

**La adaptación de *Perdita Durango*:  
de Barry Gifford a Álex de la Iglesia**

**The adaptation of *Perdita Durango*:  
from Barry Gifford to Álex de la Iglesia**

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA  
Universidad de Castilla-La  
Mancha  
Juan.Mancebo@uclm.es  
ORCID: 0000-0003-4942-8879

MÓNICA SÁNCHEZ TIERRASECA  
Universidad de Castilla-La  
Mancha  
Monica.STierraseca@uclm.es  
ORCID: 0000-0002-8624-3972

**Resumen:** Este artículo analiza la adaptación cinematográfica de la novela *59 Degrees and Raining: The Story of Perdita Durango*, de Álex de la Iglesia, contextualizando la literatura de Barry Gifford, su imaginario cinematográfico, su relación con la industria y con otros directores. Se consideran los referentes sobre los que se sistematiza el argumento del libro y su adaptación, así como los nexos, influencias y omisiones en los que se fundamenta el trasvase. El trabajo concluye con la correlación postmodernista de ambos relatos, en los que se articula la cita como una rememoración de la imagen cinematográfica en el imaginario colectivo.

**Palabras clave:** Ritualidad, santería, frontera, adaptación, criminal, memoria, postmodernidad.

**Abstract:** This article discusses the film adaptation of the novel *59 Degrees and Raining: The Story of Perdita Durango* by Álex de la Iglesia, contextualizing Barry Gifford's literature, his cinematographic imaginary, his relationship with industry, and with other directors. We consider the references on which the book's plot and the adaptation are based, as well as we also consider links, influences and omissions on which the film is founded. The article concludes with the postmodernist correlation of both stories, in which the quotation is articulated as a reminiscence of the cinematographic image in the social imaginary.

**Keywords:** Ritualuity, witchcraft, border, adaptation, criminal, memory, postmodernity.

No hay ser humano capaz de dirigir su propia vida, y no hay modo de que deje de intentarlo.

(Barry Gifford)

## 1. INTRODUCCIÓN

*Perdita Durango* es la adaptación de la novela *59 Degrees and Raining: The Story of Perdita Durango* (1991), de Barry Gifford, y fue el primer largometraje de Álex de la Iglesia que no partía de un texto propio. El director retomaba un proyecto sobre los guiones del propio Gifford, Bigas Luna y Cuca Canals y David Trueba y que se cerró con el libreto de De la Iglesia y Jorge Guerricaecheverría.

Tras el fenómeno de *El día de la bestia* (1995), *Perdita Durango* se convirtió en la producción más cara del cine español, un filme en el que no se escatimaron recursos con el objetivo de ser distribuido en el mercado internacional y que contó con una agresiva campaña de promoción en la que se cuidaron todos los detalles.

El rodaje en decenas de localizaciones entre México y Estados Unidos y un reparto encabezado por la musa del cine independiente Rosie Pérez, ejemplificaba la ambición de una película que buscaba abrir nuevas perspectivas, coincidiendo con el entusiasmo por la concesión del Oscar de la Academia a Fernando Trueba en 1994. *Perdita Durango* es una historia de la frontera, una *road movie* y un *western* crepuscular con códigos muy definidos que traslada una extraña y compleja iconografía poblada por los seres infrecuentes característicos de la literatura del escritor norteamericano. Pronto se convirtió en una película desmesurada, trepidante y excesiva; una propuesta sin complejos que no tuvo la fortuna, en cuanto a crítica y público, que se le auguraba; una obra atrevida de la que el propio Gifford reconocía haber perdido el control de la adaptación.

## 2. BARRY GIFFORD Y LA BASTARDÍA ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA

Uno de los rasgos definitorios de la literatura de Barry Gifford (1946) es su indefectible asociación al cine, reconocida en los diferentes argumentos que ha llevado a la gran pantalla David Lynch. La más famosa fue la adaptación de la novela *Wild at Heart. The Story the Sailor & Lula* (*La historia de Sailor y Lula. Corazón salvaje*, 1989) en la homónima *Wild at Heart* (*Corazón salvaje*, 1990), protagonizada por Nicolas Cage y Laura Dern. Pese a las críticas divididas, fue premiada con la Palma de Oro del Festival de Cannes por un jurado presidido por Bernardo Bertolucci, convirtiendo al novelista en un icono del nuevo *neo-noir* de la literatura y del cine contemporáneo, así como de la cultura *indie*. La influencia de la controvertida película de Lynch

supondría el inicio de una serie de violentas *road movies* localizadas en la frontera en la década de los noventa<sup>1</sup>.

Las aventuras de Sailor y Lula continuaron en cuatro relatos más, *Sailor's Holiday* (*Las vacaciones de Sailor*, 1991), *Sultans of Africa* (*Sultanes de África*, 1991), *Consuelo's Kiss* (*El beso de Consuelo*, 1991) y *Barry Bad Day for the Leopard Man* (*Un mal día para el Hombre Leopardo*, 1992), recogidas en *The Wild Life of Sailor & Lula* (*La vida desenfundada de Sailor y Lula*, 1992) donde los protagonistas de la shakesperiana historia continuaban inmersos en una angustiosa normalidad en la que experimentan situaciones límite a la vez que envejecen. Al igual que en *Corazón salvaje*, el universo metacinematográfico está muy presente en los relatos. De hecho, Philip Real, uno de los personajes de la última historia, imaginaba el rodaje de «una película sobre los Romeo y Julieta del Profundo Sur [...] El mundo es salvaje por dentro y extraño por fuera, eso es. *Corazón salvaje* podría ser un buen título, sin duda» (Gifford, 1993: 284). Por otra parte, en la primera historia, Bob Lee queda impresionado al ver *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, David Lynch, 1986): «Esa película, *Terciopelo azul*, sin embargo, debe de ser algo muy distinto. Dijo que le había fundido el cerebro, como se funden los plomos» (Gifford, 1993: 37).

La película *Corazón salvaje* fue el resultado de una obra literaria identificada con el cine y supuso el principio de una fructífera relación entre el autor y el director gracias a la cual desarrollaron proyectos como *Hotel Room* (1993), una serie de tres episodios de media hora para HBO dirigidos por el cineasta para los que Gifford escribió expresamente los capítulos *Blackout* y *Tricks*, así como el guion de *Lost Highway* (*Carretera perdida*, 1997), uno de los largometrajes que mejor trasladó el inquietante universo del director. *Carretera perdida* se estructuraba sobre una frase de *Night people* (*Gente nocturna*, 1992): «tú y yo somos un par de apaches, que cabalgan como locos por aquel camino olvidado que cantaba Hank Williams» (Gifford, 1995: 16). En este caso Lynch tenía los derechos, pero era incapaz de elaborar un guion. Ambos trabajaron en el libreto partiendo de la premisa kafkiana de que alguien despertaba convertido en otra persona. El resultado satisfizo al novelista, quien la sigue considerando su adaptación más fiel a la pantalla. En cualquier caso, Gifford y Lynch comparten una visión similar sobre las películas: «entras en un sueño y debes entregarte a ese sueño, rendirte a él del todo. No es una visión muy distinta a la que

---

<sup>1</sup> *El mariachi* (Robert Rodríguez, 1992), *Natural born killers* (*Asesinos natos*, Oliver Stone, 1994), *Desperado* (Robert Rodríguez, 1995), *U-Turn* (*Giro al infierno*, Oliver Stone, 1997) y *Perdita Durango*.

tenía Buñuel: cualquier cosa es posible, dejas de preocuparte por los parámetros convencionales de cualquier película» (Botella, 2020).

Barry Gifford se ha preocupado por las adaptaciones de sus textos con el fin de lograr un buen resultado en la pantalla, por lo que, entablar conversaciones previas con quien desee adquirir los derechos. Reconoce que le inquieta que la visión del director cambie la suya sobre el texto e intenta establecer un control previo a la película, comprendiendo que un filme se configura como un accidente afortunado (Gifford, 2009). También ha desarrollado trabajos como guionista. Francis Ford Coppola le encargó un guion para una película sobre Jack Kerouac, ya que Gifford conocía bien la figura del escritor a partir de la coescritura con Jack Lee —a quien le dedicó *Perdita Durango*— del libro *Jack's Book: And Oral Biography of Jack Kerouac* (*El libro de Jack. Una biografía oral de Jack Kerouac*, 1978), un trabajo detectivesco en el que recuperaba las referencias bibliográficas de Kerouac cuando estaban descatalogadas. Con Matt Dillon coescribió el guion de *City of Ghosts* (*La ciudad de los fantasmas*, 2002), dirigida y protagonizada por el propio Dillon junto a James Caan y Gerard Depardieu. Rodada en Camboya, la crítica ha sido unánime, señalando el extrañamiento que genera el filme en concordancia con su trabajo literario.

Su pasión por lo cinematográfico también le ha llevado a la teoría del cine. Gifford escribió *Brando rides alone: A Reconsideration of the Film 'one-Eyed Jacks'* (2004), una especie de contrarréplica a *The Duke in his Domain* (*El duque en sus dominios*, 1956) que escribió Truman Capote para el *New Yorker* sobre el actor mientras rodaba *Sayonara* (Joshua Logan, 1957). *Brando rides alone* demuestra su fascinación por la subestimada *One Eyed Jacks* (*El rostro impenetrable*, 1961), película dirigida y protagonizada por Brando, en la que rompió las convenciones del *western*. Por otra parte, le interesaba la actuación de Brando porque podía encarnar cualquier personaje y era incapaz de encauzar su vida personal como si su verdadera identidad solo existiera a través de la pantalla. Del mismo modo, dedicó un libro al cine negro, *The Devil Thumbs a Ride and Other Unforgettable Films* (1988), posteriormente titulado *Out of the Past: Adventures in Film Noir* (2001), en el que ofrecía reseñas de un centenar de sus *noirs* predilectos como extensión de su trabajo en *Black Lizzard Press* donde recuperó a los grandes del *noir* norteamericano de los cuarenta y cincuenta. Para Gifford el género negro invita al receptor a ser partícipe de la trama mediante la imaginación y, argumentalmente, establece una progresión en el fracaso que configura una metáfora de la vida: «Para mí la palabra *noir* en lo cinematográfico significa algo que empieza con mal

y continúa para terminar en picado. El equivalente es la desesperación, personas desesperadas en situaciones desesperadas» (Terrazas, 2012).

*59 Degrees and Raining: The Story of Perdita Durango* es el *spin-off* de uno de los personajes de *Sailor y Lula*, Perdita Durango, la novia del peligroso «ángel negro», Bobby Perú, de la que se dice que ahogó a su propio hijo (Gifford, 1995: 205). De hecho, es la conductora del Cadillac que lleva a Sailor Ripley y a Bobby Perú a cometer el desafortunado atraco en el almacén de piensos. Luego, desaparece sin más. La estética y los hábitos de Perdita aparecen reseñados en *Corazón salvaje* que en la versión cinematográfica estaba interpretada por Isabella Rossellini, contrapunto a un espectacular William Dafoe, con una estética amplificadora sobre la novela que no aparece en los textos de Gifford ni en la versión de Álex de la Iglesia.

Perdita Durango continúa ligada a Sailor y Lula, ya que aparece en *La vida desenfrenada de Sailor y Lula*, aunque cronológicamente va perdiendo intensidad. Sailor la recuerda en el mismo punto en el que queda en *Corazón salvaje*: «tenía el mismo aspecto que diez años atrás, cuando los dejó a él y a su novio, Bobby Perú, delante del almacén de piensos para el ganado Ramos, de Iraaq (Tejas)» (Gifford, 1993: 19). En este caso, Perdita es la novia de Carmine Poppy Papavero, uno de los gánsteres de Santos “Ojos de Loco”, y pretende asesinar a Sailor para que nadie la vincule al atraco del almacén, aunque su intento fracasa. En *Sultanes de África*, recuerdan el instinto de supervivencia de Perdita: «una buena pieza como ella siempre se las arregla para salir adelante» (Gifford, 1993: 103). La novela hace alusiones a la santería, la religión y a la confusión entre el cine y la vida. En este sentido, hay una referencia a *Bring me the Head of Alfredo García* (*Quiero la cabeza de Alfredo García*, Sam Peckinpah, 1974), una película que «cada vez se volvía más rara y más absurda, con el norteamericano traicionando por todo quisque y traicionando a su vez a todo el que se le ponía a tiro» (Gifford, 1993: 110) cuyo marco argumental, además, es muy similar al de la novela *Perdita Durango*. La última referencia la sitúa en los hechos que se van a narrar en la novela homónima:

Perdita Durango, conducía el vehículo que utilizaron usted y su compinche de entonces, Roberto Perú, que murió durante el intento de atraco, por lo que a Perdita no se la acusó de nada, aunque tenemos una orden federal de busca y captura contra ella por un secuestro y tortura de dos estudiantes hará unos treinta años (Gifford, 1993: 292).

*Perdita Durango* rememora *Corazón salvaje*, ya que trae a colación a Bobby Perú en un par de recuerdos. El primero, cuando establecen su objetivo: «Una vez conocí a un tipo que se llamaba Bobby Perú —dijo

Perdita—. Ya sabes, igual que el país. Siempre pensé que era un mal elemento y lo era. Podría habernos ayudado en esto, supongo, pero le mataron» (Gifford, 1997: 20) y, el segundo, en el nudo del relato cuando la protagonista se reconoce en el mismo bucle emocional: «no me gusta nada que me llames “chica”. Puede que porque aquel tipo que conocía, y del que ya te hablé, Bobby Perú, me llamaba así. Ahora ya está muerto, claro, y la verdad es que no importa, pero preferiría que no lo hicieras» (Gifford, 1997: 87).

*Perdita Durango* estaba inspirada en hechos reales y recreaba la historia de una secta narcosatánica liderada por el cubano-norteamericano Adolfo de Jesús Constanzo que actuó en los años ochenta del siglo pasado. La banda, compuesta por mexicanos y afrocubanos, adoraba al orisha Changó —que en la imaginería católica sería equiparable a Santa Bárbara— y practicaban rituales sangrientos y sacrificios humanos en los que combinaban la santería, la liturgia azteca y el Palo Mayombe en la ciudad fronteriza de Matamoros (Tamaulipas). En ajustes de cuentas con otros narcos, abusaba sexualmente de los cuerpos de sus rivales y practicaba el canibalismo. Su brutalidad y sus presuntos poderes paranormales —«la impunidad de Dios» (Risso, 2017)— hicieron que tuviera una legión de adeptos.

En los asesinatos colaboraba Sara Aldrete Villareal «La Madrina», una tejana de Austin que captaba a los hombres que luego serían sacrificados, troceados y cocinados por Constanzo. Sus crímenes eran una leyenda cuando la policía norteamericana lo identificó a raíz de la desaparición en 1989 de Mark Kilroy, un estudiante de la Universidad de Texas que fue sodomizado, torturado y descuartizado en Matamoros. Cuando se descubrió su cuerpo, Constanzo se trasladó a Ciudad de México, donde, cercado por la policía, pidió a sus ayudantes que lo asesinaran. De hecho, hay tesis que consideran que fue abatido por sus colaboradores para que no pudiera delatar a personalidades relevantes de México que habrían participado en sus macabros rituales.

Las atrocidades de Constanzo están presentes en la novela de Gifford y Álex de la Iglesia las estudió a fondo para componer el personaje de Romeo Dolorosa. Algunos elementos narcosatánicos, como la profanación de la tumba en el cementerio de Tijuana, estaban basados en hechos reales, ya que Constanzo desenterraba cadáveres para comérselos. Cuando en el rodaje se sucedieron un cúmulo de accidentes y contratiempos, se pensó que el espíritu de Constanzo interfería en el desarrollo de la película y los productores mexicanos convocaron a un santero para una limpieza de malos augurios a los que recurrió también Javier Bardem. En la filmación se prescindió de detalles auténticos para no restar verosimilitud a la historia:

Llevaba una espina dorsal por corbata, se comía los cadáveres y enterraba a sus víctimas con un alambre enganchado a la columna para poderla recuperar cuando los cuerpos se pudrían. Tenía una bonita colección de corbatas humanas. Ese es el típico detalle real que no puedes meter en una película, porque nadie se lo hubiera creído (De la Iglesia, 1997: 160).

La historia de *59 Degrees and Raining* mostraba el contraste entre dos mundos y las concepciones antagónicas del mismo: el orden y la seguridad norteamericana ante el espejo de un México brutal, caótico y desordenado que eran a la vez las caras de una misma moneda que se complementaban. El filme desarrolla un espacio desequilibrado y alucinado, amplificado por el cosmos propio de la frontera y que se desplaza al comportamiento extremo de los personajes. La literatura de Gifford está plagada de lugares fantasma habitados por extraños personajes que configuran una América no normativa, exagerada y diversa que se metamorfosea en contacto con el poderoso universo mexicano. Las ciudades fronterizas componen una iconosfera propia cuyo espacio es el verdadero protagonista,

[...] lo interesante de la frontera es que se establece como un país propio. A cada milla de ambos lados hay un contrabando continuo. Tiene su propio lenguaje, y definitivamente su propio ritmo. Existe una especie de mundo aparte, un lugar donde la gente aparece y desaparece con regularidad, un mundo peligroso y excitante (Terrazas, 2012).

### 3. LA ADAPTACIÓN DE BIGAS LUNA A ÁLEX DE LA IGLESIA: ENTRE LA VIDA, EL CINE Y LA MUERTE

En *Screening History* (1991), Gore Vidal articulaba su autobiografía a partir de los recuerdos cinematográficos, ya que, consideraba que pertenecía a la primera generación de escritores cuya literatura estaba determinada por el cine. En el caso de Gifford, un par de generaciones más joven, esta influencia es mayor y su imaginario literario no solo está definido por la imagen cinematográfica, sino que se enriquece con innumerables referencias al séptimo arte. Al igual que en el resto de sus libros, la narración de *59 Degrees and Raining: The Story of Perdita Durango* tiene decenas de alusiones al cine, especialmente, clásico.

Romeo Dolorosa construye su realidad como si fuera una película, ya que su vida es ficción, exceptuando el guion sobre el que se desarrolla, y hace copartícipe a Perdita de su historia. Nada más conocerla le pregunta sobre si es hija de Lupe Vélez. También, hay un reconocimiento de su condición en los arquetipos de los actores que

definen su personalidad: «no somos exactamente Charles Boyer y Hedy Lamarr» (Gifford, 1992: 39).

La infancia de Dolorosa se articula sobre sus recuerdos del cine. En la novela y en el guion, se cita un barco de Caribe llamado *Margarita Cansino*. En otro pasaje, reconoce a Happy Pard, Protector del Pecos, con el que conversará sobre Joseph McCrea, Johnny Mack y Radoph Scott. Su actitud se identifica con la fortaleza del Duque (John Wayne), un modelo que superó cualquier contratiempo, exceptuando el cáncer debido a la radiación a la que se expuso durante un rodaje<sup>2</sup>. Los soliloquios de Dolorosa sobre las películas que admira, como *My Darling Clementine* (*Pasión de los fuertes*, John Ford, 1946), le sirven para compararlos con su propia experiencia vital. Su pasión por el cine se extiende a las películas de serie B y a los estudios más modestos, como Republic y Monogram (Gifford, 1992: 39). Del mismo modo, Gifford plantea alusiones contemporáneas. En la novela, acuden al cine a ver *Shocker* (Wes Craven, 1989), película de culto sobre un asesino múltiple condenado a la silla eléctrica que se hace más fuerte, una «película [que] pasa sin cesar del sueño a la realidad» (Gifford, 1992: 119), estableciendo un argumento paralelo que refuerza e identifica la peripecia vital de los protagonistas.

Ese espejo cinematográfico ligado a los recuerdos, y especialmente a los de la infancia, se traslada a otros personajes. Rip Ford está obsesionado con la foto que Philippe Halsman le hizo a Ava Gardner después de *Mogambo* (John Ford, 1953), la cual le retrotrae a la época en que había visto el filme en un gallinero de Texas—que tendrá una irónica y sexualizada traslación en la película<sup>3</sup>—. El cine se permeabiliza en todos los aspectos de la vida: uno de los primos de Castillo se llama Pete Armendáriz y se hacen reconocimientos fisionómicos determinados por la imagen: «se parecía al actor John Carradine, aunque

---

<sup>2</sup> La alusión a John Wayne y a Pedro Armendáriz, probablemente, esté condicionada por la producción de Howard Hughes *The Conqueror* (*El conquistador de Mongolia*, Dick Powell, 1956), rodada en el desierto de Snow Canyon (Utah), una locación cercana a Grand Valley (Colorado) en la que el ejército norteamericano realizó pruebas nucleares. Fue una película *maldita*, ya que de 220 profesionales que participaron, 91 tuvieron cáncer y 46 de ellos murieron, entre estos, Wayne, Armendáriz, Susan Hayward y Dick Powell (Tejero, 2008: 194).

<sup>3</sup> La referencia a la imagen fotográfica de la actriz aparece igualmente en *El beso de Consuelo*: «y miró, sin verla, una foto de Ava Gardner, que llevaba un vestido muy escotado; Sailor la recortó del *Times-Picayune* y la colgó de la pared el día en que apareció su necrológica en el periódico. Ava era una paisana, una de las mejores chicas de Carolina del Norte» (Gifford, 1993: 179-180).



marcado por la mala suerte en el papel de Carradine en *Las uvas de la ira*» (Gifford, 1992: 155).

En ambos argumentos, tiene una especial relevancia *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954), ya que parte de su historia converge con la de Gifford –al igual que en *Perdita Durango* se tiene que trasladar un cargamento hasta la costa–, así como la identificación del personaje de Romeo Dolorosa. Esa presencia obsesiva de cine se bifurca en los itinerarios de la novela y de la película. En la primera se asocia a la infancia de Romeo en el Caribe: «vi la película en la televisión. Me cambió la vida la pinta de san Burt Lancaster y el modo en el que hablaba. Por lo menos tenía 108 dientes, enormes y resplandecientes, y vestía polvorientas ropas negras y un sombrero negro también, una muñequera de cuero negro y una pistolera negra tachonada de plata, que contenía un revólver con tachas de nácar» (Gifford, 1992: 100). La traslación al filme reconstruye el momento asociado a una proyección cinematográfica en una sábana que hace hincapié en la liturgia colectiva del cine.

En la novela se define la sonrisa de Romeo Dolorosa como la de Burt Lancaster, cita que aparece de manera reiterada y establece un paralelismo entre las actitudes de ambos personajes. De hecho, Romeo Dolorosa es un personaje romántico sin medias tintas que va al límite: exuda peligro, va de negro y es atractivo. En su rancho, la fotografía de Lancaster conforma un universo de imágenes junto a las de Roberto Guzmán «el Santo» –protagonista de decenas de películas mexicanas que constituyen un género en sí mismas– y su propia madre. En el mundo secularizado, el espacio de los viejos dioses ha sido usurpado por los mitos cinematográficos, un imaginario en el que las grandes estrellas se convierten en los ungidos del nuevo santoral: san Burt Lancaster, san Henry Fonda y san Coop (Gary Cooper).

Por otra parte, *Veracruz* hace referencia al honor y la lealtad puesto que está llena de principios y códigos morales. Incluso en el desalmado periplo vivencial de Romeo, hay ciertos preceptos –cinematográficos– que confunden realidad y ficción. La muerte de Dolorosa, al menos como él la experimenta, se configura como una más de las ficciones de la realidad o de la hiperrealidad, en el sentido apuntado por Jean Baudrillard, acaecida por cumplir un código de honor que, a su vez, está transustanciado de la actitud de Lancaster en *Veracruz*: «Joe Erin es el tipo de hombre que yo quisiera ser, violento, valiente y peligroso, combinado con la elegancia de Ben Train. El gran Burt se acerca a ello al final de *Veracruz*, cuando él y san Coop tienen su enfrentamiento definitivo» (Gifford, 1997: 101). Un deceso que hace una irónica mención a la estructura dental de Lancaster/Dolorosa: «Woody no

pudo por menos de admirarse ante aquellos dientes extraordinariamente grandes, de forma perfecta, que incluso después de la muerte continuaban reflejando una intensa luz blanca» (Gifford, 1992: 162).

Como apuntaba Álex de la Iglesia, *Perdita Durango* era «una historia de *cowboys* donde mi héroe se identificaba con sus botas de serpiente. Un héroe que tenía su propio mundo y su propia religión completamente distinta a la de los demás» (2012: 205), constituyendo un espacio de representación a partir de personajes como Arthur Jarret (James Cagney), en *White Heart (Al rojo vivo)*, Raoul Walsh, 1949), y al propio Burt Lancaster, como Capitán Vallo en *The Crimson Pirate (El temible burlón)*, Robert Siodmak, 1952).

Si la referencia de Romeo es Burt Lancaster, la de Perdita es Tura Satana. Como se relata en *Perdita Durango*:

A Frankie le recordó a Tura Sultana [sic] aquella chica de pómulos acerados, ojos de *nagual* medio japonesa medio cherokee, vestida de cuero y con grandes tetas, que había visto en una persecución por el desierto en una película de Russ Meyer, *Faster Pussycat, Kill! Kill!* (1992: 168).

La condición agresiva de Satana, «una de las imágenes más poderosas y recurrentes de la iconografía meyeriana» (Fonte, 2012: 114), tiene una gran similitud estética y conceptual con la protagonista, configurándose como un personaje frío y calculador que manipulará la personalidad esquizofrénica e infantilizada de Romeo. La fuerza de Tura/Perdita se traslada a su actitud, recreando las peleas contra los hombres de Santana cuando Perdita Durango golpea violentamente a Dolorosa, además de someter a sus antagonistas masculinos. En línea con el romántico magnetismo de Romeo y Tura Satana, el vestuario de Perdita Durango solo podía ser negro.

En la novela y en su adaptación, los recuerdos y el cine se configuran como un regreso de la eternidad en el que las sombras cinematográficas del celuloide adquieren vida en el recuerdo de los protagonistas, trayendo al presente a los muertos que han vivido en el pasado. Una reflexión metafórica que ya aparecía en el texto canónico *El reino de las sombras*, de Maxim Gorki, cuando el escritor contempló, en Nijni-Novorod, las primeras películas de los hermanos Lumière: «La visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras. Encantamientos y fantasmas, los espíritus infernales que han sumido ciudades enteras en el sueño eterno acuden a la mente y es como si ante ti se materializase el arte malévolo de Merlín» (Gorki, 1896).

El proyecto definitivo de la adaptación se concretó en el verano de 1995, cuando Andrés Vicente Gómez, en pleno lanzamiento inter-

nacional de *El día de la bestia*, le propuso a Álex de la Iglesia hacer la película. El director se mostró interesado y sorprendido, ya que sabía que *Perdita Durango* estaba en preproducción a cargo de Bigas Luna.

La adaptación de la novela había tenido muchos interesados. Barry Gifford reconocía que David Lynch quería hacerla, pero por cuestiones del negocio los derechos de la novela estaban en manos de Andrés Vicente Gómez (Gifford, 2012). El productor se lo encargó a Bigas Luna, quien tenía la intención de rodarla con Madonna, Javier Bardem y Dennis Hopper. Durante el rodaje de *Huevos de oro* (1993), el director catalán le comentó al actor que tenía una película en inglés con la cantante y que él sería el protagonista (Bardem, 1997: 77).

Cuando Andrés Vicente Gómez lanzó la propuesta a Álex de la Iglesia, Bigas ya la había localizado en Arizona, aunque había problemas sobre la orientación de la historia. Bigas Luna había escrito un guion con Cuca Canals que eliminaba partes esenciales de la novela, entre las que estaba la santería de Dolorosa, sustituida por una guerrilla reivindicativa de insurgentes mexicanos combatiendo la corrupción que alteraba el universo siniestro de la historia original (De la Iglesia, 2012: 200). De hecho, Barry Gifford conocía ese planteamiento, ya que había participado en las primeras versiones del guion defendiendo el trasvase si no se perdía la integridad de la historia: «Bigas Luna va a rodar en Estados Unidos y en inglés, lo cual es ya una traducción de la idea del propio director, y eso tiene algo de una osadía que vendrá bien a la historia» (Jarque, 1995). El escritor, por otra parte, estaba interesado en el trabajo de directores que habían sido pintores, como era el caso de Bigas, por su concepción visual «pero [que] necesitan que alguien ponga palabras a sus ideas. Para mí hacerlo es un verdadero reto que cada vez disfruto más» (Jarque, 1995).

A Andrés Vicente Gómez no le gustaba el punto de vista del guion de Bigas Luna y le encargó otro a David Trueba que le dio un enfoque más cercano al universo de la novela. Por su parte, Bigas Luna, que ya estaba inmerso en el rodaje de *Bámbola* (1996), no mostró ningún desacuerdo en que Álex de la Iglesia retomara el proyecto. El director leyó el libro y consideró que era poco cinematográfico al estar basado en los recuerdos de Romeo Dolorosa y aceptó hacer la película si podía modificar el libreto de Trueba con Jorge Guerricaechevarría, su coguionista habitual. La carrera de Guerricaechevarría se ha caracterizado por distinguir los formatos de la literatura y el cine sin rendir pleitesía a la primera: «es la visión del director y del guionista que se hacen cargo de esa historia la que tiene que primar. Si no lo puedes hacer así, porque tienes gran respeto al material es mejor que te apartes y no lo hagas» (Guerricaechevarría, 2014). Para el asturiano, una

adaptación consiste en trasladar un texto a una historia construida con herramientas cinematográficas. Álex también habló con Barry Gifford, que participaba como jurado en el Festival de San Sebastián, le comentó el guion previo y le sugirió algunos cambios en el enfoque de la historia (De la Iglesia, 1997: 35).

Director y guionista aprovecharon algunas ideas del guion de Trueba, como la del leopardo —que aparecía también en el imaginario literario de Gifford—, y enfatizaron el dramatismo del argumento mediante *flashbacks*. Además, le confirieron una comicidad basada en un particular humor negro, por ejemplo, el álbum de cromos que hacía referencia a los sacrificios aztecas, las imágenes del crucificado y los atracos que no aparecían en el libro para poder apropiarse de un argumento ajeno. Como mantenía el director: «yo no tengo el callo que se requiere para separarme de la historia. Necesito una gran fuerza de convencimiento para sacar esto adelante, y, por tanto, necesito hacer mía la historia» (Bardem, 1997: 118). Además, reconocía una de las máximas no escritas del cine, el hecho de que de una historia mala o mediocre puede surgir una buena película —reconociendo el ligero toque de novela barata del escritor de Illinois—: «casi nunca sale una buena película de una buena novela, sino de una mala. De alguna manera Barry Gifford, quitando un punto poético curioso, es también *pulp*. Y no creo que esto le desagrade» (Bardem, 1997: 118).

El guion definitivo mantenía «el espíritu santero y salvaje de la novela: los rituales satánicos, el aspecto gótico de la narración y la mayor parte de los diálogos» (De la Iglesia, 1997: 131), aunque cambiaba elementos relevantes como el cargamento del tráiler —en el libro eran placentas sustituidas por fetos humanos, un componente más descarnado en función de la credibilidad de la historia—; los problemas entre Romeo y Santos; la afición por los niños de Santos, en la que se recreaba una Disneylandia del pecado y que supuso un problema para encontrar al actor que lo encarnara; la escena del cementerio de aviones, que estaba en el guion de Bigas Luna y que David Trueba mantuvo; y, sobre todo, la humanización de Perdita y la evolución de sus sentimientos respecto a Dolorosa.

Quizá esta es la alteración esencial del argumento y constituye el cambio más relevante entre la novela y la película. En el libro, Perdita pierde el interés por los celos que le provoca la relación de Stelle y Romeo y entiende que este configura otra más de sus estaciones de paso, estableciendo una distancia emocional que finalizará cuando se entregue el cargamento: «se limitaba a dejar que el asunto siguiera su curso, y cuando llegase a su destino, cogería el dinero que le correspondiera y se largaría» (Gifford, 1992: 142). En la película,

Perdita continúa enamorada de Dolorosa. Incluso, en un final inédito, llora desconsolada por el *strip* de Las Vegas, con lo que se pierde el carácter salvaje y demoníaco al que apuntaba el libro,

Perdita resulta fascinante. Me recuerda a una serpiente venenosa de Sudamérica que aparecía en el libro de reptiles y anfibios de la clase de biología, una que tiene la cabeza triangular, roja y amarilla con ojos de un naranja glaciador. Del tipo de las que muerden y nunca sueltan la presa, y hay que cortarles la cabeza para librarse de ellas (Gifford, 1992: 55).

La alteración del final tuvo que realizarse en la sala de montaje, puesto que, en el guion publicado por Antonio Santos se mantenía la estructura cíclica de la novela en la que Perdita buscaba otro perdedor (De la Iglesia/Guerricaecheverría, 1997: 127-128). En la novela ese personaje respondía al nombre de Shorty Dee. En los créditos de la película, se atribuyó el guion a Trueba, De la Iglesia, Guerricaecheverría y Gifford.

Para conformar el reparto, se tuvo en cuenta la premisa de hacer una película pensada para el mercado internacional derivado del efecto del Oscar a la mejor película de habla no inglesa concedido a Fernando Trueba por *Belle Époque* (1995). La idea era la de crear un producto que se visibilizara con actores reconocidos como había hecho Trueba en la producción de Andrés Vicente Gómez, *Two Much* (1996) con Melanie Griffith, Daryl Hannah y Antonio Banderas.

Para *Perdita Durango* se barajaron nombres como Benicio del Toro, Jennifer López o Salma Hayek pero Álex de la Iglesia pensaba en un binomio americano/europeo compuesto por John Leguizano y Victoria Abril. La actriz, tras una mala experiencia americana en *Jimmy Hollywood* (Barry Levinson, 1994), se retiró del proyecto amistosamente: «he hecho un favor a Álex, porque así contará con una verdadera tex-mex» (Abril, 1996). De la Iglesia se reunió con John Leguizano que, contra pronóstico, dio el sí, configurando su opción principal junto a Rosie Pérez. Tras volver de Estados Unidos, se encontró con Javier Bardem y pensó que era idóneo para el papel, pero ya estaba todo cerrado. Finalmente, Leguizano renunció, quedando los papeles en manos de Pérez y Bardem, que recuperaba un trabajo que le ilusionaba por tratarse de un filme de acción en el que interpretaría a un auténtico villano.

Andrés Vicente Gómez llegó a un acuerdo de medio millón de dólares con Rosie Pérez, quien había tenido papeles relevantes en *Do the Right Thing* (*Haz lo que debas*, Spike Lee, 1989), *Fearless* (*Sin miedo a la vida*, Peter Weir, 1993) y *Pretty Woman* (*Garry Marshall*, 1990). Los

roles de los adolescentes recayeron en Aimee Graham y Harley Cross y el papel de Adolfo, el maestro santero de Romeo, fue una apuesta personal del director que le dio el papel a su admirado Screamin' Jay Hawkins.

La asignación de otros personajes fue más difícil, siendo Santos, por sus particularidades específicas, el más complejo. El director de reparto, Max Rosenberg, recibió la negativa de Martin Landau, Robert Mitchum, Richard Widmark y James Coburn mientras que Jack Palance aceptó el papel pero se retiró cuando le ofrecieron más dinero en otro filme (De la Iglesia, 1997: 36), quedando el papel asignado a Don Stroud. Para encarnar al policía Woody Dumas, se le envió el guion a Harry Dean Stanton, pero finalmente recayó en James Gandolfini, un buen actor de reparto sin la repercusión que adquiriría tras *The Sopranos* (*Los Soprano*, Abraham/Shakharov, 1999-2007) y que había tenido un secundario destacado en *True Romance* (*Amor a quemarropa*, Tony Scott, 1993). En la película, su personaje gana espacio respecto a la novela, ya que en el libro solo persigue al camión, mientras en la película busca a Perdita, implicándose plenamente tras el secuestro de los norteamericanos. El director Alexander Cox interpretó al agente Doyle.

En cuanto a los mexicanos, la directora de reparto fue Claudia Becker —quien hizo el papel de la prostituta maltratada de *Quiero la cabeza de Alfredo García*— que contó con los actores Demián Bichir (Catalina), Regina Orozco (Lilly) y Josefina Echanove (abuela de Romeo). El personaje de Shorty Dee fue para Santiago Segura, que no aparecía con ese rol en el libro y que le llegaba tras su éxito como protagonista en *El día de la bestia*.

Álex de la Iglesia siempre entendió que el proyecto no era suyo, sino que era un encargo de Andrés Vicente Gómez. El productor ya tenía los miembros para hacer una gran película, concretando así una producción que llevaba esperando muchos años. Tras la preproducción, en los que Jorge Guerricaechevarría y Álex de la Iglesia estuvieron localizando por toda la frontera desde Texas hasta Baja California, hubo más descartes que inclusiones por lo increíble de los espacios. El guion adquirió la consistencia definitiva y se inició la producción de Andrés Vicente Gómez, Sogetel y la mexicana Mirador prevista para el mes de julio —que duraría ocho semanas en México y dos semanas más en Arizona y Nevada— en lo que constituiría, hasta ese momento, la producción más cara del cine español con mil cien millones de pesetas de presupuesto y un equipo móvil de más de ciento cincuenta personas.

#### 4. DEL RELATO LITERARIO A LA GRAN PANTALLA

La adaptación cinematográfica de *Perdita Durango* se formula sobre un prólogo y cuatro capítulos. Los títulos de crédito sirven como introducción ofreciendo una gran área panorámica de la frontera entre México y Estados Unidos, que focalizan el enorme muro que divide ambos países, el *logos* en el que se configurará la acción y el espacio particular reseñado en la novela y en gran parte del universo literario de Gifford.

El prólogo lo constituye la presentación del personaje de Perdita, que recrea los dos primeros capítulos del libro: «A toda máquina» y «Hermanas». En el filme, se añaden la escena del sueño con el leopardo —presente en el guion de Trueba— (fot. 1) que enlaza con el despertar de Perdita en el aeropuerto de San Antonio; el esparcimiento de las cenizas de su hermana Juana y de sus hijas, que le traslada al violento *flashback* de su asesinato y, además, se incluye la profanación de la tumba en el cementerio de Tijuana de Romeo y Shorty Dee que remite a las prácticas santeras de Constanzo. Pese a su brevedad, el prólogo es relevante, ya que aparecerán algunas constantes de la película: la confusión entre la realidad y ficción, el sueño como un espacio que se configura como una antesala de la muerte —o como un pedazo de muerte— y el recuerdo como un espacio en el que los muertos adquieren una presencia simbólica.

##### 4.1. Perdita y Romeo

El primer capítulo se centra en la relación entre Perdita y Romeo. En su encuentro se establece un diálogo que resalta la complicidad entre los personajes. Romeo se presenta como hijo de un «caballero español», algo que se enfatizará a lo largo de toda la historia como reseña el libro: «insistía en considerarse español, en que por sus venas no corría ni una sola gota de sangre de esos indios que se arrastraban por el polvo» (Gifford, 1997: 24).

En el libro, Perdita se convierte en la dominadora y convence a Romeo de que deben asesinar a alguien y comérselo para ser tomados en serio; mientras que, en el filme, se incide en la vida criminal de Romeo, a partir del *flashback* del atraco a un banco con Shorty Dee, los sus presuntos poderes y la relación entre el sexo, la violencia y la muerte que trasladan al espectador al primer ritual. La preocupación de Álex de la Iglesia y su equipo era que la recreación santera fuera verosímil, para lo que se recreó una escenografía barroca que ejemplificaba el *horror vacui* del director y se utilizaron varias cámaras para poder rodar la escena en la que descuartiza el cadáver robado (Bardem, 1997: 117). Por otra parte, la escena evita el estereotipo de

las imágenes asociadas a los ritos santeros, utilizando una iluminación cruda y cenital que muestra el proceso de manera diáfana<sup>4</sup>. Del mismo modo, el *atrezzo* de Adolfo estaba ligado a la configuración barroca y siniestra de los espacios y personajes asociados al vudú. Una de las problemáticas relacionadas con la santería que condicionó el rodaje fue la negativa de Rosie Pérez de filmar cualquier escena vinculada a la misma, además de no estar presente, por contrato, en el set de filmación cuando se produjera su rodaje (Risso, 2017).

La escenificación del primer acto santero terminaba con la extracción del corazón del cadáver que remite al libro: «consiguió arrancar el corazón del chico. Luego soltó el cuchillo y levantó el corazón, sanguinolento y todavía latiendo, y bebió de él, mientras cara, manos, brazos y pecho le brillaban rojos a la luz cobriza» (Gifford, 1992: 80). El ritual tiene un momento de enorme carga dramática por la interpretación de Javier Bardem, pero, a la vez, tiene un carácter cómico (fot. 2). La santería, como cualquier creencia en el universo de Gifford es un truco para crédulos que en la película se traslada a las palabras de Perdita que la define como «trucos de poca monta» y «mierda sudaca».

En esta parte, se resaltan los elementos iconográficos de la frontera, como la particular ambientación del Cherokee de Dolorosa —personalizado con asientos de piel de vaca y volante con cadenas—, los recuerdos de Romeo en Caribe a través de las cartas de su primo Danny Mestiza —que pierden peso respecto a la novela— y la experiencia de la guerra en Oriente Medio —reminiscencia que aparece cuando recibe una biblia con cocaína y una carta de Reggie—. Pese a que el productor no quería a Carlos Bardem, De la Iglesia lo defendió por la necesidad de que Romeo lo protegiera, estableciendo una relación de cariño que fue más allá de la película. Asimismo, en la primera comparecencia de Santos *Ojos de loco*, el director realiza un guiño metacineamatográfico cuando aparece con las gafas de sol que Vincent Price utiliza en *The tomb of Ligeia* (*La tumba de Ligeia*, Roger Corman, 1964).

---

<sup>4</sup> «Un verdadero ritual santero se hace en una habitación totalmente a oscuras, lo cual no resulta muy cinematográfico. El santero hace la invocación a solas, sobre una palangana que contiene el hueso de un cadáver, y después sale y realiza su ofrenda delante de todos. Nosotros juntamos todo eso en una sola secuencia, con un círculo de oficiantes en torno a Romeo» (De la Iglesia, 1997: 200).



#### 4.2. El secuestro

La segunda parte se constituye sobre el secuestro de los dos adolescentes americanos para satisfacer los instintos de Perdita: el eros y el tánatos, a partir de la máxima de que «los dos únicos placeres que le quedan al hombre en este mundo son follar y matar. Cuando desaparecen, *guapito*, también desaparecemos nosotros» (Gifford, 1997: 63). En ese momento, inicia un fracaso en progreso surgido del conflicto de dos mundos antagónicos en el que el punto de vista moral es el de los delincuentes. En este sentido, Álex de la Iglesia enfatiza los contrastes de una Norteamérica en la que no hay espacio para nada previamente establecido: vidas arquetípicas, el poder de la televisión —subrayando la ironía de hacer ejercicio frente al monitor enchufado a unas zapatillas calefactoras— y el consumo masivo. La mentira imposible del *sueño americano* se desplaza a los chicos que parecen extraídos de *Beverly Hills, 90201* (*Sensación de Vivir*, 1990-2000) y que operan como los «opuestos metafísicos» de Romeo y Perdita, arquetipos del desorden y la locura imperantes en la frontera. Mientras los medios de comunicación configuran los referentes americanos, la ritualidad y los dioses del pasado van a ser los elementos referenciales de la dupla Perdita/Romeo. Pese a que en esta parte también hay cambios sustanciales respecto a la novela, Gifford pasó por Tucson cuando se estaba rodando el secuestro y aceptó de buen grado las modificaciones de la historia. La afinidad entre el director y el escritor fue tan buena que incluso le propuso a Álex de la Iglesia la adaptación de su novela *Puerto Trópico* (Ordoñez, 1997: 157).

El secuestro de los chicos condensa parte del capítulo del libro «Aviso de tormenta». En la película, un borracho descartado por Perdita para ser sacrificado anuncia que han sido los demonios los que han secuestrado a los muchachos. En la novela, el borracho es Ramón Montana —que aparece del mismo modo referenciado en el guion— el que manifiesta a las autoridades que: «van a matar a esos chicos, a los *gringos*, la *gringa* [...] recuerde que yo se lo advertí. Ese tipo echa el mal de ojo. El mal de ojo» (Gifford, 1997: 50).

En su alucinado deambular por la frontera, los americanos tendrán una experiencia iniciática de la mano de los «espíritus necrófagos» que los utilizarán sexualmente para afirmar su independencia y les hará reflexionar sobre lo que ha sido hasta el momento una vida segura pero desaprovechada que llega a su fin. Romeo intentará trasladar el sentido de la sacralidad de su sacrificio a Duane mediante los cromos de los rituales aztecas. Esta parte, que como se ha señalado tampoco aparece en la novela, es una aportación del director y el guionista para subrayar la importancia de la infancia y la emoción de los deseos absurdos que

mueren con la condena de los sueños de la madurez. Ese relato se enlaza con el *flashback* de la crucifixión de Cristo, que al ser rodado con personas deformes, buscaba un efecto de verosimilitud como si se tratara de personajes de El Bosco. Como mantiene De la Iglesia: «lo que yo quería contar en esa escena era que Cristo no muere en la cruz resignado, sino cabreado, rabioso, gritando. Estoy muy orgulloso de esa secuencia. Creo que es lo mejor que he rodado» (De la Iglesia, 2012: 213). Por otra parte, se trata de un tema que retomará en los títulos de crédito de la serie de HBO *30 monedas* (2020).

La ritualidad y la presencia de la muerte anuncian el exceso sexual. Mediante el montaje paralelo, la filmación nos traslada a la mirada *voyeur* de los protagonistas cuando abusan sexualmente de los americanos, vislumbrando así la primera fricción relevante entre Perdita y Romeo que concluye en el desierto —un espacio metafórico en el universo del director vasco que enlaza con los filmes *Acción mutante* (1993) y *800 balas* (2002)—. Las constantes citas también tienen que ver con el imaginario colectivo: Dolorosa se declara en la novela admirador de los asesinos en serie y es capaz de parafrasear el inicio de *Lolita* de Nabokov cuando le dice a Estrella, a la que bautizada con el cinematográfico Little Star, «eres la luz de mi vida»<sup>5</sup>.

Este apartado se ordena sobre dos capítulos esenciales de la novela, «La orilla del río» y «Ojos bien abiertos», los cuales constituyen el clímax de la historia en el gran ritual de santería iniciado con el soliloquio del protagonista: «Vivimos en una orilla del río, la orilla de la Gran Luz. A la otra orilla del río, la orilla de la Gran Noche, es adonde debemos ir. Tenemos que cruzar el río hacia la Gran Noche a fin de hacer acopio de fuerzas para vivir. Tenemos que cruzar el río y volver a esta orilla» (Gifford, 1992: 78). En la película, Romeo pretende degollar a Estelle, a la que previamente han elegido por sorteo (fot. 3): «Este es el Pinaldo. El santo nace del muerto. Sin muerto no hay santidad. ¡Changó!» (De la Iglesia/Guerricaechevería, 1997: 81). Pero, la liturgia maquiavélica es interrumpida por Shorty Dee que termina quemando el rancho de Romeo y, a nivel simbólico, arrancando los collares de santería que le confieren la protección y que Romeo observará completamente horrorizado.

La filmación enlaza con el siguiente capítulo, condensado en la vigilancia policial en la que los agentes discuten sobre los presuntos poderes de Romeo: «Dolorosa se supone que es una especie de monstruo sobrenatural que se puede convertir en serpiente o jaguar. Por lo menos eso es lo que dicen los mexicanos [...] Un nagual tiene

---

<sup>5</sup> «Lolita, light of my life, fire of my loins» (Nabokov, 1997: 9).

cuerpo de jaguar y la cabeza de hombre. Los indios creen que solo un brujo se puede convertir en algo así» (Gifford, 1992: 84).

#### 4.3. El viaje

El viaje a Las Vegas constituye el tercer capítulo de la historia en el que hay dos cambios fundamentales respecto a la novela, lo que transportan y a dónde lo transportan: «El camión llevará un cargamento de placentas humanas destinado a la industria cosmética» (Gifford, 1992: 70), sustituyéndose las placentas por fetos humanos con el objetivo de no confundir al espectador, además de insertar un guiño de humor negro cuando el agente Cox recoge un feto desperdigado por el suelo e insta a su ayudante a que le dé sepultura cristiana. En la novela, el camión se dirige a Los Ángeles, mientras que en la película, lo hace hacia las Vegas, «la dislocación última del sueño americano» (De la Iglesia, 1997: 162), un espacio simbólico con mucha más potencia enunciativa, ya que su imagen «era más poderosa y espectacular» (De la Iglesia, 2012: 202).

En Juntion, lugar de entrega del camión (fot. 4), Perdita se convierte metafóricamente en Casandra, ya que anuncia la tragedia sin que nadie la crea, incluso Romeo, si es que la cree, tampoco está demasiado preocupado por su futuro. Romeo es un caballero español, y un caballero no rompe su promesa, incluso si le cuesta la vida. El destino de Romeo está sellado cuando se palpa el cuello buscando sus collares —y que, además, se enfatiza en el cementerio de aviones cuando en la tirada de cartas todos los protagonistas tienen suerte menos él, al que se le aparece La Calavera—.

En Juntion, se inicia el primer conflicto serio con las autoridades que acaba con la muerte de varios policías y de los hombres de Santos, así comienza la persecución de los protagonistas, que en su huida experimentan todas las posibilidades de los celos en las que surgen los verdaderos demonios interiores de Perdita y Romeo.

#### 4.4. Traición y la muerte

La última parte la configura la traición y muerte del protagonista. En el libro, Romeo no sabe que su primo va a matarlo, algo de lo que es muy consciente en la película por los augurios y por la confirmación de Catalina. Además, existe otra cita ligada al comportamiento de los viejos protagonistas del *western* crepuscular, cuyo sentido del honor le lleva a la inmolación y, en este caso, al universo de Sam Peckinpah, que aparece en toda la filmación. Más allá del carácter diabólico de Romeo, el sentido del deber articula su comportamiento. Sabe que va a morir, pero a la vez no puede fallarle a su primo, evidenciando la

premisa del director en la que los protagonistas tienen comportamientos repulsivos y al mismo tiempo cuentan con la simpatía del espectador. Por ello, Romeo Dolorosa emprende una trayectoria frenética en venganza de Catalina, otro gran momento de la filmación que adquiere tintes mefistofélicos. La acción se concentra en el cerco a Dolorosa y su asesinato, un momento shakespeariano de violencia, traición y muerte. En este sentido, una de las grandes aportaciones de la película es que Romeo muere prefigurando el cielo cinematográfico de *Veracruz* en su última confusión entre ficción y realidad (fot. 5).

En cuanto al final, la resolución de la película es distinta a la de la novela y al guion que se utilizó, como indicaba Álex de la Iglesia, y responde a la evolución del personaje de Perdita Durango, puesto que en el filme está enamorada de Dolorosa y siente profundamente su muerte. De hecho, la secuencia final está constituida por el irónico paseo entre lágrimas de Perdita bajo los neones del *strip* que señalan la palabra «winner», algo impensable en un espíritu maléfico como el de la protagonista. De nuevo, De la Iglesia plantea una cita cinematográfica muy cercana al universo de *Casino* (Martin Scorsese, 1995) en la que la ciudad de Las Vegas deja de estar controlada por la mafia para convertirse en otra sucursal de Disney bajo el gigantesco manto proyector de las orejas de Mickey Mouse. En la novela y en el guion, se hace alusión al carácter depredador de Perdita, que se encuentra como al inicio en la barra del Dottie's Tupelo Lounge para continuar viviendo a las espaldas de algún primo. De este modo concluye la estructura circular del texto de Gifford, ahora con un perdedor que responde al nombre de Shorty Dee.

## 5. CONCLUSIONES

En *El complot del arte*, Jean Baudrillard mantenía que el arte actual se basa en la reapropiación de toda forma artística, una recreación lúdica de todo lo anterior e incluso lo contemporáneo (2006: 11). La primera de las consideraciones sobre la adaptación de *Perdita Durango* es la referencia a las citas que construyen y estructuran la novela que determinará, por otro lado, su trasvase a la gran pantalla. Barry Gifford escribió *Perdita Durango* a partir de un personaje secundario de *Corazón Salvaje* convertido en protagonista, pero que pervive intermitentemente en otras historias que citan el argumento de la novela. Por otra parte, la novela está plagada de citas literarias, pero sobre todo de referencias cinematográficas y, especialmente, del cine clásico. Los personajes de *Perdita Durango* y Romeo Dolorosa están contruidos a partir de arquetipos cinematográficos definidos e, incluso, la

percepción de la realidad de Romeo está condicionada por las lecturas y recuerdos del cine de su infancia. Por otra parte, el marco argumental está basado en hechos reales en los que se confunde premeditadamente realidad y ficción. Los recuerdos en la novela y en la película son una rememoración en la que está inserta la referencia a la muerte, siendo los espectros cinematográficos los que cobran vida en los pensamientos que conforman una gran parte de esa memoria.

La adaptación de la película de Álex de la Iglesia, como no podía ser de otro modo, sigue la pauta postmoderna que condicionó y aún condiciona su obra cinematográfica. Dicha alusión no tiene el sentido peyorativo que ha establecido parte de la crítica, sino que es un elemento característico de una filmografía definida y consolidada. Las temáticas de *Perdita Durango* habían aparecido en la obra del director vasco y lo volverían a hacer en espacios, personajes y situaciones posteriores aludiendo a su cine y a la propia historia del cine. La traslación en imágenes de la historia de Gifford sigue una pauta similar a la que había realizado anteriormente David Lynch y que ha defendido el escritor: la novela no es la del autor, sino que pertenece al director y ambos deben reconocerse en la adaptación.

Probablemente, la consideración de *Perdita Durango* haya tenido que ver con el fracaso de las expectativas que le auguraban un destino bien distinto. La película apenas recuperó la tercera parte de la inversión y su mala recepción crítica la ha convertido en una de las películas menos conocidas del director vasco. En cualquier caso, hay que reconocer la valentía del productor y el director, capaces de plantear una adaptación cinematográfica sin complejos que pudiera rivalizar con las grandes producciones norteamericanas.

IMÁGENES



(fot. 1)



(fot. 2)



(fot. 3)



(fot. 4)



(fot. 5)

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANGULO, Alex y SANTAMARINA, Antonio (2012), *Alex de la Iglesia. La pasión de rodar*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.
- BARDEM, Carlos (1997), *Durango Perdido. Diario de rodaje de Perdita Durango*. Barcelona, Ediciones B.
- BAUDRILLARD, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BAUDRILLARD, Jean (1997), *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu, Buenos Aires.
- BOTELLA, Miquel (2020), «Barry Gifford, el sueño turbulento de una América surrealista», *Ciudad Criolla*, s. p. [En línea: <https://ciudadcriolla.com/2020/08/25/barry-gifford-el-sueno-turbulento-de-una-america-surrealista/>. Fecha de consulta: 07/03/2021].
- BUSE, Peter (2013), *The cinema of Alex de la Iglesia*, Manchester, Manchester University Press, Edición Kindle.

- CAPOTE, Truman (1995), *Retratos*, Barcelona, Anagrama.
- DE LA IGLESIA, Álex (1997), «De cómo ocurrió todo, en pocas palabras», en P. Calleja (ed.), *Perdita Durango*, Madrid, Alberto Santos, págs. 35-40.
- FONTE, Jorge (2012), *Russ Meyer*, Madrid, JC.
- GALLEGO, Mercedes (1996), «Álex de la Iglesia rueda en México "Perdita Durango" una historia de "sexo y acción"», *El País*, s. pág. [En línea: [https://elpais.com/diario/1996/09/02/cultura/841615201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/09/02/cultura/841615201_850215.html). Fecha de consulta: 01/03/2021].
- GARCÍA, Rocío (1996), «Javier Bardem será el protagonista masculino de *Perdita Durango*», *El País*, s. pág. [En línea: [https://elpais.com/diario/1996/05/10/cultura/831679213\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/05/10/cultura/831679213_850215.html). Fecha de consulta: 01/03/2021].
- GIFFORD, Barry (1997), *Perdita Durango*, Barcelona, Anagrama.
- GIFFORD, Barry (2000), *Out of the past. Adventures in Film Noir*, Jackson, University Press of Mississippi.
- GIFFORD, Barry (1995), *Corazón salvaje*, Barcelona, Orbis & Fabri.
- GIFFORD, Barry (2004), *Brando rides alone: A Reconsideration of the Film 'one-Eyed Jacks'*. North Atlantic, Berkeley, North Atlantic.
- GIFFORD, Barry (2021), *Back in America*, Sevilla, Renacimiento.
- GIFFORD, Barry (1997), *El padre fantasma*, Barcelona, Destino.
- GIFFORD, Barry (1995), *Gente nocturna*, Barcelona, Plaza & Janés.
- GIFFORD, Barry (1993), *La vida desenfrenada de Sailor y Lula*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- GIFFORD, Barry (2006), *El libro de Jack. Una biografía oral de Jack Kerouac*, Barcelona, Bronce.
- GUTIÉRREZ, Koldo (2014), Jorge Guerricaechevarría. *Revista Cactus*, s. pág. [En línea: <https://www.revistacactus.com/jorge-guerricaechevarria/>. Fecha de consulta: 07/03/2021].
- GORKI, Maxim (1896), «En el reino de las sombras», *Zinema*, s. pág. [En línea: <http://www.inkinoveritas.com/textos/enelrein.htm>. Fecha de consulta: 12/04/2021].
- JARQUE, Fietta (1995), «"Novela y cine son hermanos de sangre", afirma el escritor Barry Gifford», *El País*, s. pág. [En línea: [https://elpais.com/diario/1995/03/10/cultura/794790014\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/03/10/cultura/794790014_850215.html). Fecha de consulta: 1/03/2021].
- MR. SANDMAN, (2009), «Barry Gifford en el Abycine'09», *Va de cine*, s. pág. [En línea: <http://www.vadecine.es/vadecine2/dossier/entrevistas-mainmenu-34/17-entrevista/1405-barry-gifford-en-el-abycine09>. Fecha de consulta: 05/03/2021].



- NABOKOV, Vladimir (1997), *Lolita*, Londres, Penguin.
- ORDÓÑEZ, Marcos (1997), *La bestia anda suelta ¡Alex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat.
- REYO, Ignacio (2012), «Barry Gifford», *Ignacio Reyó*, s. pág. [En línea: <https://ignacioreyo.wordpress.com/2012/10/21/barry-gifford/>. Fecha de consulta: 06/03/2021].
- REYO, Ignacio (2012), «Barry Gifford. Entrevista sobre David Lynch», *Ignacio Reyó*, s. pág. [En línea: <https://ignacioreyo.wordpress.com/category/cine/david-lynch/>. Fecha de consulta: 07/03/2021].
- RISSO, Lucas (2017), *Alex de la Iglesia. Un cine ferpecto*, Cinespacio, Edición Kindle.
- SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi (2007), *Freaks en acción. Alex de la Iglesia o el cine como fuga*, Madrid, Calamar.
- SIMMONS, Garner (2007), *Sam Peckinpah. Vida salvaje*, Madrid, T&B Editores.
- TEJERO, Juan (2008), «El conquistador de Mongolia», en *¡Qué ruina de película! Madrid*, T&B Editores, págs. 188-196.
- TERRAZAS, Kyzza (2012), «Cátedra Bergman. Sesión extraordinaria con Barry Gifford» [En línea: <https://filmofilias.com/2012/12/19/barry-gifford-en-catedra-bergman/>. Fecha de consulta: 07/03/2021].
- VIDAL, Gore (1991), *Screening History*, Cambridge, Harvard University Press.
- VV. AA. (1997) “Notas de producción”, en P. Calleja (ed.), *Perdita Durango*, Madrid, Alberto Santos, págs. 130-140.
- VV. AA. (1999), *Quiero la cabeza de Alfredo García*, Madrid, Notorius.

Fecha de recepción: 21/10/21.

Fecha de aceptación: 15/01/22.