del siglo xx (García Sahagún y Vega 351)—.



Fotograma 1. Los personajes y la naturaleza en La pistola de mi hermano.
Fuente: Enrique Cerezo P.C.

En la película, el interés del autor por los paisajes tiene menos peso que en la novela. En esta última, se habla de los campos de trigo citados anteriormente, de árboles y del cableado telefónico que se encuentra a ambos lados de la vía, de una fábrica inmensa y de aviones que viajan por encima de sus cabezas, entre otros. En una ocasión, señalan “la carretera se alargaba como si no fuera a terminar nunca” (139, cap. 38), recordándonos a los interminables caminos del oeste norteamericano en donde los personajes de las *road movies* se pierden. Durante este viaje se reafirma ese espacio vacío y solitario —“Era una recta larguísima entre dos montañas. Detrás de la siguiente montaña estaba el mar y antes de la montaña anterior no había nada” (147, cap. 41)— que se identifica con la desgana y desesperanza de los personajes —“En el fondo no tenía a dónde ir ni quería llegar a ninguna parte” (145, cap. 40). Existen, eso sí, lugares comunes a ambos medios, como la feria o la gasolinera. Sin embargo, en concreto, en el caso de la feria, en la película reconocemos una jarana característica de los pueblos españoles, con la tarima montada en la entrada de un portalón de campo y algún personaje que baila ataviado con boina.

Otro punto a destacar son los espacios de restauración y hospedaje. La ambientación del bar en donde paran en la película se llama Las Vegas, y se trata de una cafetería que se aleja de la concepción que existe en España de bar de carretera para remitirnos al *dinner* norteamericano.



Fotograma 2. Cafetería que imita los *dinners* estadounidenses en *La pistola de mi hermano*.

Fuente: Enrique Cerezo P.C.

Por otro lado, el hotel de carretera donde la pareja para a descansar nos adentra aún más en la ambientación tradicional de las *road movies*: parece un motel, tanto por la decoración como por su situación, y las ventanas dejan ver una piscina situada en el patio al que dan las habitaciones. Los planos otorgan absoluto protagonismo a los personajes, siendo la disposición de estos lo que define su tamaño. La tensión entre la pareja, cierta similitud del chico con Vincent Gallo y la ropa que lleva ella —en concreto, las medias— nos permite recordar algunos fotogramas de *Buffalo '66* (Vincent Gallo, 1998).



Fotograma 3. Los personajes en el motel en *La pistola de mi hermano*.

Fuente: Enrique Cerezo P. C.



Fotograma 4. Plano de los protagonistas en una habitación en *Buffalo '66*.
Fuente: Lionsgate.

Finalmente, las escenas frente al mar, rodadas en la provincia de Cádiz, sirven para resolver el viaje del hermano mayor, que es abatido en una playa prácticamente desierta —al contrario que en la novela, que estaba repleta de niños— donde se pueden ver las fábricas a lo lejos.

Por todo ello, *“La pistola de mi hermano* presenta mayores rasgos de internacionalidad que su modelo literario al tiempo que, situándose en un espacio concreto, muestra elementos de una nacionalidad inexistente en la novela” (Caro Martín 273). Es, por tanto, en la novela donde la indefinición de un paisaje concreto nos permite trasladarnos al espacio referencial de manera más evidente que en la película, aunque esta tenga la ventaja del estilo visual que caracteriza a su género para remitirnos a ese preciso espacio.

Conclusiones

En *Caídos del cielo* y *La pistola de mi hermano* encontramos una transposición espacial referencial, al evocar el territorio estadounidense a través de las referencias a su cultura y a un género asociado a su tradición cinematográfica —el *road movie*—.

La gran mayoría de las alusiones en la novela y la película remiten al mundo anglosajón, lo que construye un espacio referencial que nos

distancia del territorio español donde tienen lugar los hechos: Madrid, sus afueras, la carretera y la playa. Sin embargo, existen ciertas diferencias entre sendos medios a la hora de plasmarlo.

En relación a la dimensión diegética, observamos que la película sí define el lugar donde la historia ocurre, situando su comienzo a las afueras de la capital. Existen ciertos elementos que nos anclan a este entorno, como el colegio, el aspecto físico del inspector o la decoración de la casa. En la novela, lo más cercano a una definición concreta del territorio es la alusión al negocio Vips que aparece prácticamente al final de la misma, en el capítulo 45. Esto facilita esa transposición espacial, al tener que imaginarnos la localización de los hechos a partir de las referencias que enriquecen el texto. La escritura de la novela permite, por tanto, una mayor adecuación a ese espacio norteamericano, al dejar que la imaginación determine ciertos aspectos que sí se definen en la película.

Las menciones a temas culturales —musicales, cinematográficos, literarios— pertenecientes al mundo estadounidense, aun sin referirse directamente a un lugar concreto, nos consienten viajar a los territorios de donde proceden. Esto ocurre tanto en la película como en la novela, creando un arquetipo espacial donde poder integrar a los personajes de la historia. Sin embargo, mientras en la novela podemos adentrarnos mucho más en esa cultura americana a través de la sugestión, en la película los anclajes al universo español, aun permitiendo esa transposición, nos dejan reconocer una nacionalidad y un emplazamiento concreto.

Pero debemos tener otro factor en cuenta. Las características estilísticas del filme y la ventaja de la imagen nos acercan al género, el *road movie*, de manera mucho más explícita que en la novela y, por tanto, nos remiten a ese universo americano, a pesar de contar con elementos nacionales reconocibles. Por ello, como asegura Caro Martín, en la película observamos más rasgos de internacionalidad que en su modelo literario y, no obstante, nos sitúa en un espacio concreto, mostrando elementos de una nacionalidad de la que carecía la novela (273).

La relación entre la imagen y la construcción de la mitología del oeste americano a través de la pintura, la fotografía o el cine también puede incidir en este aspecto y favorecer la americanización del texto

al añadir el componente visual a la ecuación. Diremos, por tanto, que las referencias microtextuales tienen más peso en la novela que en la película a la hora de construir el espacio referencial, mientras que en el filme el estilo visual y las características que definen el género son las que cobran más relevancia a la hora de transponer el espacio.

Las relaciones entre el espacio diegético y el arquetípico nos conducen a un simbolismo que bebe de fuentes concretas, pero también de un imaginario común. La tradición del género y la cultura rock y pop determinan los lenguajes utilizados en uno y otro medio, enraizando con uno de los temas principales del autor, como es la evasión de la realidad —entendida como nacionalidad— en favor de la idealización —la cultura anglosajona construida por medio de referentes que aparecen, sobre todo, en la televisión—. La representación simbólica del modo de vida de los héroes norteamericanos se personifica en el hermano mayor —famoso, guapo, que viste como sus ídolos, va con una pistola y se da a la fuga por carretera— terminando con la última parada del viaje, el mar. Este cambio de paisaje destierra al personaje de su género, el inherentemente americano *road movie*, y da por finalizada la historia.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. *Mitologías*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990.
- Begin, Paul D. "The Pistols Strike Again! On the Function of Punk in the Peninsular. Generation X Fiction of Ray Loriga and Benjamin Prado." *Hispanic Issues*, vol. 33, 2007, pp. 15-32.
- Bermúdez, Nicolás Diego. "Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros." *Estudios Semióticos*, no. 4, 2008, s.p.
- Cattaneo, Simone. "Ramonismos contemporáneos: la greguería en las obras de Juan Manuel de Prada, Juan Bonilla y Ray Loriga." *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 40, 2014, pp. 115-147.
- Cawelti, John G. "Myths of violence in American popular culture." *Critical Inquiry*, vol. 1, no. 3, 1975, pp. 521-541.
- . "Myth, Symbol, and Formula." *Journal of Popular Culture*, vol. 8, no. 1, 1974, s.p.

- Cedillo, Jaime. "Ray Loriga alerta en Los Martes de El Cultural contra la masculinidad que limita las relaciones amistosas." *El Español*, 12 de abril de 2023, www.elespanol.com/el-cultural/letras/20230412/ray-loriga-masculinidad-relaciones-amistosas-martes-cultural/755674552_0.html.
- Cid, Adriana Cecilia. *Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica*. Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, 2011.
- Cipponeri, Gabriela. "Intertextualidad y medios masivos en Lo peor de todo y Caídos del cielo, de Ray Loriga." *I Jornadas de Jóvenes Hispanistas*, 2021.
- "Coloquio sobre La Pistola de Mi Hermano (I) (2001)". *Youtube*. Subido por Versión española, 2019, www.youtube.com/watch?v=4_HTYFKNksds.
- Correa, Jaime. "El Road Movie: Elementos para la definición de un género cinematográfico." *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 2, no. 2, 2006, pp. 270-301.
- Coupland, Douglas. *Génération X*. París, Robert Laffont, 1993.
- Couto Cantero, Pilar. *Teoría de la transposición cinematográfica: en defensa de los nuevos soportes: discurso literario vs. discurso fílmico*. Visor, 1999.
- De Oliveira Mattos, Anna Paula. "La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana contemporánea." *Cuadernos de Literatura*, no. 25, 2017, pp. 31-49.
- Elliott, Kamilla. *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge, University Press, 2003.
- Elsaesser, Thomas, y Malte, Hagener. *Introducción a la teoría del cine*. Madrid, UAM Ediciones, 2015.
- Erice, Víctor. "Ángel." *El País*, 7 de julio de 2004, www.elpais.com/diario/2004/07/07/cultura/1089151206_850215.html.
- Everly, Kathryn. "Television and the Power of Image in *Caídos del cielo* and *La pistola de mi hermano* by Ray Loriga." *Hispanic Issues*, vol. 33, 2007, pp. 170-183.
- Fernández-Santos, Ángel. *Más allá del oeste*. Madrid, El País/Aguilar, 1998.
- Frasca, Giampiero. *Road Movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*. Torino, UTET Librería, 2001.

- Freixas, Ramón. "La pistola de mi hermano. Juventud a la intemperie." *Dirigido*, no. 263, 1997.
- García Sahagún, Marta, y Celia Vega Pérez. "Dos interpretaciones del (mismo) espacio. El paisaje mítico norteamericano en el cine (Malas tierras, *Badlands*, Terrence Malick, 1973) y en el fotolibro (*Redheaded Peckerwood*, Christian Patterson, 2011)." *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, no. 16, 2018, pp. 350-379.
- González Martínez, Juan Miguel. *Factores condicionantes en la transposición Literatura-Música*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- Hellmann, John. "Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in *The Deer Hunter* and *Apocalypse Now*." *American Quarterly*, vol. 34, no. 4, 1982, pp. 418-439.
- Henseler, Christine. "Pop, punk, and rock & roll writers: Jose Angel Mañas, Ray Loriga, and Lucia Etxebarria redefine the literary canon." *Hispania*, vol. 87, no. 4, 2004, pp. 692-702.
- Illescas, Raúl M. "Lo peor de todo de Ray Loriga: una nueva forma de escritura realista." *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, no. 5, 2012, pp. 1-16.
- Jimeno Aranda, Ricardo, y Parras Parras, Alicia. "La influencia de la fotografía americana del siglo XIX en el imaginario cinematográfico del western clásico. El caso de Río Rojo de Howard Hawks (1948)." *Historia y comunicación social*, vol. 25, no. 1, 2020, pp. 223-238.
- Lara, Alfredo. "El ensueño de la frontera." *La ilusión del lejano Oeste*. Museo Thyssen-Bornemisza, 2015, pp. 145-169.
- Lenquette, Anne. "Ray Loriga, narrador de la generación X y novelista de la modernidad." *Hispanística XX*, no. 18, 2001, pp. 91-110.
- Levinson, Julie R. *The American success myth on film*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.
- Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama, 2009.
- López Silvestre, Federico A. "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje." *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, vol. 2, no. 2, 2003, pp. 287-303.
- Loriga, Ray. *Caidos del cielo*. Madrid, DeBolsillo, 2008.

- Loriga, Ray, director. *La pistola de mi hermano*. Madrid, Enrique Cerezo P. C., 1997.
- Martín, Adelaida Caro. “Acerca de la internacionalidad en *La pistola de mi hermano* (1997) de Ray Loriga y su modelo literario Caídos del cielo.” *Miradas glocales: cine español en el cambio de milenio*. Madrid, Iberoamericana, 2007.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. “Encuesta a los críticos.” *Ínsula*, no. 589-590, 1996.
- Mazierska, Ewa, y Laura Rascaroli. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and The European Road Movie*. London, Wallflower, 2006.
- McGilchrist, Megan Riley. *The Western Landscape in Cormac McCarthy and Wallace Stegner: Myths of the Frontier*. London, Routledge, 2012.
- Mednick, Sarnoff. “The associative basis of the creative process.” *Psychological review*, vol. 69, no. 3, 1962, pp. 220-232.
- Oleza, Joan. “Un realismo posmoderno.” *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, no. 589, 1996, pp. 39-42.
- Pardo, Alejandro. “Globalización y ‘Americanización’: nuevos frentes en la batalla económica y cultural entre Hollywood y Europa.” *Por el precio de una entrada*. Coordinado por Julio Montero y José Cabeza, Rialp, 2006, pp. 161-181.
- Paul, Heike. *The myths that made America: An introduction to American studies*. Alemania, Transcript Verlag, 2014.
- Pita, Elena. “Entrevista: Ray Loriga.” *El Mundo. La Revista*, 10 de agosto de 1997, www.elmundo.es/larevista/num95/textos/ray1.html.
- Pohl, Burkhard. “Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español.” *Hispanic Research Journal*, vol. 8, no. 1, 2007, pp. 53-68.
- Ray, Robert B. “The field of ‘Literature and Film.’” *Film adaptation*. Nueva Jersey, New Brunswick, 2000, pp. 38-53.
- Roda Onofri, S. “Edward Hopper: la cinematografía de lo pictórico.” *Revista Latente*, vol. 13, 2015, pp. 81-100.
- Rodrigues, Nuno Simões. “Tragedia griega y Western americano: estudio de cuatro casos.” *Habis*, vol. 47, 2016, pp. 307-323.
- Romo, Manuela. “Evaluar la creatividad. Un estudio retrospectivo.” *Creatividad y sociedad*, vol. 4, 2003, pp. 55-62.

- Santamarina-Macho, C. "El nuevo viejo oeste. Un paisaje sin lugar." *Ra. Revista De Arquitectura*, vol. 19, 2019, pp. 57-66, doi:10.15581/014.19.57-66.
- Shackel, Paul. *Myth, memory, and the making of the American landscape*. Florida, University Press of Florida, 2001.
- Smith, Henry Nash. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Cambridge, Harvard UP, 1950.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "La 'generación x, y, z.'" *El País*, 2 de agosto de 1995, elpais.com/diario/1995/09/02/opinion/809992808_850215.html.
- Vilaseca, Stephen Luis. "The Child Victim, the Hole Trope and the Politics of Space in Ray Loriga's Early Works." *Letras hispanas: revista de literatura y cultura*, vol. 6, no. 1, 2009, pp. 46-58.
- Wardle, Marian, y Sarah E. Boehme. *Branding the American West: Paintings and Films, 1900-1950*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 2016.
- Wolf, Sergio. *Cine/Literatura: ritos de pasaje*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2010.
- Zavala, Lauro. "Del cine a la literatura y de la literatura al cine." *Casa del tiempo*, no. 95, 2007, pp. 10-13.