SUBJETIVIDAD Y ADHESIÓN EMOCIONAL EN DOS ADAPTACIONES DE LA NOVELA AL CINE: *LA FLAQUEZA DEL BOLCHEVIQUE* Y *CANÍBAL*, DE MANUEL MARTÍN CUENCA

SUBJECTIVITY AND EMOTIONAL ADHESION IN TWO ADAPTATIONS FROM THE NOVEL TO THE FILM: MANUEL MARTÍN CUENCA'S *LA FLAQUEZA DEL BOLCHEVIQUE* AND *CANÍBAL*

Rafael MALPARTIDA TIRADO

Universidad de Málaga
rmal@uma.es

Resumen: En este trabajo se propone reevaluar los equívocos conceptos de *subjetividad* e *identificación*, sustituyendo este último por el de *adhesión emocional*, con el ejemplo de dos adaptaciones de la novela al cine, las realizadas por Manuel Martín Cuenca de *La flaqueza del bolchevique* (Lorenzo Silva) y *Caríbal* (Humberto Arenal). Para ello se reclama en especial la incorporación al cotejo de sus dos guiones, considerados no como mero soporte de instrucciones, sino como punto de encuentro en el que mejor se aprecia el diálogo que el cine establece con la literatura.

Abstract: This paper intends to re-evaluate the equivocal concepts of *subjectivity* and *identification*, replacing the latter with *emotional adhesion*, with the example of two adaptations from the novel to the film made by Manuel Martín Cuenca, *La flaqueza del*

bolchevique (Lorenzo Silva) and *Caríbal* (Humberto Arenal). It is especially claimed to incorporate their two screenplays, do not as a mere support of instructions, but as a meeting point in which the dialogue between film and literature is better appreciated.

Palabras clave: Adaptación cinematográfica. Lorenzo Silva. *La flaqueza del bolchevique*. Humberto Arenal. *Caríbal*. Manuel Martín Cuenca.

Key Words: Film Adaptation. Lorenzo Silva. *La flaqueza del bolchevique*. Humberto Arenal. *Caríbal*. Manuel Martín Cuenca.

1. Preliminar

Al cine, cuando se construye a partir de textos literarios, no le importa un ardite que se lea de entrada "La heroica ciudad dormía la siesta", "El héroe dormía la siesta en la ciudad" o "Yo dormía heroicamente en la ciudad", porque entre la novela y el filme media un guion donde uno o varios profesionales pueden solventar, si usan bien de su oficio, los problemas que en apariencia arroja la noción un tanto abstracta de una ciudad que duerme o de un discurso regido por el *yo*. Para empezar, hasta podrían prescindir de la frase. Y esos mecanismos de la adaptación los conocemos cada vez mejor gracias a una creciente proliferación de ediciones de guiones, de manera que en el estudio de los trasvases de la literatura al cine contamos de forma más habitual con un precioso eslabón del que se ha prescindido por lo común[121]. Por citar solo dos ejemplos significativos, ya en un estudio pionero muy *sui generis* incorporaba Urrutia (1981: 269-290) el de *Pascual Duarte*, guion enriquecido además con valiosas adendas, y más recientemente Villanueva refrendaba, a propósito de la misma adaptación, la necesidad de sumarlo al análisis, estableciendo "colación entre el *hipotexto* literario y el *hipertexto* definitivo" (2009: 55) para obtener óptimos resultados.

En los dos casos que propongo aquí recorrer, contamos con ambos guiones y se da la feliz circunstancia de que son muchos y variados los cambios que se produjeron a la hora de actualizarlos en el filme, lo que nos permite evaluar las decisiones adoptadas no solo a la hora de convertir el texto literario en guion, sino también en el proceso de llevar el guion al rodaje y de ahí al montaje final.

Es bien sabido que en este campo de estudio no conviene hablar de equivalencias entre la literatura y el cine, sino de soluciones a ciertos problemas que se presentan en el proceso de adaptación. Como indicaba al inicio, la presencia de la primera persona como eje narrativo no supone una dificultad de signo especial, en contra de lo que suele pensarse, frente a las escrituras regidas por la tercera persona. Un narrador homodiegético, por ejemplo, no se sustrae al cine en mayor medida que uno omnisciente, por más que la Narratología literaria haya acudido al propio cine como fuente conceptual y terminológica, habituándonos a asociar un llamado *modo cinematográfico* con la forma más objetiva de

[121] La edición de guiones en nuestro país estuvo casi exclusivamente circunscrita durante largo período a las revistas especializadas —por ejemplo, *Nuestro Cine* o *Viridiana*— y con mayor incidencia además en los firmados por autores foráneos, que fueron también los atendidos más tempranamente por editoriales como Alianza (Rulfo, Antonioni) o Tusquets (Allen). Incluso en los setenta hubo de ser Elías Querejeta quien editara, entre otros, los de *La prima Angélica*, *El espíritu de la colmena* o *Pascual Duarte*, todas ellas producidas por él mismo, que además intervino en la escritura de esta última.

focalizar el discurso[122]. Baste recordar que ya protestaba en fecha relativamente temprana Villanueva cuando afirmaba —a propósito de una obra, *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, que figura a menudo como paradigma en nuestras letras del más extremado objetivismo— que "se han exagerado las similitudes evidentes entre ambas técnicas hasta extremos muy poco verosímiles" (1973: 32), y que tal equiparación taxativa fue coyuntural, dado que esa supuesta desaparición del autor daba paso a "la hora del lector" que propugnaba Castellet en su conocido libro y en su artículo sobre Robbe-Grillet[123]. Pero a estas alturas, seguir confiriendo al modo de contar o mostrar con la cámara esa cualidad asociada al objetivismo, supone reducir drásticamente sus posibilidades y hacer caso omiso de lo que advertía Jean Mitry: "Lo captado por la cámara no es nunca sino un elemento de construcción, una piedra que sirve para erigir el edificio. Nunca se capta lo que se edifica "objetivamente", porque el solo hecho de captar ese "real" es ya una operación subjetiva, una elección" (1999: 460); o de exclamaciones como la de Joël Magny, quien advierte que "au cinéma, on focalise aussi!" (2001: 58), explicando a continuación una gama que comprende "le plan neutre ou objectif ou l'observateur invisible", "le plan subjetif ou la vision 'par'" y "le plan semi-subjetif ou la 'vision avec'" (2001: 59-62).

Por otra parte, de ser cierto que la cámara cinematográfica, con su predominio de la focalización externa, actúa de esa forma, el intento de Robert Montgomery por extremar la focalización interna al adaptar *La dama del lago* de Chandler, habría resultado óptimo para lograr, como él mismo declara en el prólogo del homónimo filme de 1947, que el espectador viva los hechos del mismo modo que Marlowe, y sucede que, como es bien sabido, obtuvo el efecto contrario[124], pues el artificio permite que veamos *como* el protagonista, pero no *al* propio protagonista —con la excepción de un fugaz cruce con un espejo—, de manera que, como explica Arlindo Machado, "el hecho de ocultar el rostro del héroe resulta demasiado insistente y redundante para que al espectador le pueda parecer "natural", al revés de lo que sucede en la narración literaria en primera persona del singular, donde el "yo" narrador sólo es un accidente gramatical y no provoca ningún efecto de extrañeza" (2009: 38). Más razonable parece, en lugar de tal excentricidad, que se empleen procedimientos muy básicos pero efectivos: "El actor puede estar colocado de tal manera en la imagen que intensifique nuestra relación con él; por ejemplo, su espalda o perfil puede aparecer en un extremo del margen de la pantalla, y cuando mira hacia el fondo, nosotros miramos con él", o bien "una simple combinación de cortes" que sugiera asociación con "ese punto de vista

[122] En esa línea, se llega al extremo de considerar que, merced a ese *modo cinematográfico*, una obra como *Prótesis* de Andreu Martín "fue —fácilmente por lo tanto— adaptada al cine" (Valles Calatrava, 2002: 377), cuando el ejemplo aducido no fue precisamente miel sobre hojuelas para Aranda, que realizó profundas transformaciones, lo que despertó en primera instancia la cólera del literato (Martín, 2001: 37-39).

[123] Véanse al respecto las atinadas matizaciones de Carmen Peña Ardid sobre el asunto de la influencia cinematográfica en la novela española de los 50, que no niega —antes al contrario— pero que examina con gran cautela metodológica, refiriéndose a una "apariencia" de "objetivismo conductista en cuanto implica a la perspectiva narrativa", ya que se trata de "los sistemas empleados para transmitirnos informaciones, juicios y comentarios sobre los personajes o sobre la historia sin que se advierta la presencia de un sujeto enunciador" (1991: 187). Estamos en el terreno, pues, de la ocultación del enunciador, no de su ausencia, notable diferencia que suele pasar desapercibida.

[124] Creo que emplear de modo sistemático este procedimiento solo se justifica, por citar un ejemplo afín genéricamente al de Montgomery y justo del mismo año, en los casos donde se imponen razones argumentales como en *La senda tenebrosa* (Delmer Daves, 1947), donde es necesario durante un buen rato que no veamos las facciones del protagonista porque se va a cambiar el rostro; o en la notable excepción de la adaptación de *La escafandra y la mariposa* (Julian Schnabel, 2007), donde alterna con el habitual modo de la focalización externa para representar la frontera entre los conceptos que le dan título.

perceptivo, y nosotros lo hemos visto con él" (Chatman, 1990: 171). No será, pues, tan subjetiva la ocularización interna ni tan objetiva la externa. Y ello es porque, como bien apuntaba en el audiocomentario del DVD editado por Cameo de *La mujer sin piano* un cineasta, Javier Rebollo, cuyos presupuestos son cercanos a los de nuestro protagonista Martín Cuenca, "el plano subjetivo es aquel que más veces cruza la cámara con la mirada del actor", como sucede en los dos ejemplos aquí elegidos.

Hay que tener en cuenta, en el cruce de esta consideración sobre la subjetividad con el concepto de la *identificación*, la que proponía ingenua y equívocamente Montgomery en su fallido filme, que hay una muy sugestiva teoría, la de la *doble identificación* —importada del Psicoanálisis—, que tal vez resuelva en parte el entuerto. Pensar que el espectador de cine, en virtud de ese tan manoseado término de la *identificación*, se ve inmerso —como soñando o incluso en estado de hipnosis, según se ha repetido una y otra vez— en un proceso mediante el cual deja de *ser uno mismo* para *ser tal o cual personaje*, es una de las más eficaces maneras de colocarle como observador pasivo, sin capacidad de examen alguna, y este prejuicio que lo distingue a menudo del "criticísimo" lector de textos literarios, no ha sido activado únicamente desde el flanco de la literatura, sino por parte también de algunos cineastas, como el Buñuel para quien los recursos del cine "debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación" (1982: 71). En cambio, si acudimos a la idea de la *doble identificación*, una *primaria* que se produce "con el sujeto de la visión, en la instancia representada", y otra *secundaria* "con el personaje, en lo representado" (Aumont *et al.*, 1996: 262-263), podemos concluir con Baudry que "el espectador [...] se identifica, pues, menos con lo representado, el espectáculo mismo, que con quien pone en acción el espectáculo; con quien no es visible pero hace ver, hace ver con el mismo movimiento que él", como muy oportunamente citan Aumont *et al.* (1996: 263). No será entonces tan beocio el espectador cuando, habituado a sus resortes de significación, no es que se sitúe simplemente del lado de la víctima o del héroe, sino que entiende cómo el lenguaje del cine le plantea interrogantes que él debe resolver para que se cree el sentido, siempre en variable grado dependiendo de la dinámica en que se inscribe el filme.

Examinemos un ejemplo: cuando en *La piel suave* (1964) de Truffaut los dos amantes entran en la habitación de un hotel, mediante plano inserto de detalle vemos cómo ella enciende el interruptor y él de inmediato lo apaga. El espectador avisado, por conductista que parezca ese modo de mostrar las cosas (acción pura: luz encendida/luz apagada), podrá sentirse a esas alturas más afín al personaje femenino o al masculino —y ello independientemente de su sexo—[125], pero lo que activa en mayor medida es el juicio sobre la situación planteada, clave de la historia, dado el potente índice de sentido que es el plano de detalle, y piensa en consecuencia en el modo en que perciben ambos personajes, tan distintos, ese romance: ella ama (de ahí la luminosidad) y él solo desea (de ahí la oscuridad) en ese reducto furtivo.

¿Cuándo reflexiona sobre esto el espectador? Podríamos juzgar que, al contrario que en la literatura, lo hace más a menudo tras la proyección y no durante la misma, pero hay dos circunstancias, una intrínseca al cine y otra que ha advenido con los nuevos tiempos,

[125] Es aquí donde se percibe más nítidamente la fragilidad del concepto de *identificación*: yo en particular *deseo*, como Pierre (interpretado por Jean Desailly), a Nicole (François Dorléac), pero no me identifico en absoluto con él por el hecho de que sea quien la desee en la película. Coincidimos en la actitud voyeurística, como en la secuencia del avión donde él se fija en ella, de modo que la mirada de ambos, protagonista y espectador, se cruza, pero no despierta en mí la menor complicidad el modo en que él se comporta.

que nos llevan a pensar en una cierta igualación en el proceso receptivo: por una parte, en la comentada secuencia de *La piel suave*, se dilata la mínima acción, que constituye un remanso, y se nos deja un tiempo prudencial con la pareja para que pensemos en la dialéctica, procedimiento de tensión y distensión con que el buen cine nos ha acostumbrado a germinar ideas en el mismo proceso de la historia; por otra parte, que el cine se haya deslizado hacia lo doméstico con toda naturalidad, siendo así nuestras casas, si nos lo proponemos, una filmoteca en miniatura, con pleno dominio por nuestra parte de la detención, retroceso y avance del filme, ha equiparado la idea del lector que imagina espoleado por las mágicas páginas que manipula a su antojo, con la del espectador que ya puede hacer lo mismo desde que sus anaqueles contienen películas y no solo libros, y no precisa de un proyector ajeno para visionarlas. Del mismo modo, ya no cabe hablar de la soledad del lector —que es solo moderna, claro, pues hay toda una *oralitura* que la precedía como forma predominante— frente al carácter colectivo del modo en que se recibe el cine, con lo que un pasaje en su momento tan sugerente como el de Tacca a propósito de sus diferencias —"es el lector, por el contrario, quien hace avanzar la novela; su participación es más intrínseca, más personal: cuando el lector se detiene, se detiene la novela" (1989: 154)— queda ya obsoleto.

Hechas estas precisiones, propongo lo siguiente: ¿y si comenzamos a confiar más en que el espectador no está en tinieblas, a merced de la petrificante manipulación, sin poder apenas reflexionar en el curso de un filme, y sustituimos el discutible concepto de *identificación* por el de *adhesión emocional*? Ya Perkins prefería *asociación* en lugar de *identificación* porque este último vocablo "puede emplearse refiriéndose a una relación especialmente intensa de participación con un personaje particular, pero no puede ampliarse legítimamente para sugerir el sumergimiento total de nuestra conciencia" (1997: 171), además de que "toda identificación es peligrosa" por suspender el juicio crítico, como proponía Brecht (Aumont *et al*., 1996: 259), cuyo medio, el de la dramaturgia, emplea con gran frecuencia el término en correlación y/o vinculación con el de *distanciamiento* y el de *catarsis*.

Si pensamos en la *adherencia*, que implica *unión* o *aproximación*, salvamos el escollo de que *identificarse* es *ser* el otro, no *convivir con*, que parece una noción más razonable por cautelosa, y de que esa supuesta identificación puede ser a menudo cambiante y no depende necesariamente de una *simpatía*, sino de un *compadecimiento* en el sentido primigenio de *padecer con*, de implicarnos con el personaje y de que genere interés desde un punto de vista emocional, pero siempre con un suficiente distanciamiento que permita la reflexión, dado que, como hemos señalado, asociamos un movimiento de cámara, un tipo de plano o un efecto sonoro con un generador de sentido, y dialogamos con él a la vez que convivimos con los personajes.

¿Demasiada tarea para quien se encuentra "relajado" ante una pantalla? Si no extirpamos esa supuesta y trasnochada inferioridad del espectador de cine —pasivo y no activo—, derivada de la supuesta y trasnochada inferioridad a que lo relegan las películas —que lo dan todo hecho—, no podremos entender en su justa medida qué mecanismos se emplean para que, más allá de las simplicaciones en torno a la subjetividad y la identificación que activa uno u otro medio, un texto literario pueda devenir en texto fílmico, máxime con dos ejemplos tan complejos —incluso antagónicos en buena medida— como los que examinaremos a continuación.

2. *La flaqueza del bolchevique* o cómo adaptar una novela "monstruosamente subjetiva"

En la transcripción de la charla entre cineasta y literato que encontramos al cabo del guion de *La flaqueza del bolchevique* firmado por ambos, este último indicaba que su "novela tiene una construcción monstruosamente subjetiva" (Silva-Martín Cuenca, 2008: 167), y es debido sobre todo —podríamos añadir, afinando más— por inscribirse en una dinámica confesional[126]. *Confesión* en la novela implica, en la relación que se establece entre emisor y receptor, *confidencia* y *complicidad*: "que quede entre nosotros", dirá el juez-penitente de *La caída* de Camus (2012: 41). Provoca así que algo consustancial a la novela moderna, que nos presenta un relato como hecho en ese momento para nosotros y solo para nosotros, quede impreso de manera muy explícita como acuerdo mediante el cual se nos traslada algo muy íntimo, que no se contaría a cualquiera: así, la gradación de lo confesable que establece el recalcitrante funcionario de las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski aboca nada menos que a las "cosas que el hombre teme desvelarlas incluso a sí mismo" (2009: 103). Ante una novela de este tipo, puede que leamos con más cautela de la habitual, sin abrir del todo sus páginas y oteando de cuando en cuando para que nadie se inmiscuya en esa comunicación de signo tan confidencial. Y es que *confesión*, si acudimos a su vertiente religiosa —y pensemos en el modelo configurador de un San Agustín—, incluye ese componente imprescindible de *secreto* en el pacto establecido. Se entiende así que este sea un subgénero idóneo para indagar en el tipo de personaje que se presenta a sí mismo, según la caracterización de Axthelm, como "afflicted and unbalanced, disillusioned and groping for meaning" (1967: 9), y si ampliamos la nómina de ejemplos que este analiza, tendríamos además a toda una pléyade de protagonistas abyectos, incluidos criminales como el Juan Pablo Castel de Sábato o el Pascual Duarte de Cela, que redactan desde prisión, probable lugar de emisión del innominado protagonista de *La flaqueza del bolchevique*.

El carácter confesional del relato de Silva queda patente, por ejemplo, cuando incorpora a modo de prueba un documento escrito con "la inmediatez" y "la intensidad" del momento en que experimentó los hechos, y declara que, "aunque me pese, es para confesarlo que he encendido el ordenador y he empezado a escribir" (Silva, 2004: 61-62); al introducir el concepto de culpa de manera muy variada, refiriéndose a "la remordida flaqueza" (2004: 74), o de modo mucho más explícito a que "huí precisamente para que me acusaran, porque me consideraba o me considero culpable" (2004: 172); e implicando en el juicio de conciencia al propio lector: "Nadie iba a ponerse de mi parte, ya imaginaba que yo mismo me atormentaría, y al percatarme de lo que pasaba por mi cabeza me consideré tan

[126] Y no empleo de modo categórico la denominación *novela confesional* porque la crítica ha coincidido en asociarla e incluso en equipararla con el ámbito de la *autobiográfica*. *La flaqueza del bolchevique* (1997) contendrá del propio autor lo que este quisiera filtrar —en especial en los segmentos digresivos de corte ensayístico, tal vez pintándose a sí mismo como Montaigne—, pero no de manera explícita, así que la confesión es realmente un recurso, y magníficamente empleado por Silva, como dos años después en *El urinario*, para que el personaje-narrador desvele sus más íntimos pensamientos, por abyectos que estos puedan ser, pero no una forma de transferencia autoral, de la que no hay marca alguna en la escritura, por lo que hemos de desechar también el calificativo de *autoficción*. Dado su carácter inclasificable, creo que en vano podríamos emprender la búsqueda de un marbete satisfactorio que endosarle, pero en todo caso parece mucho más ajustado, en relación con las otras dos obras, *El urinario* y *El ángel oculto*, con las que "de un modo bastante laxo forma una trilogía" (Silva, 2008: 9-10), señalar que "mezcla con notable habilidad los procesos indagatorios de la novela psicológica con las tramas de intriga" (Pozuelo Yvancos, 2010: 470), y no afirmar sin más que "se acerca al género negro americano" (Langa Pizarro, 2000: 265).

hijo de perra como me considerará cualquiera que ahora lo esté leyendo" (2004: 175). He aquí donde figura el principal resorte para que, por el contrario, absolvamos al protagonista-narrador. Al no pedirnos clemencia, al figurarse estratégicamente —casi operando mediante "psicología inversa"— que ya lo hemos condenado, despierta el sentimiento opuesto.

¿Y cómo, una vez llegados casi al final del relato, que es donde se insertan esas palabras, lo ha logrado? En primer lugar, porque nos ha privilegiado como receptores: por ejemplo, tras confidencia escatológica, nos hace partícipes también de "mis otras facetas que no me conviene enseñar" (2004: 26), y así se nos va pintando como "cabrón abúlico" (2004: 57), "degenerado" (2004: 67) o "cochino sin escrúpulos" (2004: 76-77), pero siempre bajo la premisa citada a propósito de las *Memorias del subsuelo*: se trata de pensamientos íntimos que cualquiera podría tener y que, de exteriorizarse, nos espantarían, por lo que este emisor no es peor que todo hijo de vecino; es, simplemente, hipercomunicativo y sincero. En segundo lugar, merced al atenuante —y aquí incluso, si nos movemos en términos de culpa o inocencia, *eximente*— del humor: gran parte de las abundantes digresiones van en esa dirección, como una donde nos propone que "pensar a secas vale, trabajar a secas vale menos, pero pensar y trabajar todo junto es peor que pegarse un tiro. De ahí que el más sabio de los griegos se tocaba la entrepierna a dos manos mientras ese idiota de Platón lo iba apuntando todo" (2004: 32), de acuerdo con una acusada tendencia a la mención culturalista oblicua, casi a modo de adivinanzas lanzadas al lector, como las alusivas a Kant, Carroll o Pessoa. En tercer lugar, porque peca de pensamiento y no de acto: por ejemplo, mientras desnuda su alma en la cita de la piscina ante la joven, nos declara lo siguiente: "Resultaba que liaba a una menor, me la llevaba de su barrio, conseguía que se quitara casi toda la ropa, y en lugar de abusar de ella o de cometer cualquier otra acción execrable que me permitiera desahogarme, ya que hacía el gasto, ahí estaba rodeado de familias hablándole de mis quehaceres" (2004: 154).

Ahora bien, ¿cómo puede canalizarse esto en el cine? Si nos asomamos brevemente a dos adaptaciones de *El túnel* —ambas con colaboración del propio Sábato—, comprobamos que, si se diluye la potente voz narrativa del relato literario con múltiples fuentes de escritura —el manuscrito del asesino, un diario de María, varias cartas— a cuyo contenido se accede mediante voz en *off*, con consecuentes alternancias de prisma, el resultado es el filme almibarado y melodramático hasta la extenuación que firmó León Klimovsky en 1952; y si se limita a taracearla de nuevo con voz en *off*, como prefirió Antonio Drove en 1987, se desdibuja el proceso introspectivo, pues se ofrece mutilado y no logra ir más allá de la tímida representación de un caso patológico de celos. Y asimismo dos muy diferentes traslaciones de *Memorias del subsuelo* ilustran las dificultades de llevar este tipo de relatos al cine, pues tanto *Reflexiones desde el sótano* (Gary Walkow, 1997) como *Yeralti* (Zeki Demirkubuz, 2012) incurren en el citado defecto de emplear la voz en *off* ocasionalmente, con el artificio en el caso de la primera de que el protagonista se dirige además a una cámara. El modo de apelar al receptor, que incluye diversos grados de explicitud en la novela de corte confesional —con giro extraordinario en *La caída* cuando se nos revela que en realidad el interlocutor es el propio emisor desdoblado—, en el cine no acostumbra a funcionar a no ser que se recluya a una función prologal o se asocie a lo humorístico, ambas facetas representadas, por ejemplo, en *Annie Hall* (Woody Allen, 1977). La razón es bien sencilla: el efecto de extrañamiento del recurso hace peligrar el propio pacto ficcional. Si la voz en *off* en función exhortativa es relativamente tolerable y solo si se

usa con moderación, que al *tú* se le haga ostensible además mediante la ruptura de la "cuarta pared" puede echar a perder el relato fílmico, máxime cuando se trata de un tipo despreciable como el interpretado por el Henry Czerny del citado filme de Walkow.

Como en *La flaqueza del bolchevique* se prescinde con buen tino de esa dinámica apelativa y de la que habría sido sin duda una indigesta voz en *off* —solo empleada al principio levemente como recuerdo de su origen literario, de modo análogo al cameo del novelista situado al fondo del encuadre en una conocida tienda donde habían quedado los protagonistas—, resulta que el personaje no puede modular toda esa información negativa de sí mismo que nos va haciendo digerir en cortas dosis y con importantes aderezos de complicidad a lo largo de la novela, así que la primera gran transformación que advertimos en su trasvase al cine es la lenificación de su protagonista-narrador, que sí recibe nombre, el de Pablo. Por ingenuas y simplificadoras que nos parezcan a menudo las fórmulas y recetas que los propios guionistas ofrecen en sus manuales, atendamos a una que concreta en el caso de las adaptaciones, y pensemos en lo siguiente: bajo el epígrafe "Elige personajes atractivos", Linda Seger asegura que "necesitamos que alguien nos guste lo suficiente como para aceptar su compañía durante unas horas" (2007: 165). Como matiza a continuación la propia Seger y comprobaremos en el caso de *Caníbal*, un personaje que comete actos reprobables puede ser el protagonista sin que genere rechazo en el espectador[127], pero en su primer largometraje de ficción, Martín Cuenca decidió, además de operar con ideas ajenas, incorporar al propio novelista como coguionista y reconfigurar con su colaboración el trazado del personaje principal. Por medio de la reconstrucción de los diálogos, la atenuación se efectúa, simplemente, por negación, pasándose del "soy un pervertido" (Silva, 2004: 44) que nos confiesa el protagonista-narrador al "no soy un pervertido" que le dice su equivalente en el filme a la chica; o por enunciación irónica, tornándose sus perversas aficiones a la gimnasia rítmica y al patinaje artístico (Silva, 2004: 40) en una simple broma.

En consecuencia, dada la espinosa cuestión que se plantea en ambos textos, el literario y el fílmico, del enamoramiento hacia una menor a la que se dobla la edad, el personaje de Rosana/María (novela/película)[128] es pieza fundamental que se ha de encajar de manera diametralmente opuesta, sobre todo en su apariencia física, para adecuarla al reinstaurado protagonista. La María del filme no se nos presenta con "su largo cuerpo a medio brotar, sus cabellos como los de las ninfas alucinantes que pintaba ese golfo de Botticelli, y una mirada azul tan inmensa que da igual la distancia" (Silva, 2004: 62), ni viste para pasear por el Retiro "unos vaqueros que subrayaban audazmente su silueta y un chalequito ajustado que no tapaba su vientre" (2004: 93). Una vez encauzados sus encuentros, tampoco lleva "un atrevido atuendo deportivo, con unos pantalones elásticos hasta las rodillas y una camiseta de tirantes ajustada a todo lo que había por encima de su cintura, con los hombros descubiertos hasta un extremo casi intolerable" (Silva-Martín Cuenca, 2008: 75), y atiéndase a que ahora estoy citando a partir del guion, que reproduce en esa acotación de modo

[127] Y justamente por la adhesión con el personaje y no tanto por la —razonablemente improbable— identificación, como ilustra un caso reciente, con magníficos resultados, de prevenciones semejantes, las que declara Urbizu en los extras del *blu-ray*, editado por Cameo, de *No habrá paz para los malvados* (2011).

[128] La necesaria emancipación del texto literario, como podemos observar, es gradual, pues en el guion hay numerosos elementos de apego a la novela que en el filme no cristalizarán, empezando por el nombre de la chica, que sigue siendo Rosana y se cambiará ya en el rodaje para que el papel resulte más fácil de asimilar a María Valverde, actriz novel, gracias a la homonimia (Silva-Martín Cuenca, 2008: 182), y es de alabar la espontaneidad con que encaró su interpretación, aportando además hallazgos como el de buscar en una enciclopedia el significado de "bolchevique", como corresponde a alguien de su edad, lo que se llevó con muy buen criterio al filme.

idéntico las palabras de la novela (Silva, 2007: 124), insistiéndose al final de ambos textos en que el peinado la hacía parecer, además, algo mayor. Y es que el cambio de apariencia física se ha operado no desde el guion, sino, una vez fraguado este, al no buscarse a una actriz profesional y elegirse de entre cientos de adolescentes a María Valverde en lugar de, por ejemplo, a una Michelle Jenner —que por entonces ya había trabajado en videoclips y en televisión—, solo un año mayor que ella y con un físico mucho más parecido al de la Rosana de la novela o, por citar un ejemplo del propio cine, al de la Mena Suvari de *American Beauty*; y, a la postre, en el momento de rodar, al eliminarse, por ejemplo, el gesto en que ella "se cruza las manos delante del cuerpo como si estuviera desnuda" tras decirle a Pablo que no lleva bragas porque "con estas mallas se me marcan todas" (Silva-Martín Cuenca, 2008: 75), ademán no muy acorde con el nuevo diseño del personaje del filme y que aquí, de nuevo, no era más que una traslación de lo que figura en la novela, de acuerdo con el apelativo de "malvada niña" que le endosa el protagonista-narrador (Silva, 2004: 125).

Pero donde más se evidencia la distinción es en la secuencia de la piscina, en la que aún está previsto desde el guion (Silva-Martín Cuenca, 2008: 91) que ella luzca un llamativo biquini como el que deja alucinado en la novela a su admirador, en tanto que en la película se ha tornado un más que discreto bañador deportivo de color oscuro. Merece la pena, por lo que contribuye a explicar, de puro contraste, los conceptos de subjetividad y adhesión emocional, que mudemos aquí el magnífico pasaje del texto literario:

> *En mi mezquina existencia ha habido varios momentos culminantes. El de mi infancia fue un día de Reyes, cuando me regalaron a la vez el Mádelman pirata negro y el Mádelman buzo. El de mi adolescencia, cuando terminé el examen de Biología en el Bachillerato y quemamos todos los libros y todos los apuntes junto con una efigie del profesor. El del resto de mis días fue cuando Rosana surgió aquella tarde ante mis ojos, como de una concha que a su vez acabara de elevarse sobre las aguas. Era más que nunca la Venus de Botticelli, con menos carnes porque cuando Botticelli las venus no tomaban yogur desnatado, sino cachos de tocino y la demás mierda que había. A duras penas recuerdo que el biquini era rosa y que pensé que no había hecho nada para ganarla. Yo siempre he sido de la opinión de que lo que uno no se merece es lo mejor y lo más valioso de todo. Lo que uno se merece está demasiado impregnado de uno mismo y no sirve para nada (Silva, 2004: 150-151).*

El entreverado sentido del humor, la perfecta imbricación con el anterior capítulo, donde nos contaba su relación con las piscinas desde la infancia, y, sobre todo, la idea de autodegradación, atenúan en armónica convivencia los comentarios en los que insiste en el deseo que siente hacia ella. En el filme, en cambio, se procuró atender a una razonable prevención de Martín Cuenca: "Evidentemente, como director, no soy ajeno a un efecto que se produce desde la distancia de una cierta tensión sexual que surge cuando el espectador ve que un señor de treinta y tantos años sigue a una quinceañera", de ahí que "jamás el personaje, el actor, debía trabajar nunca en su conexión con María (Rosana) nada que fuera de tipo sexual" (Silva-Martín Cuenca, 2008: 164)[129].

[129] No obstante, sí que hay una paulatina muestra de conexión erótica entre ellos, perfectamente dosificada en el filme y con iniciativa de ella, más desinhibida, que, por ejemplo, tras todas sus despedidas se da la vuelta para regalarle una última mirada o le advierte en la piscina que "tú no sabes lo que yo he visto", cuyo pronombre neutro está marcado en esas circunstancias de connotaciones sexuales.

A esta doble restitución de los personajes centrales, que como actantes cumplen idéntica función que en la novela pero están caracterizados de modo que no peligre nuestra complicidad con él en el modo de mirarla a ella, se suma en la construcción del guion una imprescindible adición de personajes secundarios. Una vez extirpados los capítulos enteramente digresivos —nada menos que seis si incluimos entre ellos el onírico—, los largos segmentos reflexivos insertos casi siempre como coda, y el que sirve de epílogo, apenas si restan unas pocas páginas de acción, y el resultante relato desnudo requiere el concurso de varios personajes que permitan trabar mejor esa historia y que contribuyan a despertar la adhesión emocional con el protagonista. Destacan así los que aparecen en el entorno laboral de Pablo, un banco de inversiones, en especial su jefe, ruin e insensible; su colaboradora, Alba, "eventual de mierda" según la tipología laboral expuesta en la novela, a la que despiden; y sobre todo Eva, auditora que, muy atraída por el protagonista, ha procurado dicho despido porque —elucubramos como espectadores activos— cree que Alba es su rival, cuando en realidad nada debe esperar de un Pablo subyugado por María.

En una primera lectura todos estos nuevos personajes podrían parecer simples encarnaciones de las muy abstractas ideas sobre el mezquino mundo del trabajo descritas por el protagonista-narrador de la novela, pero si, en efecto, Eva es la receptora de una síntesis de esos segmentos, que cobran en el filme forma de diálogo con un cínico Pablo[130], su función principal no va en esa dirección, que habría resultado un mero intento de "ilustrar" la novela, sino en la de constituir un potente foco contrastivo con María. Este personaje secundario, interpretado de manera encomiable por Nathalie Poza, que repetirá en el siguiente trabajo del director, la excelente *Malas temporadas* (2005), es el correlato femenino de todo lo que detesta el propio Pablo de sí mismo —el acomodo en una posición aparentemente sólida, pero realmente desesperanzada—, y si en el filme no podrá declararlo con su propia voz, al menos su rechazo continuo de Eva es manifiesto signo de repulsa hacia lo que hace y hacia el entorno en el que se mueve, pero sobre todo hacia la gente que ha perdido las ilusiones y la capacidad de reacción[131].

Por otra parte, aumentaron la presencia y cometidos de un personaje que sí figuraba en el texto de Silva, el de Sonsoles, la hermana de Rosana, que desaparece en la novela una vez cumplida su función catalizadora y reaparece en el guion en múltiples ocasiones, de las cuales se extirparon aquellas finales en las que clama justicia pero sí se mantuvieron con buen tino las de su venganza personal. De entrada, resulta tan espléndidamente repulsiva interpretada por Mar Regueras en la secuencia del incidente con el coche, que ya estamos de parte de Pablo apenas transcurridos unos minutos de película, y cuando comprobamos que ella ha mentido y ha solicitado daños por lesiones —nueva adición respecto a la novela—, estamos ya definitivamente tan indignados que reímos sus bromas telefónicas,

[130] Ese es justamente el principal error en que incurre Patricia Ferreira en su adaptación de otro texto de Silva, *El alquimista impaciente*, introduciendo mediante *flash-forward* a un receptor interno que permita oír la voz del protagonista-narrador, dado que en las novelas de la serie Bevilacqua-Chamorro uno de los grandes alicientes es no solo la trama criminal, sino la glosa del protagonista ante todo lo que le rodea. El tipo de subjetividad de esa otra novela, también regida por el *yo* de su protagonista, era intransferible —como modo de ver la vida *in fieri*, con el discurrir de los acontecimientos criminales— y estaba supeditado a una investigación, de manera que su desgaje y reubicación resultan desafortunados.

[131] De ahí que, por una vez, se acueste con ella porque ha decidido no seguir viendo a María, y la ingenuidad de Eva cuando a la mañana siguiente intenta besarle es aterradora. Esa es la relación socialmente aceptada, la de la inercia, la de estar con semejantes, pero Eva, aunque es tremendamente atractiva, no mira emocionada pasar los trenes ni patina en los parques como la adolescente.

también hábilmente reubicadas respecto al texto literario, de manera que se tornan consecuencia de dicha injusticia y no representan toda una "estrategia de acecho y aniquilación moral de Sonsoles", como en el texto literario (Silva, 2004: 56). Así, en la cadena de hechos compuesta por el leve accidente, la pequeña broma telefónica, la reclamación por lesiones, la broma ya más subida de tono y el escarmiento consiguiente, que acaba con la vida de la hermana pequeña, apreciamos *in crescendo* la iniquidad de Sonsoles y exculpamos sin duda a Pablo.

Una vez realizadas estas operaciones básicas, del todo punto coherentes en el diseño del guion, ¿cómo se redondea la adhesión emocional —evidente en el primer conflicto Pablo/Sonsoles— en cuanto a la historia amorosa? Como "no hay más creyente que interese que el que cambia de credo" (Silva, 2004: 73), es justamente su fascinación redentora por María la que asegura que prestemos atención a la evolución del protagonista. Esto sucede desde que Pablo la ve por vez primera y se produce el flechazo, en una secuencia clave que debe marcar el modo en que la mira, ya impreso desde entonces en el espectador y que, de no funcionar, daría al traste con el resto del filme. Pero no solo funciona, sino que tal vez es uno de los momentos del cine español en que mejor se ha trasladado un texto literario, entendiendo, claro está, por *mejor* no con más apego a la letra, sino con más inteligencia. Para empezar, lo que hay en la novela es claro ejemplo de efusión sentimental, con locuaces e hiperbólicos comentarios sobre el auténtico espectáculo que dice contemplar: "La criatura es la cosa más formidable que mis ojos pecadores han reflejado en su puerca existencia" (Silva, 2004: 61); en tanto que en el filme "Pablo se queda petrificado", como acota el guion (Silva-Martín Cuenca, 2008: 49), y se produce su enmudecimiento, antítesis del "lirismo ridículo" con que define el propio protagonista-narrador esas palabras suyas (Silva, 2008: 67)[132]. En la película, el modo en que se percata de su presencia es diferente al descrito en la novela, pues en esta la chica sale del colegio acompañada de Sonsoles, y lo que se nos muestra en imágenes se desmarca también sutilmente de lo previsto en el guion, donde se explica que aparece "Rosana, una adolescente que destaca entre todas" (Silva-Martín Cuenca, 2008: 49), de ahí que Pablo se hubiera fijado en ella antes de que nosotros la veamos; en cambio, el montaje sonoro ha provocado aquí una transformación acertadísima: la partitura de Roque Baños, aún en tono neutro, nos intriga durante la persecución en coche a Sonsoles, y no es que la chica "destaque", por más que lleve un jersey rojo, sino que es el sonido del claxon el que sirve de reclamo para que esta gire la cabeza, y es entonces cuando Pablo —y nosotros con él— la contemplamos, y la música cambia de súbito al *leitmotiv* de romance con que se asocia al enamoramiento del protagonista, de modo que marca el tono emocional junto al gesto del intérprete (fot. 1)[133]. "El pulso se me interrumpe como si me desenchufaran. Entonces sucede", dirá en la novela (2004: 61). Y lo que en

[132] Por eso explica bien Hilario J. Rodríguez que "si la novela era un (brillantísimo) ejemplo de narcisismo literario por parte del personaje principal, su adaptación cinematográfica prefiere dejar de lado el protagonismo dialéctico y conferir más importancia a los silencios o al vacío que suele envolver a Pablo" (2003: 16).

[133] Mención aparte merecen las canciones de Extremoduro, que irrumpen de forma intradiegética y ya desde la letra marcan un estado de ánimo, como el "Puta" del accidente de coche al inicio, o la espléndida "Standby", uno de los casos de mejor correlación entre tema musical e historia en el cine español, con oportuno estribillo que sugiere el martilleo de sus pensamientos ("Sueña que sueña con ella") e inquietantes alusiones prospectivas ("su calavera", "en el infierno le espera"). Se entiende así, ante semejante hallazgo, que en cierto modo sustituyan a los Judas Priest a los que el protagonista-narrador responsabiliza de su accidente con el coche, y que se haya prescindido de la hermosa "Winter Kills" de Yazoo, a la que dedica todo un capítulo por lo bien que explica su estado de ánimo, en función análoga a las reflexiones que consagra a Duke Ellington y a Billie Holiday en *El urinario*.

principio podía parecer una ocularización interna de Pablo, que espía a Sonsoles y se topa con la hermana, no es en realidad manifiesto signo de subjetividad hasta que no se abandona esa focalización interna y mediante corte seco se la muestra a ella en primer plano (fot. 2), que vincula al observador y a la observada[134].

Fot. 1



Fot. 2



En contraste con el anverso y reverso del personaje-narrador de Silva, que pasa de lo más obsceno a lo más candoroso en apenas unas líneas, atenuando así el efecto de su cinismo, en la película debemos penetrar en la límpida mirada de Luis Tosar e interpretar —con el apoyo y la sugerencia de los mecanismos citados— qué pasa por su cabeza en esos momentos: no es solo cómo la mira, sino cómo la siente. Se trata, de manera similar a la del personaje interpretado por Héctor Alterio cuando contempla embelesado por vez primera a la Goyita que encarna Ana Torrent en *El nido* (Jaime de Armiñán, 1979), de una suerte de "*zoom* emocional", dado que físicamente no puede producirse porque el observador no tiene el dispositivo necesario, con el que sí estaban equipados, por ejemplo, los mirones enamorados de *No amarás* (Krzysztof Kieslowski, 1988) o *Monsieur Hire* (Patrice Leconte, 1989).

Se nos está enseñando así, sutilmente, una forma de mirar y de oír a la niña, que es la de Pablo. Primero se da el impacto visual y el enmudecimiento, luego el refrendo al oírla, y obtenemos la confirmación definitiva cuando él inicia sus citas con ella. Coincido, pues, con lo que declara el realizador, más tasando resultados que explicando el proceso: "Ayer, viendo la película de nuevo, pensé: "qué bien mira Luis a María, cómo soy capaz de verla a través de la mirada de Pablo". Son esos momentos en los que, simplemente, están" (Silva-Martín Cuenca, 2008: 181). Y todo ello desde una lograda "igualación" de los personajes[135], que, como el propio novelista destaca, aleja la alargada sombra de *Lolita* (Silva-Martín Cuenca, 2008: 163) bajo la que se reseñó la novela (Piquero, 1997: 65-66).

El hábil empleo de los primeros planos y de los significativos silencios en que sorprendemos a menudo a Pablo, que, naturalmente, no está ensimismado pensando en el trabajo, sino en la chica, deben completarse con una crucial fuente informativa sobre los personajes, la que procede de los diálogos, que están en parte importados del texto de Silva, pues en ellos no había que temer un posible rechazo del espectador hacia el protagonista. Pero de nuevo advertimos diferencias significativas entre lo que hay en la novela, lo que

[134] Y a pesar de lo indicado en el guion —que discurre en la línea marcada por la novela—, para no enfriar los emotivos resultados de la hermosa secuencia, no las sigue una vez que ambas suben al coche: regresa a su aparcamiento, donde al contraste entre la música de tono neutro y la que le sucede de tono emocional, se suma ahora el del silencio, acompañado de la oscuridad en que queda sumido.

[135] A ella, como a Pablo, tampoco interesan sus quehaceres ni la gente que la rodea, pero no se trata, desde luego, de una pose misantrópica, máxime a esa edad, sino de algo que ya hemos comprendido nosotros con Pablo, pues conocemos a Sonsoles, su hermana, y a Izaskun, su compañera del colegio, que no parecen precisamente muy gratas compañías.

provee el guion y lo que finalmente se monta: en una meritoria secuencia añadida respecto a la novela, María le espeta, ante su rechazo de la relación, que "Ya sé lo que piensas", y al suprimirse la explicitud prevista en el guion ("Que yo soy demasiado pequeña, y tú demasiado mayor") y replicar entonces simplemente "A mí eso no me importa. Yo me lo paso bien contigo" (Silva-Martín Cuenca, 2008: 118), los indeterminados *lo* de la primera frase y *eso* de la segunda quedan en un vacío semántico que debe completar el espectador, quien, en efecto, sabe lo que está en la mente de Pablo gracias al excelente modo, mucho más sutil, en que se le ha situado como timorato ante la diferencia de edad[136]. Y es no solo en la eliminación, sino también en la adición de diálogos respecto al guion, donde mejor se perfila la adhesión emocional con el protagonista: cuando en la piscina confiesa que "Ya no sé lo que me gusta", la chica contesta "Seguro que sí", lo que hemos de interpretar con Pablo como que se refiere a ella misma, de manera que somos copartícipes de la velada declaración.

Y ahí reside justamente el gran acierto del filme en relación a las abundantes películas que plantean la crisis de la treintena en otra línea: la de los problemas de pareja. En *La flaqueza del bolchevique* no se trata de que María sea una alternativa a un noviazgo o matrimonio en decadencia, sino que es el camino redentor de quien halla vacía su existencia. Cuando Pablo le dice "No soy nada, y si lo fuera, dejaría de serlo por ti", no es mero galanteo, sino la clave del filme —que recompone de modo sintético la de la novela—, porque este nos habla más sobre una solución vital que sobre el conflicto de pareja en particular, de ahí que la edad de Pablo figure para marcar la diferencia con ella[137], no como signo de identidad generacional. María podrá parecerse a la Marty encarnada por Natalie Portman en *Beautiful Girls* (Ted Demme, 1996), pues ambas son hábiles dialécticamente y desarman al adulto en varias ocasiones con sus razonamientos y sin parecer lolitas, pero irrumpe en la vida de un abúlico y solitario Pablo; el Willie que interpreta Timothy Hutton, por contra, sí tiene a alguien en la suya y la jovencita en realidad es el acicate para reafirmarse, igual que el resto de personajes treintañeros del filme encuentran, tras dar pasos erráticos, un motivo para regresar con sus novias.

Así, de forma consecuente con este trazado, el filme se cierra de manera encomiable con la sugestión de que para Pablo, una vez que ha perdido a María y está entre rejas, solo hay dos pensamientos, el recuerdo de ella o la nada, pues mira una blanca pared de la que emerge la chica nadando, solución visual más efectiva que la voz en *off* que reproduce palabras de la novela, como había previsto el guion y que habría funcionado generando un marco en asociación con la que oímos al inicio. En cambio, ¿no es este otro un modo precioso de darnos acceso, una vez más, a la subjetividad del protagonista, implicándonos con él? Arrastra toda la densidad emocional de la historia, la cifra en imágenes y la ofrece

[136] En esta misma línea se inscriben las eliminaciones de elementos presentes en el guion que explicitan la cuestión: en las taquillas de la piscina, eludidas finalmente en el filme, Pablo se escama ante el letrero donde se distingue el precio para niños y adultos (Silva-Martín Cuenca, 2008: 90); y en una tienda pasa un cliente entre los dos y "no puede reprimir una mirada de curiosidad hacia Pablo y Rosana. Ellos se separan y vuelven a juntarse detrás del cliente" (2008: 127), detalle descartado finalmente porque subraya en exceso el conflicto y porque se prefirió el citado cameo del novelista, que estaba ahí —me gusta pensar— para velar por la pareja, aunque una vez abandonado el lugar de la cita ya poco podía hacer para salvarles.

[137] Hemos de tener en cuenta que el motivo inspirador de la novela fue el poema de Joan Margarit "La muchacha del semáforo", donde leemos: "Tienes la misma edad que yo tenía / cuando empecé a soñar en encontrarte. [...] / Tú eres la muchacha que busqué / cuando aún no existías. / Y yo el hombre hacia el cual / querrás un día dirigir tus pasos. / Pero estaré tan lejos de ti entonces / como estás tú de mí en este semáforo" (2010: 51).

como su mundo interior, llevándola a un epílogo tan sencillo como conmovedor. El diálogo con el texto literario es así mucho más sutil: en la postrera sonrisa de Pablo resuenan los ecos de ese formidable "He deseado la luz de tus ángeles, la rocé y al final la malogré" que hallamos al cabo de la novela (Silva, 2004: 184).

3. *Caníbal* o cómo asociar monstruosidad y subjetividad

Si ya en *La flaqueza del bolchevique* se advierten signos del Martín Cuenca futuro en la preferencia por los silencios o el vaciado de sentido de algunos diálogos, no solo en relación con el texto literario, sino, como hemos apreciado, respecto al propio guion adaptado, en sus siguientes filmes acentúa progresivamente estos elementos imprimiendo un fuerte acento personal y no recurre a la literatura como venero argumental. Se trata, como las denominé en el conjunto del último cine de autor español, de "apuestas de riesgo" (Malpartida Tirado, 2012: 21-23), sobre todo cuando en *La mitad de Óscar* (2010) siente la "necesidad de dar un paso adelante", de "despojar a la película de todo artificio", presentar de modo extremadamente minimalista su idea de "la dialéctica entre la ilusión y la desilusión" —que ya era en lo conceptual el eje de sus anteriores filmes—, dejando "que los actores lo pudieran vivir entre ellos con la máxima intensidad y que el espectador ponga el resto" (Heredero, 2011: 32-33).

Es en *Caníbal* donde ha llevado esta última noción, que nos sitúa a los receptores como imprescindibles cocreadores, a sus máximas consecuencias, y en lugar de elegir el texto de un autor que ya había obtenido cierto reconocimiento —Silva fue finalista del Nadal precisamente con *La flaqueza del bolchevique* y ya lo había ganado tres años después con *El alquimista impaciente*—, partió de un ignoto texto del cubano Humberto Arenal, *Caríbal* (1997), del que más que una "libre adaptación", como rezan los créditos de inicio del filme —"inspirado libremente" es como se prefiere indicar al frente del guion—, hicieron Alejandro Hernández y él mismo como guionistas una "libérrima" adaptación, hasta el punto de que solo se entiende que adquirieran los derechos de la novela por ser el autor amigo de la familia del coguionista. Y es que el texto de Arenal funciona más para proporcionar una idea matriz, la asociación del deseo sexual y el antropofágico, que unos personajes o un argumento, pues apenas si hay recurrencia alguna más allá de que el conflicto principal se da con una vecina del caníbal y que el ejercicio de voyeurismo de este es fundamental en la trama.

Pero lo que más nos interesa en nuestro cometido de ilustrar los conceptos de subjetividad y adhesión emocional, es que con *La flaqueza del bolchevique* las principales operaciones de adaptación derivaban de su "construcción monstruosamente subjetiva", en tanto que en *Caríbal* lo que encontramos es un narrador heterodiegético que presta atención al modo en que perciben los hechos —a menudo mediante estilo indirecto libre— tanto el caníbal como su futura víctima, presentándolos desde el inicio en comunión: "Durante un tiempo, se miraban y se oían de balcón a balcón" (Arenal, 2014: 9); y alternando en adelante segmentos dedicados a cada uno de ellos, aunque con predominio del excéntrico Enrico, que urde minuciosamente su plan de caza. Martín Cuenca, que ya opta de entrada, durante los créditos, por situarnos ante un dilatado plano de focalización externa de libro, que súbitamente resulta que procedía de ocularización interna, nos marca las reglas del juego en el modo de mirar que propone el filme: lo aparentemente más frío y

distante encierra en realidad una forma peculiar de subjetividad y de adherirnos emocionalmente con el monstruo, queramos o no, pues ya lo hemos hecho sin reparar en ello. Es toda una "declaración de intenciones", como el realizador manifiesta (Heredero, 2013b: 10), y mostrar la historia no tanto estrictamente *desde* el punto de vista del caníbal, como suelen sintetizarlo los artífices del guion (Hernández-Martín Cuenca, 2013: 16; Heredero, 2013a, 63; Heredero, 2013b: 10), sino mediante la ya mencionada *visión con*, entrañaba un riesgo que ya habían advertido uno de los productores, Fernando Bovaira, en el brevísimo *Makin of* de la edición en blu-ray de Cameo, el director (Heredero, 2013b: 10) y la crítica (Heredero, 2013c: 23): que en lugar de identificación se produjera rechazo por parte del espectador. No les falta razón en cuanto a las posibles consecuencias, pero justamente por eso prefiero el término *adhesión emocional*: no se trata de *ser* él, ni de plantearnos qué haríamos nosotros en *su* lugar, sino de *entenderle* y que nos interese progresivamente su conflicto, de ahí que no se hagan concesiones a cambios de prisma que nos sitúen en la mirada de sus víctimas, que no se nos distraiga con tesis sobre la antropofagia, según propone *Caríbal* (Arenal, 2014: 36-42, 100-103), ni con resortes psicologistas, como la explicación que se remonta a la infancia que hallamos nuevamente en Arenal (2014: 35), y, sobre todo, que en lugar de eliminarse o atenuarse los elementos negativos en la configuración del personaje central —como sucedía respecto a *La flaqueza del bolchevique*—, se realcen extraordinariamente, hasta el punto de que el protagonista en la novela no es sino un proyecto de caníbal y en el filme se nos presenta desde el principio como uno ya consumado, que integra esa peculiaridad en un mundo cotidiano al que accedemos nosotros de manera privilegiada, como a hurtadillas, llegando a los confines de su intimidad.

Que tras revelársenos de entrada su secreto, convivamos con Carlos en su doble faceta pública y privada, insistiéndose en esta última con extremada morosidad y llevándosenos adonde, como en el texto de Arenal, "no penetraba nadie nunca" (2014: 85), provoca el efecto del texto confesional que examinamos a propósito de la novela de Silva. El mecanismo para lograrlo, por paradójico que parezca si tratamos —en vano— de hallar equivalencias de focalización en literatura y cine, es justamente la discreta retirada del elemento enunciador, que no se apoya en música extradiegética alguna[138] y dilata los planos, a menudo fijos. Esa invisibilidad, que nos deja a solas con el personaje, como contándonos un preciado secreto, y nos procura un valioso tiempo en que la aparente inacción nos permite elucubrar, es el medio más oportuno para calibrar la subjetividad sin apenas necesidad de apoyo en la palabra, cuya presencia en los escasos diálogos es solo el ligero esqueleto que nosotros debemos encarnar.

[138] Ya se había lamentado Martín Cuenca de haberla empleado en *Malas temporadas*, donde "creo sinceramente que sobran siete bloques de banda sonora" porque "la música me molesta cada vez más en el cine, sobre todo cuando está intentando decirte lo que tienes que sentir como espectador" (Heredero, 2011: 33), y en *La mitad de Óscar* ya prescindió por completo de ella, confiando en los sonidos —como en la encomiable secuencia de los acantilados en la costa, similar a la última de Sierra Nevada en *Caníbal*— como resorte de sentido. Es la línea que explicitó Javier Rebollo cuando declaraba —y nótese que cita al responsable musical de *La flaqueza del bolchevique*—: "Me parece que en el cine español hay demasiada música y muchas veces tengo la sensación de ver una película de José Nieto o de Roque Baños en vez de una de un cineasta. Creo que muchas veces se le pide a un músico que llegue allí donde no han conseguido llegar la puesta en escena, los actores o incluso el guion" (2006: 288).

El vaciado de la historia —efectuado respecto al texto de Arenal pero también en relación con el guion, del que se han extirpado numerosas secuencias—[139] y la mínima gestualidad de su protagonista, encarnado por Antonio de la Torre, que trabaja desde la máxima contención, como el Rodrigo Sáenz de Heredia de *La mitad de Óscar*, es el resultado del modo en que se concibió la adaptación desde el principio:

> *Alejandro, mi coguionista, me habló de esta novela: Caríbal, de Humberto Arenal. Y yo sentí, junto a él, que debíamos escribir esta película tratando de averiguar el sentido profundo que esconde para, luego, convertirlo en un secreto que el espectador pueda adivinar. Para nosotros la esencia del cine es el misterio, y la convicción de que el espectador participa activamente en él. Construimos una historia y luego la escondemos, para que surja del interior de su alma, entre sus rendijas (Hernández-Martín Cuenca, 2013: 169).*

¿Es posible que esto se logre desde el hieratismo y desde el conductismo? La adhesión emocional se produce aquí porque, desde el principio, *sabemos con* el protagonista, lo que implica complicidad, y en la hermosa segunda secuencia de las ventanas, la de Nina —que rima con la primera, la de su engullida hermana Alexandra—[140], habrá doble perspectiva en los alternativos contrapicado y picado (fots. 3-4), pero es con él con quien convivimos y es su conflicto el que nos interesa: ella sonríe inocente, amable, ajena a todo lo que ha sucedido, de manera que es en la mente del protagonista, que comienza a experimentar su peculiar calvario, donde debemos realizar la inmersión para cooperar en la creación de sentido[141].

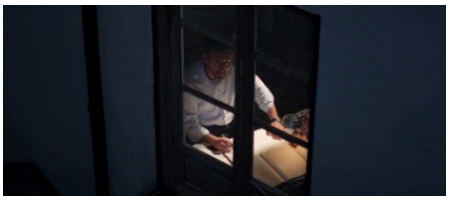
[139] Hemos de tener en cuenta que, frente a la denominación de "guion de rodaje" con que se nos ha brindado el de *La flaqueza del bolchevique*, este de *Caníbal* se presenta como la "9ª versión" y deja la huella de gran cantidad de secuencias eliminadas, cuyo número se indica y nos permite cavilar sobre lo que quedó en el tintero respecto a la anterior fase. Pero me refiero también a secuencias sí plasmadas en el guion, cuya ausencia en el filme revela, como en el caso de *La flaqueza del bolchevique*, una búsqueda de esencialidad que encauce diálogo continuo con el espectador.

[140] La asociación de ambas secuencias se opera desde el rodaje, no en el guion, pues la segunda solo es de tipo auditivo (Hernández-Martín Cuenca, 2013: 88) y se le añade lo visual. Que se muestren ambos prismas no significa que haya desplazamiento narrativo, como en *Vértigo* —es inevitable pensar en este filme, y de hecho lo mencionará el propio director (Heredero, 2013b: 12)—, donde sí se abandona momentáneamente a Scottie y se nos lleva a solas con la Judy que quiere ser amada por sí misma y no por recuerdo de la Madeleine que interpretó. En el filme de Hitchcock hay algo muy importante que ha permanecido oculto y ese secreto lo atesora Judy; en el de Martín Cuenca, la revelación no corresponde a Nina, sino a Carlos, que debe liberarse y decir la verdad, de modo que seguimos adheridos con él y esperamos la reacción de ella, en una secuencia donde Olimpia Melinte resuelve de manera admirable el *tour de force* interpretativo, mostrando gran cantidad de matices en apenas unos segundos.

[141] Se trata del proceso que ya describía el realizador de manera entusiasta a propósito de los intérpretes en *La flaqueza del bolchevique*: "el cine es maravilloso, la cámara es capaz de leer el interior de las personas/actores" (Silva-Martín Cuenca, 2008: 164); lo que podríamos matizar así: el cine nos puede convocar al descubrimiento de esa interioridad si pone los medios —y emprende el riesgo— necesarios, solicitando del espectador una colaboración activa. Y sin nuestra predisposición adecuada para intervenir en ese diálogo, un filme como este puede resultar incómodo y/o tedioso.



Fot. 3



Fot. 4

Porque, frente a la minuciosidad, rayana en lo reiterativo, con que se nos describen en el texto de Arenal los planes y las motivaciones del protagonista, hay en el filme muchas más preguntas que respuestas dado el saludable arte de la insinuación que se practica: al decirle su única amiga, Aurora, que nunca podrá estar con una mujer, protestar él —"La gente cambia", le espeta— y replicar ella de modo contundente que "La gente es lo que es", ¿se debe a que conoce su peculiar "afición"?; cuando le asegura que su padre no habría aceptado el encargo de confeccionar un manto religioso, con añadido respecto al guion de que "es algo sagrado", ¿es porque él era también antropófago?; como rechaza el plato de pasta que le prepara Nina, ¿puede Carlos comer otra cosa que no sean mujeres?[142].

Todas las cuestiones giran en torno a él porque los enigmas de Nina ya los conocemos gracias a la adherencia con el protagonista: él le miente y nosotros lo sabemos. Por eso, cuando se acota en el guion que "Nina no entiende nada" (Hernández-Martín Cuenca, 2013: 119), el espectador sí está logrando comprender el comportamiento tan *sui generis* de él, porque —insisto— no *es* Carlos pero se siente atraído por su conflicto: la clave aquí no es la que una película más convencional hubiera planteado, en torno a si la víctima escapará o no, sino si él querrá devorarla también a ella, en el intersticio emocional del recuerdo de la hermana gemela, el deseo que conduce a matar-comer y el proceso de enamoramiento. De hecho, la víctima es en última instancia él mismo, y lo es de un amor imposible, tema fundamental de un Martín Cuenca que define la película como "una historia romántica" (Hernández-Martín Cuenca, 2013: 172), calificativo que ya había acuñado para *La flaqueza del bolchevique* (Silva-Martín Cuenca, 2008: 154).

No es tan distinto, por tanto, a Pablo, pues nuestra íntima convivencia con ambos nos revela la gran diferencia entre la apariencia y la esencia, que nos privilegia como receptores, y, sobre todo, entendemos que la irrupción del enamoramiento en sus vidas represente un cortocircuito para ambos y tengan que mentir continuamente para encauzar sus respectivas relaciones[143]. Pero si María puede representar una redención para Pablo, instalado en el

[142] En el guion había previsto un elemento quizás grotesco y que casi habría dado un viraje de humor negro a la historia, del todo punto inapropiado en un momento donde el conflicto está alcanzando altas cotas de intensidad: lo que le cocina Nina "son unos solomillos a la mostaza" que proceden de "la carne que tenía congelada" (Hernández-Martín Cuenca, 2013: 144-145), es decir, de su propia hermana.

[143] De igual modo que intentan reafirmarse en lo que son, mostrando su resistencia ante el amor acuciante, cuando Pablo se pliega al deseo de Eva, su lamentable igual, justo tras desechar el número de teléfono de María, que juzga imposible alternativa, y cuando Carlos acude de nuevo al acecho de la carne tras ser tentado por el masaje de Nina. Ambos, no obstante, claudican y llevan a sus amadas a un trágico final, Pablo llamando al teléfono de la perdición por haber roto el que le apuntó María, y Carlos revelándole la verdad a quien no puede soportarla, dos brillantísimas adiciones —las féminas que se tornan amargas alternativas y los resortes argumentales que precipitan sus finales— respecto a los textos literarios de partida que ponen al espectador en guardia para que se esfuerce en interpretar la conducta de los protagonistas y cómo esta aboca a las resoluciones de los conflictos, que en las novelas de Silva y

ennui que procede de la dinámica confesional del texto base, Nina no es un camino de salvación para Carlos, dado que este ninguna culpa sentía y había normalizado el asesinato y la antropofagia dentro de su forma de vida, y es entonces su "cambio de credo" un auténtico *via crucis*, como se encarga de sugerir el filme cuando lo sitúa al final no con la sonrisa de Pablo, que liberaba al personaje a pesar de estar entre rejas, sino con la congoja de quien contempla una procesión desde otro tipo de prisión, la del tormento interior.

Me agrada mucho más este final, pues de nuevo potencia la cocreación por parte del espectador, que el previsto en el guion, donde la última secuencia lo que revela es que también está saboreando la carne de Nina. Y es tan coherente el realizador con la idea de ofrecer muchos más interrogantes que respuestas, plagando de elipsis el relato, que ante la insistencia de C. F. Heredero "sobre si Carlos, finalmente, se come o no a Nina", elude por dos veces la cuestión porque "a esas alturas de la película, lo menos relevante, lo que menos importa, es mi hipótesis personal [...]. Lo que sí tengo claro es que Carlos ha hecho un fuerte viaje emocional" (2013c: 12), y durante el filme nos lo ha transmitido solicitando adhesión y no identificación, plantándonos ahora frente a él nuevamente para que procuremos indagar en su interioridad. Eso demuestra que lo que interesa en última instancia no es el caníbal, sino el hombre enamorado sin remedio, y que la antropofagia es "una metáfora", según dirán sus artífices tanto a propósito de la novela, cuya edición española, gestada al socaire del filme, prologan (Arenal, 2014: 6), como de la película (Hernández-Martín Cuenca, 2013: 172). Y es que ya se planteaba de forma oblicua en una inquietante pregunta del texto de Arenal: "¿acaso no nos comemos unos a otros individual, social o internacionalmente?" (2014: 39); y sobre todo, por lo que pudo inspirar en concreto a los creadores del filme, cuando se indica que para Enrico "siempre Dios y el Diablo fueron una misma cosa" (2014: 137), que, por mucho que se hayan desviado de la trama de *Caríbal*, no es mal punto de partida para empezar a definir a su Carlos, bajo signo de dualidad integrada, y colocarlo frente a las prendas que arregla igual que ante las bellas mujeres a las que secciona.

4. Coda: El guion, lugar de encuentro

Llegados a este punto, cabría preguntarse si, dada la extraordinaria evolución del cineasta, habría realizado el Martín Cuenca de hoy otro tipo de adaptación de *La flaqueza del bolchevique*. En aquel momento, confiesa que "para hacer mi primera película tenía ciertos miedos sobre mi trabajo", de modo que "necesitaba contar la historia de otro" (Silva-Martín Cuenca, 2008: 161), un novelista en este caso, al que acudió para elaborar el guion y continuar un proceso de aprendizaje que ya había encauzado desempeñando muy diversos oficios en el cine. Y la muy gráfica comparación con que resumió sus impresiones tras el salto a la dirección de un largometraje de ficción, representa una de las reflexiones más sugerentes que hemos de tener en consideración para estudiar las relaciones entre literatura y cine: "como director, asumes una cosa muy clara, que es que una película es como escribir poesía con un señor con una máquina neumática haciendo ruido a tu lado" (Silva-Martín Cuenca, 2008: 187), de ahí su preferencia en adelante por rodearse de un equipo cada vez

Arenal proceden del más puro azar, pues los maleantes de *La flaqueza del bolchevique* irrumpen por casualidad y los planes de Enrico en *Caríbal* se van al traste de repente porque su mascota no puede reprimir su voracidad.

más reducido y de intervenir en la producción de sus filmes para mitigar en lo posible esas interferencias y hacer valer su personalísimo acento como creador.

El cine es para el director almeriense más una forma de conocimiento y de exploración que un oficio rutinario con el que contar historias, y no solo en lo formal, sino también en lo conceptual. En el *Makin of* de *Malas temporadas* que hallamos en el DVD editado por Cameo, afirmaba que se trata de "una película sobre la segunda oportunidad", como sucedía asimismo en *La flaqueza del bolchevique* y advertimos en *La mitad de Óscar* y en *Caníbal*: sus personajes transitan por la cuerda floja porque sus deseos y lo socialmente establecido colisionan frontalmente, y de las lógicas reticencias de un Pablo que teme ingresar en la ilegalidad, pasa en su siguiente filme a un Mikel (Javier Cámara) prendado de su antiguo compañero de celda o una Laura (Leonor Watling) empeñada en una imposible relación con quien trabaja para su marido, de ahí al Óscar cuya "mitad" es su anhelada hermana y, finalmente, al Carlos que si se acerca a su amada puede terminar por devorarla.

Con personajes cada vez más al límite como estos —¿no habrá tocado techo en *Caníbal*?—, lejos ya de la idea un tanto ingenua de *identificación* con el héroe, resulta más apropiado hablar en términos de *adhesión emocional* y de *cocreación* por parte del activo receptor, pues es mucho lo que hemos de discurrir para convivir con ellos y entenderles. Y en cuanto al otro concepto que nos ha servido de referencia, el de la *subjetividad*, no se encuentra marcada esta tanto por lo que disponen los textos de partida tan diferentes que hemos examinado, sino por el carácter —lenificado en Pablo y acentuado en Carlos respecto a sus orígenes literarios— que imprime el realizador a sus criaturas, rodeándolas de otros seres con los que contrasten vivamente, y por las diversas soluciones visuales con que opera, permitiéndonos acceder a lo más recóndito de sus personalidades y al modo en que miran lo que les circunda, que nos inoculan a nosotros progresivamente.

No se trata, pues, de adecuación a lo propuesto en las novelas, sino de fértil diálogo con esos textos, y el punto de encuentro entre la base literaria y la película se halla, como hemos comprobado, en el guion, que no es un simple proveedor de instrucciones para el rodaje, sino el lugar donde se aprecian sugestiones, perseverancias y desvíos, y, sobre todo, las huellas de un recorrido como el planteado así por el realizador cuando conversa con el novelista: "la literatura no es algo cerrado, sino que es algo que yo he vivido leyendo esa historia que tú has contado y que, por tanto, puedo reconvertirla en un nuevo viaje. Sería como rehacer la aventura que tú ya hiciste. [...] La novela es como un mapa del viaje, pero no todas las cosas están donde dice el texto, hay que reencontrarlas" (Silva-Martín Cuenca, 2008: 186).

Que además sean múltiples los cambios respecto a lo que finalmente cristaliza en el filme que vemos, erige al guion como valioso palimpsesto de lo que sugería la literatura pero también como precioso testimonio de lo que se idea durante el rodaje y lo que se decide montar en última instancia. Es ahí, en esa otra encrucijada, la del guion con la película, donde mejor se aprecian las pulsiones del creador ante el texto literario, pues a menudo la emancipación es gradual y no se da hasta que las circunstancias de rodaje, como se aprecia de manera diáfana en el tránsito de Rosana a María, requieren de nuevas soluciones. Al fin y al cabo, novela y guion constituyen *literatura* en sentido estricto, y será en la encarnación del proyecto cuando se reavive nuevamente el citado diálogo.

Este lo activan además con nosotros los propios cineastas, pues son ellos quienes más han incentivado la edición de guiones, desde el pretérito ejemplo de Querejeta, los escasos pero valiosísimos textos de cine brindados por Lagartos Editores bajo el auspicio de Martín

Cuenca —con guiño autorreferencial, por cierto, en *Caníbal*—, o el proyecto "Setenta teclas" con la concurrencia de numerosos guionistas que eligen precisamente el último filme que hemos analizado para relanzar la fecunda colección "Espiral" de Ocho y Medio. Y que incluyan prólogos, entrevistas, apéndices o variados documentos críticos como los que aquí hemos incorporado, es signo de enriquecimiento que apela a ese nuevo espectador activo que desea conocer la gestación de una película como accedió a los clásicos que ha leído en ediciones preparadas y anotadas por los estudiosos. Literatura y cine, también en esto, están cada vez más cerca por fortuna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENAL, H. (2014) [1997]. *Caríbal*. Madrid: Salto de Página.

AUMONT, J., *et al*. (1996) [1983]. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

AXTHELM, P. M. (1967). *The Modern Confessional Novel*. New Haven and London: Yale University Press.

BUÑUEL, L. (1982). *Mi último suspiro (Memorias)*. Barcelona: Plaza & Janés.

CAMUS, A. (2012) [1956]. *La caída*, trad. M. de Lope. Madrid: Alianza.

CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

DOSTOIEVSKI, F. M. (2009) [1864]. *Memorias del subsuelo*, trad. B. Martinova. Madrid: Cátedra.

HEREDERO, C. F. (2011). "Las huellas de la emoción" [Entrevista a Manuel Martín Cuenca]. *Cahiers du Cinéma. España* 43, 32-33.

_____ (2013a). "Manuel Martín Cuenca filma *Caníbal*". *Caimán. Cuadernos de cine* 14, 61-64.

_____ (2013b). "[Entrevista a] Manuel Martín Cuenca". *Caimán. Cuadernos de cine* 19, 10-14.

_____ (2013c). "La mirada deseante". *Caimán. Cuadernos de cine* 20, 22-24.

HERNÁNDEZ, A. — MARTÍN CUENCA, M. (2013). *Caníbal*. Madrid: Ocho y Medio.

LANGA PIZARRO, M. (2000). *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Universidad.

MACHADO, A. (2009). *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.

MAGNY, J. (2001). *Le point de vue. Du regard du cinéaste à la vision du spectateur*. París: Cahiers du Cinéma.

MALPARTIDA TIRADO, R. (2012). "Apuestas de riesgo: el último cine de autor español". En *Cine y autor. Reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores fílmicos*, F. Salvador Ventura (ed.), 11-30. Tenerife: Intramar.

MARGARIT, J. (2010). *Llegas tarde a tu tiempo. Poesía 1999-2002 ("Estación de Francia" y "Joana")*. Madrid: Visor.

MARTÍN, A. (2001). "Cine y literatura. Cómo un escritor ve cambiada su obra en guión". En *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*, G. Pujals — Mª. C. Romea (coords.), 37-47. Barcelona: ICE de la Universidad.

MITRY, J. (1999) [1963]. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

PEÑA ARDID, C. (1991). "La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica". *Cuadernos de investigación filológica* 17, 169-191.

PERKINS, V. F. (1997) [1976]. *El lenguaje del cine*. Madrid: Fundamentos.

PIQUERO, J. L. (1997). "No es *Lolita*". *Clarín* 9, 65-66.

POZUELO YVANCOS, J. M. (2010). *100 narradores españoles de hoy*. Palencia: Menoscuarto.

REBOLLO, J. (2006). "Hay otro cine silencioso". En *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, H. J. Rodríguez (coord.), 285-289. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

RODRÍGUEZ, H. J. (2003). "*La flaqueza del bolchevique*. La revolución silenciosa". *Dirigido Por* 328: 16.

SEGER, L. (2007) [1992]. *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp.

SILVA, L. (2004) [1997]. *La flaqueza del bolchevique*. Barcelona: Destino.

_____ (2008) [1999]. *El urinario*. Barcelona: Destino.

SILVA, L. —MARTÍN CUENCA, M. (2008). *La flaqueza del bolchevique*. Almería: Lagartos Editores.

TACCA, Ó. (1989). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

URRUTIA, J. (1981). "La literatura, signo cinematográfico. Paralelismos y desviaciones y/o sometimientos y libertades de los textos (de "la familia" al "Pascual")". En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (coord.), 269-290. Madrid: Playor.

VALLES CALATRAVA, J. R. (dir.) (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada: Alhulia.

VILLANUEVA, D. (1973). *"El Jarama" de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado*. Santiago de Compostela: Universidad.

VILLANUEVA, D. (2009). "Autobiografía (Camilo José Cela) y biografía (Ricardo Franco) de Pascual Duarte". En *El realismo y sus formas en el cine rural español*, P. Poyato (ed.), 51-84. Córdoba: Diputación/Ayuntamiento de Dos Torres.

Recibido el 20 de agosto de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.