

Trasvases entre la literatura y el cine

6 (2024)

Consejo editorial

Director: Rafael Malpartida Tirado (Universidad de Málaga)

Director adjunto: José Manuel Herrera Moreno (Universidad de Málaga)

Editor: David González Ramírez (Universidad de Jaén)

Secretaria: María de los Ángeles González Luque (Universidad de Jaén)

Consejo de redacción

Victoria Aranda Arribas (Universidad de Córdoba)

Amina El Founti Zizaoui (Universidad de Málaga)

Teresa M.ª López del Moral (Universidad de Jaén)

Ana Pascual Gutiérrez (Universidad de Málaga)

Rocío Peñalta Catalán (Universidad Complutense de Madrid)

Camila Ramos Lavin (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Comité científico

Rosario Arias Doblás (Universidad de Málaga)

Enrique Baena Peña (Universidad de Málaga)

Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba)

Néstor Bórquez (Universidad Nacional de la Patagonia Austral)

Giovanni Caprara (Universidad de Málaga)

Matei Chihai (Universidad de Wuppertal)

David García Reyes (Universidad de Concepción/UNED)

Gastón Lillo (Universidad de Ottawa)

Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza)

José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca)

Juan Antonio Perles Rochel (Universidad de Málaga)

Francisco Salvador Ventura (Universidad de Granada)

Isabel Sánchez Castro (Academia de las Artes y las Ciencias
Cinematográficas)

José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid)

Sabine Schlickers (Universidad de Bremen)

Christian Wehr (Universidad de Würzburg)

Duncan Wheeler (Universidad de Leeds)

Página web de la revista:

<http://www.revistas.uma.es/index.php/trasvases>

ISSN-e: 2695-639X

DOI: 10.24310/tlc62024

Índice

Monográfico

Adaptaciones literarias en el cine de David Cronenberg (coord. por Manuel España Arjona y Juan Agustín Mancebo Roca)

Manuel España Arjona y Juan Agustín Mancebo Roca, «Presentación» ...	5
Alfonso Freire-Sánchez, María Fitó-Carreras y Montserrat Vidal-Mestre, «Interferencias intertextuales entre Lovecraft, Sartre y Cronenberg»	10
Leonid Bilmes, «Cronenberg (nos) adapta a McLuhan: viendo <i>Videodrome</i> , leyendo <i>Understanding Media</i> »	24
Xavi Brito Alvarado y Ana Sedeño-Valdellos, « <i>La mosca</i> (1986): la ciencia y el <i>body horror</i> en el cine de David Cronenberg»	50
Francisco Javier Fernández Pérez, «Hacer carne la palabra contaminante: David Cronenberg y <i>El almuerzo desnudo</i> de William Burroughs» ...	64
Iván Gómez García, «Ontología del impacto: una historia del futuro en <i>Crash</i> (David Cronenberg, 1996)»	88
Oriol Alonso Cano, «Spider: la alucinación como resorte de lo real» ..	113
Guillermo González Hernández, «Máscaras y sombras: la construcción del sí-mismo en <i>Un método peligroso</i> (2011)»	127

Miscelánea

- Álvaro López Fernández y Raúl Molina Gil, «La posguerra española en clave de *western* rural: las adaptaciones cinematográficas de *Intemperie* (2019) y *Sordo* (2018)» 154
- Richard Leonardo-Loayza, «Comparaciones realistas: *La isla de las mentiras* de Paula Cons y *La nostalgia de la mujer anfibio* de Cristina Sánchez-Andrade» 180
- Váleri Codesido-Linares, «La evolución de un mito en las adaptaciones de *Carmilla*, escrita por Sheridan Le Fanu (1872): *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) y *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017)» 203
- Enric Mas Aixalà, «A través de los ojos de Sam Gifford en *El día que terminó el siglo*: su visión de la II Guerra Mundial y la realizada por el cine bélico estadounidense hasta la actualidad» 223

Corpus

- Irene Romero González, «Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: de la literatura al cine británico (2001-2020)» 247

La voz de los creadores

- Cristina Rosales García, «Entrevista a Salvador Simó» 312

Reseñas

- Sally Faulkner, *Adaptaciones literarias en el cine y la televisión españoles. Historia, espacio, género* (Silvia Carrandi Díaz) 319
- Carlos Pranger y Rafael Malpartida, *Literatura, pop-rock y cine. Un diálogo intermedial* (Patricia Díaz-Arcos) 323

Monográfico

Adaptaciones literarias en el cine de David Cronenberg (coord. por Manuel España Arjona y Juan Agustín Mancebo Roca)

MANUEL ESPAÑA ARJONA
Universidad de Málaga
manuelesp@uma.es
ORCID ID: 0000-0001-5751-1707

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

Presentación

Consumed (*Consumidos*, 2014) es la primera y única incursión literaria de David Cronenberg. La novela revisitaba las temáticas recurrentes de lo que había sido su obra cinematográfica y que lo han convertido en uno de los autores esenciales de la contemporaneidad. El cineasta canadiense materializaba su anhelo de juventud en el que deseaba convertirse en escritor cuando estudiaba literatura en la Universidad de Toronto, influenciado, entre otros, por Vladimir Nabokov y William Burroughs.

Lo cierto es que más allá del libro, anecdótico en el contexto de su corpus cinematográfico, la literatura ha sido un eje vertebrador del mundo cronenbergiano, donde ha trasladado a imágenes los universos de escritores tan dispares como James G. Ballard, el ya mencionado Burroughs, Don DeLillo y Stephen King, entre otros.

De hecho, podríamos afirmar que su primera adaptación, *The Dead Zone* (*La zona muerta*, 1983), supuso un cambio de paradigma en su obra, alejándose del reducto de la serie B para incursionar en un corpus autoral en

el que ha explorado las transformaciones del cuerpo determinadas por agentes biológico-tecnológicos en las que el científico y el artista entrecruzan sus metodologías. Desde entonces, la mayoría de sus películas han sido adaptaciones literarias.

Si en la obra de Cronenberg se ha erigido el concepto de «La Nueva Carne», es necesario hacer hincapié en que algunos de los escritores adaptados estaban determinados por las nuevas formas narrativas: la ficción interior y las atrocidades cotidianas de los universos mediáticos en Ballard o la alteración de la conciencia estupefaciente en el caso de Burroughs. La colaboración con ambos, que participaron en mayor o menor medida en el proceso de adaptación de sus novelas, fue más allá de la literatura para establecer una comunión espiritual en la que el director adoptaría de manera particular obras esenciales que, hasta su filmación, eran consideradas como imposibles de trasladar a la pantalla.

Probablemente Cronenberg ha sido uno de los cineastas contemporáneos que más atención ha recibido por parte de los especialistas, particularmente por su política figurativa. Pero las relaciones entre las literaturas y su cine todavía son, en los términos que aquí nos incumben, un cuerpo a explorar. No han sido muchos los estudios que se centren en los elementos relacionales entre la literatura y la adaptación, integrados a su vez dentro de una visión global de su corpus fílmico.

Este monográfico de *Trasvases entre la literatura y el cine* (6, 2024) propone, por lo tanto, estudiar los nexos e influencias de las obras adaptadas por Cronenberg a la pantalla con el fin de constatar la transformación de estos textos bajo la mirada autoral del canadiense.

El monográfico se inicia con el artículo «Interferencias intertextuales entre Lovecraft, Sartre y Cronenberg», propuesta de corte transversal de Alfonso Freire-Sánchez (Universidad Abat Oliba, CEU Universities), María Fitó-Carreras (Universidad Internacional de Cataluña) y Montserrat Vidal-Mestre (Universidad Internacional de Cataluña). Su trabajo refrenda la idea del «mosaico de influencias e intertextualidades» apuntado por Julia Kristeva. Sin perder nunca su vírica seña de identidad, la filmografía de David Cronenberg constituye una mezcla de vetas literarias, filosóficas y científicas. Entre ellas, Freire-Sánchez, Fitó-Carreras y Vidal-Mestre nos ofrecen dos nuevas filiaciones bastante originales y pertinentes: en su indagación, ponen en diálogo la poética literaria del horror cósmico de H. P. Lovecraft y el existencialismo filosófico de Jean-Paul Sartre con el imaginario creativo del director canadiense.

El segundo trabajo, «Cronenberg (nos) adapta a McLuhan: viendo Videodrome, leyendo *Understanding Media*», versa sobre uno de los filmes emblemáticos de David Cronenberg: *Videodrome* (1983). Su autor, Leonid

Presentación

Bilmes (Queen Mary University of London), explora algunas áreas temáticas del canadiense menos estudiadas en la crítica hispánica. Por un lado, aborda una rareza comercial, la novelización del guion original de *Videodrome* (Jack Martin, 1983), publicado con el beneplácito del director, al mismo tiempo que se estrenó el filme y, por otro, explora las relaciones intelectuales entre los conceptos de McLuhan y el imaginario creativo del realizador, donde el conocido ensayo *Understanding Media: The Extensions of Man* (1963) parece vertebrar *Videodrome* a través de ideas, imágenes cinematográficas, diálogos e incluso algunos puntos de la trama.

«*La Mosca* (1986): la ciencia y el *body horror* en el cine de David Cronenberg», a cargo de Xavi Brito Alvarado (Universidad Técnica de Ambato) y de Ana Sedeño-Valdellos (Universidad de Málaga), realiza un análisis de la transcripción filmica de la novela de influencia kafkiana del escritor franco-británico George Langelaan (1957) que, con cuatro adaptaciones, se configura como una de las obras esenciales de la cultura visual contemporánea. Del mismo modo, además de la versión del director canadiense, el clásico de Kurt Neumann (1959) establece una mirada arquetípica de los límites entre lo humano y lo monstruoso. Metodológicamente el trabajo combina la hermenéutica y el análisis instrumental e interpretativo, analizando el imaginario post-humano y partiendo de diferentes aproximaciones sobre el filme como metáfora de las tecnologías de modificación y transformación corporal, y la consiguiente ruptura epistemológica con el cuerpo *pasado* en la que hay implícita una crítica al capitalismo que busca la redención corporal –la construcción de un cuerpo-objeto o una especie de máquina orgánica para la supervivencia– y plantea tantas posibilidades biológicas como incertidumbres éticas.

El almuerzo desnudo (1991) constituye otra de las obras emblemáticas de la filmografía de David Cronenberg, como relata el artículo de Francisco Javier Fernández Pérez (Universidad de Castilla-La Mancha) «Hacer carne la palabra contaminante: David Cronenberg y *El almuerzo desnudo* de William Burroughs». El autor traza la sugerente relación entre el concepto «palabra-virus» de Williams S. Burroughs y el cine vírico de Cronenberg o la *mise en abyme* del proceso de escritura. En este sentido, *El almuerzo desnudo* es el ejemplo palmario de cómo sortear un «imposible» en términos de adaptación cinematográfica en el que una novela indomable termina por encontrar su cauce filmico a través de textos satélites añadidos (cuentos y otras novelas y textos de Burroughs), así como la inclusión de la delictiva biografía del escritor *Forajido literario. Vida y tiempo de William S. Burroughs* (1991) a cargo de Ted Morgan. *El almuerzo desnudo* constituye una arriesgada transcripción de la novela a través del complicado proceso creativo, describiendo pormenorizadamente la azarosa vida del escritor en una

adaptación tan arriesgada como coherente con el espíritu de la novela que sirvió como paradigma para trazar una de las grandes obras que influyeron decisivamente en la Generación Beat.

«Ontología del impacto: una historia del futuro en *Crash* (1996)», de Iván Gómez García (Universidad Ramon Llull), articula el complejo proceso de adaptación de la segunda novela presuntamente infilmable dirigida por el realizador canadiense: *Crash*. Al igual que en el caso de William S. Burroughs, la literatura de J. G. Ballard plantea puntos en común con el universo de Cronenberg; incluso el edificio Starliner de *Shivers* (*Vinieron de dentro de...*, 1975) parecía entresacado de la delirante y violenta *High-Rise* (*Rascacielos*, 1975) como una especie de profecía futura. Como relata Gómez García a partir de una cita de Isaac Asimov, la ciencia ficción contemporánea se nutre de la realidad, algo que es una constante en los universos de Ballard y Cronenberg. Si es cierto que entre la publicación de la novela y su adaptación hay más de veinte años de diferencia, el autor traslada que sus similitudes, pese a que el texto estaba herméticamente sellado, se deben a que la adaptación ha logrado tener vida propia. El artículo relata las características inherentes al trasvase que consigue un estatus propio alejado de la veleidad pop de los primeros setenta presente en el texto literario, pero que conserva su espíritu subversivo y profundamente pesimista. Del mismo modo traslada el desplazamiento de los mundos obsesivos determinados por la subversión de eros y thanatos y la implicación de la mutación corporal a través de la capacidad de liberación energética determinada por el accidente automovilístico, como señalaría igualmente el escritor en su novela pre-póstuma *Miracles of Life* (*Milagros de vida: Una autobiografía*, 2008). Como relata Gómez García en el cierre del trabajo, «lo que añade Cronenberg no desvirtúa las intenciones originales de Ballard, sino que las complementa, con su particular apuesta por un mundo de nuevos y extremos regímenes escópicos que hacen de la obsesión por el impacto una renovada ontología vital».

«*Spider*: la alucinación como resorte de lo real», a cargo de Oriol Alonso Cano (Universitat Oberta de Catalunya), aborda una de las cintas menos tratadas por los estudios comparatistas. El autor cartografía la ontología líquida del protagonista, asociada a la locura y a la alucinación, elementos que no son ajenos a las historias del realizador canadiense. La ruptura de la normalidad se aborda desde la óptica de lo enfermizo y lo enajenado, mecanismos eficaces de transgresión y trascendencia hacia dimensiones de realidades completamente desconocidas por el sujeto.

En cuanto a la última aportación, a cargo de Guillermo González Hernández (Universidad de Castilla-La Mancha), «Máscaras y sombras: la construcción del sí-mismo en *Un método peligroso* (2011)», el artículo parte

Presentación

de la relación triangular entre Carl Jung, Sigmund Freud y Sabrina Spielrein. González Hernández realiza un análisis de los personajes tras una breve introducción que diferencia los hechos históricos y las licencias literarias, no solo del director canadiense sino de los autores que previamente adaptaron el libro original, un manual de historia de la psiquiatría. El trabajo parte de la dialéctica de las teorías junguianas para reinterpretar la obra a nivel dramático. El trabajo utiliza los arquetipos identificados por el padre de la psicología analítica para representar a su contraparte fílmica, así como su relación con el resto de los personajes y su papel en su viaje de desarrollo personal. El autor parte de la premisa de que la película es representativa del proceso de maduración intelectual de Carl Jung en sus años más oscuros.

Como coordinadores queremos agradecer a los autores que han participado en el monográfico su confianza, el esfuerzo de su trabajo y la innegable calidad de sus textos. Del mismo modo, deseamos extender nuestro agradecimiento a todas las personas que conforman la revista, encabezada por su director, Rafael Malpartida, que nos ha dado todas las facilidades para llevar a buen puerto nuestra labor de coordinación, y José Manuel Herrera, director adjunto, que ha estado al tanto en todo momento solventando las dificultades técnicas de los autores y los coordinadores. Muchas gracias.

Interferencias intertextuales entre Lovecraft, Sartre y Cronenberg

Intertextual interferences between Lovecraft, Sartre, and Cronenberg

Alfonso Freire-Sánchez
Universidad Abat Oliba,
CEU Universities
freire3@uao.es
ORCID: 0000-0003-2082-
1212

Maria Fitó-Carreras
Universidad Internacional
de Cataluña
mfito@uic.es
ORCID: 0000-0002-0500-
4006

Montserrat Vidal-Mestre
Universidad Internacional
de Cataluña
mvidalm@uic.es
ORCID: 0000-0001-6144-
5386

Resumen: En 2002, el divulgador Eduard Punset entrevistó a David Cronenberg en el programa de televisión *Redes*. En dicha entrevista, el cineasta canadiense afirmó haber sido influenciado por una amalgama de escritores y pensadores, entre los cuales se encuentran Jean-Paul Sartre y H.P. Lovecraft. En este artículo analizamos las interferencias intertextuales así como las diferencias y similitudes entre la obra sartriana y los principios del horror cósmico lovecraftiano en el cine de Cronenberg. Del mismo modo, se trazan los preceptos ideológicos sobre los que esta intertextualidad ha podido influir en el *body horror*, el subgénero de horror del que el propio Cronenberg reniega, aunque sea considerado el pionero y principal exponente.

Palabras clave: Intertextualidad, Cronenberg, Sartre, Lovecraft, horror corporal.

Abstract: In 2002, the science communicator Eduard Punset interviewed David Cronenberg on the television program *Redes*. In this interview, the Canadian filmmaker claimed to have been influenced by an amalgam of writers and thinkers, including Jean-Paul Sartre and H.P. Lovecraft. In this article we analyze the intertextual interferences as well as the differences and similarities between Sartre's work and the principles of Lovecraftian cosmic horror in Cronenberg's cinema. Likewise, we trace the ideological precepts on which this intertextuality has been able to influence body horror, the horror subgenre of which Cronenberg himself disavows, although he is considered the pioneer and main exponent.

Keywords: Intertextuality, Cronenberg, Sartre, Lovecraft, body horror.

1. INTRODUCCIÓN. CRONENBERG COMO MOSAICO DE INFLUENCIAS E INTERTEXTUALIDADES

Julia Kristeva considera que toda creación literaria es un complejo mosaico de influencias y citas de otros relatos o cuentos que se caracterizan por a un proceso de transformación de un texto en otro (1978: 90-91). Esta reflexión responde a la naturaleza del cine de David Cronenberg (Toronto, Canadá, 1943), el cual, como él mismo ha afirmado en diversas entrevistas (2002; 2007 y 2021), es una mezcla de influencias literarias, filosóficas y científicas concretas. Esta intertextualidad poliédrica que desemboca en su obra fílmica, también se reproduce metafóricamente en algunas de las señas distintivas de su obra, tales como la transmutación de un cuerpo a otro o la propia transformación del cuerpo por el influjo de agentes externos.

No obstante, ni el citado mosaico de numerosas fuentes de inspiración ni las propias adaptaciones cinematográficas de diferentes obras literarias han logrado hacer mella en la peculiaridad identitaria de Cronenberg como artista. Más bien al contrario, sus películas proyectan un sello autoral inequívoco y altamente reconocible, logrando que «el público de sus películas experimente un fenómeno abyecto sensible» (Pascal, 2024: 2) donde el cineasta «lleva el cuerpo al extremo, situándolo en el umbral entre el placer y el horror y, en ocasiones, rompiendo ese límite» (Fachel de Medeiros, 2016: 4). Este reconocible sello autoral, que también se encuentra en otros directores como Quentin Tarantino o Wes Anderson, adquiere una relevancia y complejidad particulares en el caso de Cronenberg si atendemos a la longevidad de su obra y la diversidad de los temas que aborda.

Desde esta definición del sello autoral, cabe señalar que tanto la academia como la *cultura pop* han etiquetado a Cronenberg como el máximo representante del *horror corporal* o *body horror*. Este hecho es comparable a la consideración de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) como el creador y mayor exponente del *horror cósmico* o a la de Hans Ruedi Giger (1940-2014) del *horror biomecánico*. No obstante, en varias ocasiones Cronenberg se ha mostrado contrario a ser etiquetado bajo este subgénero de terror caracterizado por exageradas, grotescas y escatológicas deformaciones y mutaciones del cuerpo humano:

La expresión que parece etiquetarme más comúnmente es el *body horror*. Era un término que alguien usaba para describir lo que estaba haciendo, así que no es una categoría en mi cabeza que uso para hacer películas. Esas cosas analíticas vienen después de que se hace la película; Para mí no vienen antes. De hecho, no acuden a mí en absoluto a menos que hable con alguien como usted y lo discutamos. Pero en términos de hacer la película, ese tema nunca surge.

Simplemente no es un pensamiento (Cronenberg, 2007).

Ante esta paradoja, nos preguntamos: ¿es adecuado etiquetar a un artista como el impulsor y principal exponente de un subgénero cinematográfico cuando este reniega y se considera contrario a sus planteamientos estéticos y narrativos? ¿Debería ponderar la intencionalidad del artista o, por el contrario, el resultado de la obra según el análisis crítico de profesionales expertos en la materia? Estas preguntas no tienen una respuesta objetiva. Sin embargo, el hecho de reflexionar acerca de las influencias que carecen de base especulativa, es decir, aquellas que el propio Cronenberg ha reconocido como fuentes de inspiración, y analizar su posible representación en la obra, puede ayudar a esgrimir la intertextualidad como un arma para entender las vertientes menos exploradas del artista canadiense.

En este sentido, entendiendo que ya se ha investigado vastamente la relación casi ininterrumpida entre el psicoanálisis y su trasvase en la obra cinematográfica (Fachel de Medeiros, 2016; Ferrell y Silverman, 2014; Martínez Labra, 2022), este artículo no se centra en la intertextualidad entre Cronenberg y las obras de Sigmund Freud y Carl Gustav Jung. Contrariamente, este estudio tiene como objetivo analizar las interferencias intertextuales así como las diferencias y similitudes entre el cine de Cronenberg y las características del *horror cósmico* de H. P. Lovecraft (1890-1937) y el pensamiento existencialista de Jean-Paul Sartre (1905-1980). Partimos, no obstante, de una relación menos cristalina entre el cine de Cronenberg y estos dos últimos autores y, por tanto, se espera generar un nuevo espacio para el debate y la reflexión sobre senderos relacionales poco transitados.

2. DEL HORROR CÓSMICO AL HORROR CORPORAL

Respecto a la obra de Lovecraft, en primer lugar, es necesario fijar las características principales de la narrativa del *horror cósmico* que el propio autor estableció:

Debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas, una suspensión o transgresión maligna y particular de esas leyes fijas de la Naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios de espacios insondables (Lovecraft, 1984: 10-11).

Por tanto, tal y como afirma el autor de Providence, la narrativa del *horror cósmico*, que cataloga como «extraña» (1984: 10), está imperada por la existencia de fuerzas cósmicas que se sitúan en un plano de conocimiento ajeno al cognoscible humano y por antes que Lovecraft denomina *dioses primigenios* como, por ejemplo, la ancestral

divinidad Cthulhu. Esta incapacidad del ser humano por entender su existencia se debe, en gran parte, a que la existencia de estas criaturas primigenias no responde a las leyes físicas de la Naturaleza y, por tanto, el individuo que se exponga a su presencia caerá en la *locura*, entendida según los preceptos teóricos de principios del siglo XX. Y es que, tal y como considera Joshi (1990), investigador experto en la narrativa lovecraftiana y en el género de lo fantástico, la *locura* es otra de las características principales del *horror cósmico* de Lovecraft.

En el cine de Cronenberg la salud mental¹ es omnipresente (Hill, 2012). Por ejemplo, *Videodrome* (1983) (fot.1), *Scanners* (1985) (fot. 2), *Crimes of the Future* (2022) o, especialmente, *Spider* (2002) (fot. 3) profundizan en temas de obsesión sexual y complejos como el de Edipo, relaciones tormentosas, transformaciones que llevan a los sujetos a un sentimiento de alienación y angustia y, paralelamente, exponen la posibilidad de intervenciones científicas para tratar trastornos o problemas de salud mental. No obstante, pese a la fascinación reconocida del cineasta por Freud y Jung y, cuya vida incluso recrea en *A Dangerous Method* (Cronenberg, 2011), Cronenberg considera que sus películas no deben abordar los síntomas de los trastornos mentales desde una perspectiva realista y científica, pese a ser un cine caracterizado por la «aparición de científicos transgresores» (Mancebo Roca, 2013: 17), sino desde los sentimientos y la percepción de la persona que los padece, como sucede en *Spider* (2002). De este modo, su representación de la salud mental está más cercana a la arcaica concepción de esta como el concepto de *locura* de inicios del siglo XX que, a su vez, encaja con su representación en la narrativa lovecraftiana.

Sin embargo, aunque ambos universos narrativos confluyen en el tema de la salud mental y lo hacen desde la perspectiva desactualizada de la *locura* y ponen énfasis en la paranoia, existe un punto discordante entre ambas. El *horror cósmico* de Lovecraft parte de un punto A que es el estado de cordura del protagonista hacia un punto B que es el trastorno provocado por agentes externos. Esto puede reflejarse en síntomas que coinciden —en parte— con los del trastorno por estrés postraumático y, en ocasiones, con la esquizofrenia paranoide, ambos padecimientos relacionados con el contacto que los sujetos experimentan con las fuerzas paranormales. Mientras que el cine de Cronenberg, totalmente imbuido por el psicoanálisis, no parte de un ser humano en estado A, es decir, *normalizado*, sino iniciaría su viaje narrativo desde el estado B, caracterizado por una fuerte conducta

¹ Asimismo, la salud mental es el tema central de la novela del cineasta, titulada *Consumed* (Cronenberg, 2014).

obsesiva. Este argumento se observa, por ejemplo, en el científico Seth Brundle en *The Fly* (1986), en Max Renn en *Videodrome* (1982) o en los trastornos mentales que padece Dennis Cleg en *Spider* (2002). De esta manera, los acontecimientos ocurridos durante el relato cinematográfico son el camino hacia un estado C en el que se incrementan los padecimientos y síntomas, transportando a los protagonistas a la paranoia. Hablamos, por tanto, de un determinismo hacia el agravio de la salud mental y un cambio de estado mental que, en muchas ocasiones, va unido a la transformación corporal.

Empero, cabe señalar que igual que para Sartre no hay dualidad entre cuerpo y consciencia y esta está encarnada (Díaz Romero, 2015), para Cronenberg, la mente y el cuerpo son uno y por ello los cambios en los personajes no siempre se muestran mediante mutaciones de imaginarios *kafkianos* que afectan al cuerpo sino también por transformaciones mentales que se pueden simbolizar, sobre todo en el cine cronenbergiano de las últimas décadas, mediante cambios físicos nimios como, por ejemplo, un corte de pelo o por «los tatuajes proféticos que, por otra parte, son cosecha propia del director canadiense» (Mancebo Roca, 2013: 17).

Respecto a la construcción de los personajes, de nuevo, se encuentran ciertas intertextualidades con los protagonistas de la obra de Lovecraft, quien, como Edgar Allan Poe (1809-1849) y otros autores y autoras del Romanticismo como Mary Shelley (1797-1851) y Victor Hugo (1802-1885), fueron pioneros en construir personajes oscuros y antihéroicos. Tanto es así que, según Pascal, los personajes de Cronenberg pueden llegar a considerarse monstruos:

La mayoría de estos personajes son «monstruos», ya sea literalmente (como en el caso de Seth Brundle en *The Fly*, un científico que «muta» en hombre-mosca tras un teletransporte fallido) o metafóricamente (los gemelos de *Dead Ringers*, los obsesionados asesinos de carretera de *Crash...*). Todos mueren como consecuencia de su monstruosidad, que, por insoportable que sea, no les deja otra salida. La hibridez de estos monstruos es, de hecho, la razón por la que las películas de Cronenberg presentan una forma particular de horror: la carne se «reorganiza», destruyendo cualquier oposición binaria tradicional (Pascal, 2024: 5).

Sean considerados monstruosidades o no, lo que parece común en la mayoría de los personajes protagónicos cronenbergianos es su personalidad obsesiva, sus pulsiones sexuales, su ambivalencia moral, el padecimiento de trastornos mentales y, sobre todo, su imperfeccionismo. Y es que, tal y como asevera el propio Cronenberg, sus personajes deben alejarse del perfeccionismo humano, el cual

considera un sinsentido:

Nunca tendremos el 100% de exactitud sobre nada. Pero eso es solo un ejercicio cerebral, intelectual. Las personas son los únicos seres vivos que piensan que deberían ser perfectos en todo. No existe nada en el universo a lo que le importe ese perfeccionismo intelectual (Cronenberg, 2022).

Estas características, en suma, les alejan de los personajes heroicos y virtuosos del patrón narrativo clásico del *viaje del héroe* de Joseph Campbell (1904-1987) y les acerca a la definición del personaje antiheroico contemporáneo:

Personaje con propósitos propios, cuyo leitmotiv es la venganza o la búsqueda de su identidad, y que se caracteriza por la contradicción, la soledad, el conflicto interior y una conducta desinhibida y escéptica. En su arco de redención alineará sus propósitos con el bien común y, gracias a su fortaleza y resiliencia, logrará sus objetivos sin importar los medios, y al margen de la ley establecida (Freire y Vidal-Mestre, 2022: 262-263).

Este camino o arco evolutivo de los personajes y su citado antiheroísmo, son otros de los trasvases intertextuales que conectan Lovecraft y Cronenberg. Pero, aunque presentan estos puntos de comunión, difieren en su *leitmotiv* o fin último. Para Lovecraft este fin viene motivado por elementos exógenos a la condición humana, la cual considera insignificante. En contraste, para Cronenberg, los elementos que definen su *leitmotiv* son endógenos y todo, hasta la propia tecnología, se reduce al ser humano y sus acciones. De esta manera, Lovecraft presenta personajes atraídos irremediabilmente por las fuerzas ocultas que no pueden entender y que les arrastran a la paranoia por el miedo a lo desconocido y a aquello que sus mentes no puede concebir: «La emoción más antigua e intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido» (Lovecraft, 1989: 7). Pero si el miedo en el *horror cósmico* está en aquello desconocido que reside en el espacio exterior, en el *horror corporal* está en el propio cuerpo humano:

El horror corporal, interpretado de forma fantástica o realista, es un juego hacia una especie de muerte, por lo que, ya sea llamativo y carnoso o sutil y subversivo, debe enfrentar al espectador a la extraña efimeridad de su propio cuerpo. Como medio de enfermedad, cambio, violencia, adicción, placer, terror, el cuerpo es un escenario de posibilidades aterradoras: ver eso filmado es enfrentarse a esas posibilidades dentro de uno mismo (Milligan, 2017: 41).

Cronenberg explora el miedo de forma similar, como sucede en *Scanners* (1981), *Videodrome* (1982) y *Dead Ringers* (1988), entremezclando la realidad con la ilusión y la paranoia. En este sentido, el canadiense logra trasladar ese miedo a lo desconocido en la propia transformación del cuerpo humano, una de las características de la filosofía de la *nueva carne* que, según Loredó *et al.* (2005: 273), aparece por primera vez en el filme *Videodrome* (1982)². Esta corriente artística podría definirse como: «una expresión estética basada en la transformación del cuerpo humano que ocurre normalmente por la fusión entre el organismo y la materia —la mayoría de las veces, tecnológica» (Loredó *et al.*, 2005: 271). Un elemento que es patente incluso en los inicios de la filmografía del cineasta:

Creo que mis películas tienden a ser muy conscientes del cuerpo. Lo que el cuerpo es, lo que hace y lo que puede hacer suele ser central en mis películas. Nunca fue algo consciente pero gradualmente me di cuenta que estaba muy interesado en las cosas que suceden en el interior mentalmente y físicamente, más que en una especie de amenaza exterior (Cronenberg en *Take On*, 1982).

Por tanto, no es posible hablar de una adaptación de la obra de Lovecraft que, por otro lado, Prosper y Ramón Fernández (2011) y Reis Filho (2017) han considerado que es inadaptable al cine. Sin embargo, sí es posible afirmar que, además del tratamiento arcaico de los trastornos mentales y la construcción narrativa de los personajes, Cronenberg también logra trasladar el *horror cósmico* lovecraftiano y la atmósfera asfixiante al propio *horror corporal* y la transformación del ser humano. Acepta el trinomio mente-cuerpo-tecnología como un solo ente y, como afirma Valencia Tamayo (2022: 69), encontrando la belleza en la monstruosidad y la fascinación por la degradación corporal. Esta transformación provoca que los personajes se cuestionen su identidad, el orden establecido y la naturaleza de la realidad, temas comunes en la obra lovecraftiana.

3. EL EXISTENCIALISMO ES UN HUMANISMO EN EL CINE DE CRONENBERG

Cronenberg ha manifestado estar influido por el pensamiento existencialista de Jean Paul Sartre, sin embargo, a diferencia de su interpretación del psicoanálisis, sus declaraciones no determinan con exactitud qué elementos sartrianos han desembocado en su obra cinematográfica, más allá de la incertidumbre y la inexistencia del alma

² «Long live to the New Flesh» es la frase de *Videodrome* (1982) que introduce el movimiento artístico e intelectual de la *nueva carne*.

o de algo que preceda al ser: «Para mí, el cuerpo humano es el factor esencial de la condición humana. Me refiero a que soy ateo, no creo en el más allá. Cuando morimos desaparecemos. Nuestros cuerpos son lo que somos» (Cronenberg, 2007).

Cronenberg se declara «humanista pese a ser existencialista» (2002), siendo esta frase muy similar al título de la obra *El existencialismo es un humanismo* escrito por Sartre en el año 1946 y publicado en París en 1948. Tanto el cineasta como el escritor, pensador y crítico de literatura, parten del ateísmo y niegan que el ser humano esté predeterminado por Dios o por su propia esencia, lo que pone de manifiesto el concepto de libertad existencialista: «El hombre, pues, goza de una libertad total. El hombre, pues, es lo que quiere ser, dado que no existe ninguna fuerza intrínseca (esencia) o extrínseca (Dios) que le obligue a comportarse de una forma determinada» (Fontán, 1985: 140).

Según Cronenberg, para el artista «no hay un sentimiento final de logro» (2022), lo que equipara a la propia existencia del ser humano. Este hecho, aunque *a priori* parece contrastar la ontología ofrecida por Sartre tanto en sus ensayos filosóficos como en sus novelas, finalmente evoca en el axioma «se vive constantemente en la incertidumbre» (2022). Este pensamiento lo condensa el filósofo Leo Elders (1926-2019) de la siguiente manera:

Sartre elaboró su ontología con el fin de ofrecer al hombre un sistema que le permita conferir a las cosas su significado. Sin embargo, el mismo Sartre llega a la conclusión de que, desde este punto de vista, la existencia humana es una empresa sin esperanza. ¿Qué decir entonces de una ontología que lleva a tales conclusiones? (Elders, 1977: 257).

Los personajes surgidos de la mente del cineasta canadiense, tal y como afirma, se caracterizan por la búsqueda de la identidad (Cronenberg, 2021) e, inevitablemente, por el conocimiento sobre la ciencia y la tecnología, lo que acaba convirtiéndose en una obsesión en muchos de sus personajes protagonistas. Este hecho suscita claros paralelismos con la obsesión por el conocimiento sobre lo desconocido y paranormal de los personajes de Lovecraft; elemento que en ambos casos encamina a la perdición:

Lo grotesco siempre ha funcionado en Cronenberg para revelar los límites de la voluntad, el conocimiento y el deseo humanos en el contexto de las capacidades tecnológicas para la invasión y la transmutación de la existencia material. Estas capacidades, como las venganzas siniestras de los dioses eldritch de H. P. Lovecraft, tienden a abrumar y finalmente destruir a quienes se sienten fascinados por

ellas (Dunlap y Delpuch-Ramey, 2010: 321).

Dicha búsqueda de identidad se fundamenta en la obsesión de sus personajes y la lucha consigo mismo, otro de los pilares del existencialismo sartriano y el desasosiego humano, incluso en su propio rasgo corpóreo:

El cuerpo es lo que soy inmediatamente: en otro sentido estoy separado de él por el espesor infinito del mundo; me es dado por un reflujo del mundo hacia mi facticidad, y la condición de ese reflujo perpetuo es un perpetuo padecer (Sartre, 2007: 352).

Pero esta búsqueda de la identidad está irremediamente vinculada con la ciencia y la tecnología. En este punto es necesario aclarar que, pese a que Cronenberg parte, en sus inicios, de una influencia declarada por el escritor científico Isaac Asimov, la concepción del director de cine sobre la tecnología es diametralmente opuesta. Para Cronenberg, la tecnología es humana en tanto que es una creación del ser humano y, por consiguiente, es una dimensión lógica e irremediamente destinada a formar parte de la condición humana y no un elemento externo:

Toda la información que recibimos y percibimos está estructurada y mediada por el cerebro, pero este se basa en no tanta información comparada con la que sabemos que es posible. Por eso hemos inventado máquinas para poder ampliar los oídos, la vista, la boca... Nuestra tecnología es un intento de ampliación de nosotros mismos, de proyectarnos en el mundo y retroalimentarnos para poder percibir de alguna manera, lo que no podemos percibir naturalmente. De forma que cuando las personas hablan de la tecnología en oposición a lo humano creo que se equivocan completamente: solo existe lo humano, la única tecnología es la humana (Cronenberg, 2002).

Del mismo modo, para Cronenberg «el ser humano es un ensamblaje funcional y orgánico de ambas dimensiones, y de todos los productos, instrumentos y tecnologías que nos ofrece el mundo material y cultural» (Loredo *et al.*, 2005: 282). Esa concepción del devenir como *humano-máquina* (Fachel de Medeiros, 2016: 16), en el que los límites entre el ser y la máquina se antojan ambiguos, parte del principio sartriano que el cuerpo se encuentra ligado a la conciencia como posibilidad de su propia existencia. Y, por consiguiente, todo cuanto subyace bajo la consciencia humana es indisoluble a su propia existencia:

El problema del cuerpo y sus relaciones con la conciencia se ve a menudo oscurecido por el hecho de que se comience por considerar al cuerpo como una cosa dotada de sus leyes propias y susceptible de ser definida desde afuera, mientras que la conciencia se alcanza por el tipo de intuición íntima que le es propia (Sartre, 2007: 330).

De nuevo, la filosofía de la *nueva carne* convive con el pensamiento sartriano en tanto que la fusión entre el cuerpo y la tecnología es eminentemente humana, pues es creación del propio hombre en libertad que se crea a sí mismo:

Los seres humanos, como existencia, son seres que se crean a sí mismos. Sartre considera la libertad como el núcleo de la existencia humana. La existencia humana no es fija. Es un ser de conciencia libre que está en constante cambio y contiene pluralidad (Han-Jin, 2022: 131).

Esta concepción es bautizada por Milligan como *subjetividad corpórea*: «la tecnología se acerca a la subjetividad e intenta actuar sobre el cuerpo humano como objeto mutable» (2017: 40). Pero esa actuación como objeto mutable, aunque sea obra del ser humano, no está desprovista de dolor y violencia:

En todas esas ocasiones, al contrario de lo que suelen mostrar otras películas del mismo género, el acoplamiento hombre-máquina siempre es problemático en el nivel más básico y supuestamente banal: la carne que es violentada por los objetos técnicos reacciona con infecciones, supuraciones y sufrimientos que no pueden ser anestesiado (Sibilia, 2014: 213).

Debe considerarse, no obstante, que para Cronenberg no existe la dualidad en la concepción del ser humano, sino se trata de «una configuración psicofisiológica que supera la dualidad entre lo orgánico y lo material» (Sánchez-Moreno y Loredó, 2018: 112). Por tanto, el director supera la *grieta cartesiana* entre cuerpo y conciencia y se alinea con la encarnación de la conciencia sartriana. Este concepto se manifiesta a través de la mutación y la metamorfosis corpórea, reflejando la vulnerabilidad y fragilidad del ser humano. Del mismo modo, para el cineasta existe belleza incluso en la deformidad, la mutación o la herida y, como considera Milligan (2017) espera que el espectador la acepte. Para Cronenberg, según las reflexiones de Mathijs desplegadas en su libro *The Cinema of David Cronenberg* (2008), lo que le distingue en su existencialismo es su apreciación del cuerpo humano, el cual no tiene la concepción platónica de *jaula* del alma, sino que lo ve como el ser consciente de su existencia, pero no como un

elemento que para Sartre es la causa última de la náusea, la angustia y un lastre paradójicamente necesario y constituyente del ser.

4. CONCLUSIONES

Las conexiones intertextuales nos llevan a pensar que la filosofía cronenbergiana parte del interés profundo del director de cine por explorar y socavar los límites de la comprensión humana de H. P. Lovecraft ante lo paranoico, grotesco, desconocido e inexpugnable y a su vez, se fusiona con los axiomas del existencialismo de Sartre: *la existencia precede a la esencia* y *es necesario partir del sujeto*. Sin embargo, tras reflexionar sobre sus declaraciones en diversas épocas de su vida, consideramos poco acertado afirmar que Cronenberg pretenda mandar un mensaje conscientemente, algo que otros autores como Dunlap y Delpéch-Ramey (2010) o Valencia Tamayo (2022) han considerado. Más bien al contrario, creemos que la narrativa y la creación artística del cineasta no emana de un mensaje, sino que es una manifestación dramática de su pensamiento sobre la concepción humana y la finitud de la existencia:

Creo que tienes esta lista de temas que tienes en cuenta cuando haces una película, pero no es así conmigo [...] Bueno, es más una exploración que un mensaje. Un mensaje supone que tienes una respuesta. Pero en realidad, para mí cada película es solo una exploración de la condición humana. Eso es realmente todo. Y, por supuesto, está en una forma dramática intensificada, pero eso de alguna manera ilumina la naturaleza de la bestia humana. Realmente es sólo un examen y exploración de muchas cosas, pero no es como si tuviera la respuesta a nada (Cronenberg, 2007).

Si nos remitimos a la concepción de la transtextualidad según Genette: «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989: 9-10), Cronenberg sobrevive secretamente entre la paranoia lovecraftiana y el absurdismo existencial que, pese a reivindicarse como existencialista y manifestarse como humanista tal y como hiciera Sartre, considera que nada, excepto la muerte, el auténtico devenir humano, es certero. Quizás sea por eso que la mayoría de la filmografía de Cronenberg presenta finales donde ensalza la tragedia y la incertidumbre. Fusionando entonces el pensamiento de la consciencia sartriana con las reflexiones del cineasta, podemos afirmar que el artista no porta un mensaje, pero su obra toma consciencia en cada uno de nosotros y nosotras, por lo que es entonces cuando cobra un sentido individual y es decisión de cada espectador entender para sí a la *nueva carne cronenbergiana* como estandarte o no del *horror corporal* en el que ha sido etiquetado.

IMÁGENES



Fot. 1: Fotograma extraído de *Videodrome* (Cronenberg, 1982).



Fot. 2: Fotograma extraído de *Scanners* (Cronenberg, 1985).



Fot. 3: Fotograma extraído de *Spider* (Cronenberg, 2002).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CRONENBERG, David (2002), Entrevista concedida a Eduard Punset, *Redes, episodio 259*, Ciencia, terror y cine, Radio Televisión Española (RTV).
<https://www.youtube.com/watch?v=r9OVeJFWj9Y>
- CRONENBERG, David (2007), «Body Language: An Interview with David Cronenberg», *Wired.com*. [En línea: <https://www.wired.com/2007/12/body-language-a/>. Fecha de consulta: 28/04/2024].
- CRONENBERG, David (2016), *Consumidos*, Barcelona, Anagrama.
- CRONENBERG, David (2021), *David Cronenberg: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*, en D. Schwartz (ed.), Jackson, University Press of Mississippi.
- DÍAZ ROMERO, Paula (2015), «Cuerpo existido, cuerpo situado: Reflexiones sobre el cuerpo en la obra de Jean-Paul Sartre», *Síntesis*, 4, págs. 1-14.
- DUNLAP, Aron y Joshua DELPECH-RAMEY (2010), «Grotesque Normals: Cronenberg's Recent Men and Women», *Discourse*, 32/3, págs. 321-337.
- ELDELRS, Leo (1997), *Jean Paul Sartre: El ser y la nada. Crítica Filosófica*, Madrid, Editorial Magisterio Español.
- FACHEL DE MEDEIROS, Rosângela (2016), «O Devir-Corpo Dos Personagens De David Cronenberg», *Revista FAMECOS*, 23/2, s. pág.
- FERRELL, Donald y Martin SILVERMAN (2014), «A Dangerous Movie? Hollywood Does Psychoanalysis», *J Relig Health* 53, págs. 1841–1856.
- FONTÁN, Pedro (1985), *Los existencialismos: claves para su comprensión*, Madrid, Editorial Cincel.
- FREIRE, Alfonso y Montserrat VIDAL-MESTRE (2022), «El concepto de antihéroe o antiheroína en las narrativas audiovisuales transmedia», *Cuadernos.Info*, 52, págs. 246-265.
- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, trad. de C. Manzano, Barcelona, Lumen.
- HAN-JIN, Lee (2022), «Implicaciones de la filosofía existencialista de Sartre en la educación moral», *Moral Education Research*, 34/2, págs. 131-149.
- HILL, Brockton D. (2012), «*A Dangerous Method* (2011). Directed by David Cronenberg», *Psychological Perspectives*, 55/2, págs. 263–68.
- JOSHI, Sunand Tryambak (1990), *H. P. Lovecraft: The Decline of the West*, New Jersey, Wildside Press.
- KRISTEVA, Julia (1978), *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.
- LOREDO, José Carlos, Jorge CASTRO, Belén JIMÉNEZ e Iván SÁNCHEZ

- (2005), «“New Flesh” and psychology: The example of Cronenberg’s cinema», *Studies in Psychology*, 26/2, págs. 271-283.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1989), *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid.
- MANCEBO ROCA, Juan Agustín (2013), «Interpretaciones antagónicas de los modelos de cine ballardiano: Steven Spielberg y David Cronenberg», en A. L. Hueso Montón y M. G. Camarero Gómez (coords.), *Modelos de interpretación para el cine histórico*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- MARTÍNEZ LABRA, Tania (2022), «Lo abyecto y lo siniestro en el horror corporal. Una perspectiva psicoanalítica y afectiva», *Revista de Antropología Social*, 30, págs. 1-16.
- MATHIJS, Ernest, (2008), *The Cinema of David Cronenberg: From Baron of Blood to Cultural Hero*, London, Wallflower.
- MILLIGAN, Chloe Anna (2017), «Uncomfortable in the New Flesh: Adapting to Body Horror in the Cinema of David Cronenberg», *Trespassing Journal: an online journal of trespassing art, science, and philosophy*, 6, págs. 28-43.
- PASCAL, Marie (2024), «L’espace filmique abject: *Naked Lunch* et *A History of Violence* de David Cronenberg», *Transcr(é)ation*, 4, págs. 1-26.
- PROSPER, Josep y Francisca RAMÓN FERNÁNDEZ (2021), «La ventana indiscreta: adaptación, narrativa y autoría», *SituArte*, 16/27, págs. 7-17. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5226501>
- REIS FILHO, Luis (2017), «HP Lovecraft no cinema dos anos 70 e 80: da inadaptabilidade aos novos reinos imaginativos», *Abusões*, 4/4, págs. 358-387.
- SÁNCHEZ MORENO, Iván y José Carlos LOREDO (2018), «Nueva Carne en odres viejos: Sobre la subjetividad en el cine del último Cronenberg», *Todas as Musas*, 2, págs. 111-122.
- SARTRE, Jean Paul (2007), *El Existencialismo es un Humanismo*, Barcelona, Editorial Folio.
- SIBILIA, Paula (2014), «El cuerpo extraño: orgánico, demasiado orgánico», *Interdisciplina*, 2/3, págs. 211-217.
- TAKE ONE (1982), «Fear on film: Landis, Carpenter, Cronenberg», en Mick Garris (ed.), Nice Guy Productions LTD. [En línea: <https://bit.ly/3y64Gho> Fecha de consulta: 28/04/2024].
- VALENCIA TAMAYO, Luis Felipe (2022), «Cronenberg: La experiencia filmica ochentera», *Revista Escribanía*, 20/2, págs. 59-70.

Fecha de recepción: 21/02/2024.

Fecha de aceptación: 02/05/2024.

Cronenberg Adapts (Us to) McLuhan: Watching *Videodrome*, Reading *Understanding Media*

Cronenberg (nos) adapta a McLuhan: viendo *Videodrome*, leyendo *Understanding Media*

LEONID BILMES

Queen Mary University of London

leonid.bilmes@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7003-7376

Abstract: This article argues that *Videodrome* and the film's novelization can both be said to adapt McLuhan's account of television in *Understanding Media*. Cronenberg's film adopts McLuhan's style of thought by rendering figurative language as visceral cinematic image; Martin's novelization, in turn, uses the literary device of ekphrasis to depict the protagonist's TV-possessed inner world. *Videodrome* the film and *Videodrome* the novel express, respectively, the cinematic imaging and the synesthetic verbal description of media as «the extensions of man». The essay concludes that attending to the ways in which both the film and the novel adapt McLuhan's writing not only attests to the intermedial nature of the interpretive act, but helps delineate the contours of the contemporary media landscape.

Palabras clave: David Cronenberg, Marshall McLuhan, adaptación, los medios, metáfora, ékfrasis

Resumen: Este artículo sostiene que *Videodrome* y la novelización de la película pueden considerarse como una adaptación del análisis de la televisión en *Understanding Media*. La película de Cronenberg adopta el estilo de pensamiento de McLuhan al convertir su lenguaje figurativo en imágenes cinematográficas; la novelización de Martin utiliza la ékfrasis para representar el mundo interno del protagonista poseído por la televisión. Expresan, respectivamente, la imagen cinematográfica y la descripción verbal de los medios como «las extensiones del hombre». Prestar atención a las formas en que tanto la película como la novela adaptan la escritura de McLuhan, no solo atestigua la naturaleza intermedial del acto interpretativo, sino que ayuda a delinear los contornos del paisaje mediático contemporáneo.

Key words: David Cronenberg, Marshall McLuhan, adaptation, media, metaphor, ekphrasis

We become what we behold.
(McLuhan, 2001: 20)

1. INTRODUCTION: CRONENBERG TAKES MCLUHAN AT HIS WORDS

In *Understanding Media*, his landmark study of media as «the extensions of man», Canadian media theorist Marshall McLuhan first coined the catchphrase so dear to the world of advertising: «the medium is the message» (2001: 7). The publication of his next book with the tongue-in-cheek title *The Medium is the Massage* transformed McLuhan into a media «guru», as he became a fixture on television panel shows discussing the impact of media on popular culture, politics and personal psychology, even giving an extended interview to *Playboy* magazine. McLuhan argued that the impact of communications media on our lives is omnipresent: «All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered. The medium is the message» (2008: 26). Media, McLuhan maintained, «massage» our thinking into quiescence by encouraging us to examine their content rather than their nature *qua* media, thus putting critical reflection on their unforeseen consequences to sleep. Media's very omnipresence blinds us to their influence on life and thought; media's impact, McLuhan believed, tends to remain unperceived and *unthought*.

It is no exaggeration to say that McLuhan's work had a major impact on his compatriot, the film-maker David Cronenberg. This is not surprising for two reasons. The first is that Cronenberg attended the University of Toronto at the same time that McLuhan taught there. Though Cronenberg didn't attend McLuhan's lectures, he certainly did fall under the media scholar's spell as he recalls: «suddenly Marshall McLuhan was the guru of communications and was on all the TV shows and in all magazines» (Grünberg, 2006: 66); in another interview, he admits he «read everything [McLuhan] wrote» (Browning, 2007: 64). The second reason concerns the film-maker and theorist's shared conception of technology: for both McLuhan and Cronenberg, technology plays an inseverable part in our make-up as a species. Technology endows us with what McLuhan called vital «extensions» of our senses only by *severing* (a verb with obvious Cronenbergian connotations) us from old ways of perceiving and thinking about the world (2001: 4). These techno-extensions alternately expand and contract consciousness as they «shift the ratios among all the senses» (McLuhan, 2001: 71).

«I don't believe anybody is in control», Cronenberg told Chris Rodley, «That's what McLuhan was talking about when he said the

reason we have to understand media is because if we don't it's going to control us» (Rodley, 1992: 67). Cronenberg was referring to McLuhan's conception of media as «minor religions» at the altars of which we worship each time we direct attention towards screen-content through which the new gods talk to and «control us»:

To behold, use, or perceive any extension of ourselves in technological form is necessarily to embrace it. To listen to radio or to read the printed page is to accept these extensions of ourselves into our personal system and to undergo the «closure» or displacement of perception that follows automatically [...] By continuously embracing technologies, we relate ourselves to them as servo-mechanisms. That is why we must, to use them at all, serve these objects, these extensions of ourselves, as gods or minor-religions. (2001: 50-51).

The notion of technology as something that we come to serve, even something to which we willingly submit, would inspire some of Cronenberg's best work, not least *Videodrome*, the director's most «McLuhanesque» film. The insectoid talking typewriter in *Naked Lunch*; the organic video game console in *eXistenZ*; the diary written in hieroglyphics mirroring the protagonist's arcane mind in *Spider*; the breathing voluptuous TV set in *Videodrome*—these are among the most obvious incarnations of the film-maker's philosophical concerns. For if Cronenberg's oeuvre can be said to embody a philosophical position, then one could do worse than describe it as a kind of phenomenology of the media subject. To watch a Cronenberg film is to «become interwoven with the «I» of the characters» (Pearson, 2012: 166), who are all too often subjected to an impressively vicious form of psychic and physical malaise of technological origin. In this sense, many of Cronenberg's films can be seen as case studies of technology-induced disease: «David Cronenberg», as Gabriel Bortzmeyer aptly puts it, «presents a nosology of the media subject» (my translation, 2021).

McLuhan's influence on Cronenberg is no secret and virtually all major studies of the director's oeuvre to date recognize this fact. Such recognition, though, typically amounts to little more than the aforementioned acknowledgment of shared concerns about the fact that, in McLuhan's words, «Whole cultures could now be programmed to keep their emotional climate stable» via the manipulation of communications media and/or the implementation of technological prostheses for nefarious ends (2001: 30)¹. What is

¹ Mark Browning's monograph on Cronenberg, for instance, devotes just over two pages (2007: 63-65) to a discussion of McLuhan's influence on the film, and no study of the director's oeuvre to date has, to my knowledge, dealt with this question in any detail.

missing in Cronenberg studies, and certainly in discussions of *Videodrome*, is an examination of the ways in which Cronenberg actually *adapts* the account of television in *Understanding Media*, as well as in its bestselling sequel, and of how McLuhan's two books can be seen as source texts informing the film's dialogue, motifs and even plot points.

In an uncharacteristic first person aside, McLuhan reflects: «I am curious to know what would happen if art were suddenly seen for what it is, namely, exact information of how to rearrange one's psyche in order to anticipate the next blow from our own extended faculties» (2001: 63). I want to suggest that *Videodrome* presents the viewer with the spectacle of *just this*: it unveils in visceral cinematic imagery the concealed nature of media that McLuhan's text discloses by means of aphorism and figurative image. In doing so, the film foreshadows «the next blow» to our collective psyche, this time in the guise of tactile interactive screens fitted onto globally connected gadgets (i.e. smart phones, smart watches, smart glasses, Neuralink implants) anticipated by the nominally tactile television medium as theorized by McLuhan².

From the point of view of adaptation, *Videodrome* is unique in Cronenberg's oeuvre, because, unlike the director's adaptations of literary texts (*The Dead Zone*, *Dead Ringers*, *Spider*, *Cosmopolis*), the film is a bona fide cinematic adaptation of—and not merely, as I aim to show, a work «inspired by»—McLuhan's writing. The article begins by drawing on the relevant literature in adaptation studies in order to provide a suitable framework for this atypical case of cinematic adaptation. What further complicates and enriches matters is the fact that there exist not one but two «Videodromes»: after Cronenberg completed the first draft of the original screenplay (which would undergo further revisions during filming) he agreed for the novel adaptation to be released at the same time as the film. He invited the respected fantasy writer Dennis Etchison, then writing under the pseudonym Jack Martin, to Toronto; Martin, working with the original script, completed the novel in time for the film's release in 1983 (Lucas, 2008: 119). What this means, in fact, is that Martin's novel is as close as the viewer can get to the film's original text: by comparing the ways in which *Videodrome* the film and *Videodrome* the novel both differ from and echo each other, this article seeks to demonstrate the significance of McLuhan's work for a richer understanding not only of Cronenberg's chef-d'oeuvre, but of the process of cross-media adaptation itself.

² «It's always been the artist who perceives the alterations in man caused by a new medium, who recognizes the future in the present, and uses his work to prepare the ground for it», McLuhan told *Playboy Magazine* in 1969 (2009). Few artists have captured media-induced «alterations in man» more memorably than Cronenberg.

This article is inspired by a provocative remark made by Steven Shaviro in *The Cinematic Body*. In the chapter devoted to Cronenberg, Shaviro writes: «The brutally hilarious strategy of *Videodrome* is to take media theorists such as Marshall McLuhan and Jean Baudrillard completely at their word, to overliteralize their claims for the ubiquitous mediatization of the real» (2006: 138). A discussion of Baudrillard's idea of media-created simulations becoming more real than flesh and blood is beyond the scope of the present essay; as far as McLuhan is concerned, Shaviro's remark reveals more than he intended by it. Cronenberg's film not only makes palpable the claims made in *Understanding Media* about the nature and cultural impact of media: it actively adapts and appropriates McLuhan's style of thinking and *manner of expression*. Cronenberg literally takes McLuhan at his words.

2. ADAPTATION, DIALOGUE, APPROPRIATION

Considering *Videodrome* through the lens of adaptation poses a challenge. Unlike other Cronenberg adaptations, we are not dealing with a transposition of a literary text to the big screen. Instead, the film adapts the argument and metaphors deployed in *Understanding Media* as disturbing *mise en scène*. The film's novelization by Jack Martin too sheds light on Cronenberg's adaptation of McLuhan's work, in that it gives the viewer access to the film's «original» text: reading *Videodrome* the novel, that is, allows us to glimpse elements of the original screenplay that informs the imagery we see, thereby attesting to the intermedial nature of the interpretive act.

Setting aside the ambiguous and rather unhelpful notion of fidelity to a source text, Robert Stam proposes that we instead think of adaptation practice as translation, or what he also calls «intersemiotic transposition» from one sign system to another (2000: 62). Since we are concerned with a cinematic transposition of theoretical ideas, this is a more promising way of understanding how one kind of metaphor (conceptual) can become another (visual). «Imagery is important to me, ultimately because of the metaphor», Cronenberg remarks, «In a way, imagery is not even imagery. It has a metaphorical weight» (Grünberg, 2006: 70). Indeed, the metaphorical imagery in *Videodrome* is «weighty», as we will see, precisely because it enters into dialogue with the oracular conceptual language used to describe the nature of television in McLuhan's text.

Drawing on Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva, Stam suggests that a fruitful way to characterize intermedial adaptation is the notion of «dialogical process», an ongoing contestation of verbal meaning and intertextual exchange (2000: 64). However, intertextuality and its kindred notions of «a tissue of texts», the palimpsest, and so on, tends to minimize specificity, inferring as it does a nebulous galaxy of texts

as potential sources of allusive meaning. This fact prompted Gérard Genette to constrain the concept of intertextuality to mean the co-presence of two texts, for example in the form of quotation, allusion, or even plagiarism (Stam, 2006: 65). A related concept introduced by Genette is «hypertextuality»: here, Genette distinguishes between a «hypotext», defined as a clearly identifiable source or proto-text, and a «hypertext», a new work based on the source text (1997: 5). *Videodrome* thus seems to commit us to a triangulation of concepts: the film's key hypotexts, I have suggested, are *Understanding Media* and *The Medium is the Massage*, because a close reading of these texts promises a fuller understanding of the film's themes and plot. But McLuhan's works also act as hypotexts for *Videodrome* the novel (which, incidentally, opens in a paratextual signalling of its hypotext with the epigraph «the medium is the massage»). Our third adaptation vector, then, is the relationship between the film and the novel as both relate to their source texts.

Now, it might be objected that, unlike in customary adaptation practice where a film-maker adapts a literary text and where there is an unambiguous relationship between hypo- and hypertext (i.e. the characters, and sometimes even the titles, have the same names, the plot is more or less similar), an adaptation of a theoretical text risks diluting the specificity of the concept «adaptation»³. Recognizing the many pitfalls to be negotiated when trying to talk about adaptation, Julie Sanders suggests the concept of appropriation. Appropriation refers to a more diffuse kind of adaptation, where «the appropriated text or texts are not always as clearly signalled or acknowledged as in the adaptive process. They may occur in a far less straightforward context» (Sanders, 2006: 27). The lack of such clear signalling in *Videodrome* would seem to qualify it as a case of appropriation, rather than adaptation proper. There is a further important distinction between appropriation and adaptation: an appropriation does not seek to retell or reproduce the same content as the original text; instead, it presents a reworking, a reinterpretation and even a critique of the source text (Sanders, 2006: 28). *Videodrome*, from this perspective, is certainly not a mouthpiece for McLuhan's ideas about modern communication media; in fact, the film often playfully satirizes the «guru» of media studies. And yet, if we fail to consider how much the film owes to *Understanding Media* and *The Medium is the Massage*, we risk not seeing all that the film has to show us. To appreciate the full extent in which Cronenberg employs McLuhan's writing, it is perhaps best to see his film as an appropriation of a style of thought carried out by

³ «Adaptation», however, becomes problematic whenever it is defined too rigidly, and the critical goal of specifying what adaptation is, and what it *isn't*, seems to be constantly up for revision; see, for instance, Leitch (2012: 87-89).

means of the visual adaptation of the language in which this thought is expressed. That is to say, in appropriating McLuhan's pronouncements about media Cronenberg's film adapts (us to) the media theorist's figurative language as cinematic image.

3. THE VOICE OF THE MEDIA PROPHET

Before examining the film's imaging of McLuhan's concepts, it seems apt to begin with the figure of the man himself (see fig. 1). McLuhan's stand-in in *Videodrome* is of course Professor Brian O'Blivion, whom we meet early on in the story. Max Renn (James Woods), president of CIVIC-TV, a channel specializing in risqué television programmes, has been invited to participate in a panel discussion on a late-night talk show hosted by Rena King (Lally Cadeau). He is joined by Nicki Brand (Debbie Harry), a pop psychologist with masochistic tendencies, and the famous media expert Professor O'Blivion, who joins the panel via what we assume is a live television broadcast. Having O'Blivion appear throughout the film only on television is an ingenious representation of the heavily mediatized persona of McLuhan (who would himself go on to make a famous cameo appearance in Woody Allen's 1997 classic, *Annie Hall*). According to Tim Lucas, the original script describes O'Blivion «as a cross between Marshall McLuhan and Andy Warhol» (1983: 35), though it must be said that casting Jack Creley in the role certainly gives him more of a McLuhan look (see fig. 2). King asks O'Blivion whether he thinks that erotic and violent TV content lead to the desensitization and dehumanization of its viewers; his response is nothing short of McLuhanesque: «The television screen has become the retina of the mind's eye»—a clear echo of McLuhan's statement in *The Medium is the Massage*: «In television, images are projected at you. You are the screen» (2008: 125).

McLuhan's overt representation in the film is certainly not without irony. Later in the story, Max learns from O'Blivion's daughter, Bianca (Sonja Smits), that her father has been dead for over a year and that all his television appearances were pre-recorded on videotape. Max then plays one such recording and watches O'Blivion deliver another volley of seemingly connected statements, beginning with a repetition of the aforementioned comment that left the talk show host understandably nonplussed:

The television screen is the retina of the mind's eye. Therefore the television screen is part of the physical structure of the brain. Therefore whatever appears on the television screen emerges as raw experience for those who watch it. Therefore, television is reality and reality is less than television (Cronenberg, 1983).

The film cuts to a close up of Max, who snorts in contempt. In the novel's rendition of this scene, narrated in free indirect style, we read: «The way he put it, it sounded eminently logical. Or did it? [...] He's a pro. Media prophet, isn't that what they call him? It's a little spooky» (Martin, 1983: 100). The «spookiness» Max refers to is the fact of listening to a dead man address you on videotape. But the «spookiness» also points to more than this: in the novel, O'Blivion is given the following extra lines of dialogue: «For those who have a natural propensity for its imagery, [television is] a kind of bio-electric heroin. Your brain has already become an electron gun. Your retinae have become video screens» (Martin, 1983: 101). In one sense, these lines can be read as a parody of McLuhan's portentous style of writing; to read them as such, however, is to miss the fact that they are a paraphrase of McLuhan's actual concepts. When watching television, McLuhan (*not* O'Blivion) writes: «You are the screen. The images wrap around you. You are the vanishing point» (2008: 125); elsewhere, he describes the content of a medium as «the juicy piece of meat carried by the burglar to distract the watchdog of the mind» (2001: 19).

McLuhan's media theory is filled with language of this kind, with imagery suggestive of invasion, mutation, transformation, building up a picture of a body under constant bombardment by information signals coming from without, even as it is made to extend its faculties of sense perception without acquiescing to do so.

4. TELEVISION AND THE BODY

If there is a single passage in McLuhan's work that might be taken to be representative of Cronenberg's oeuvre, and that could well be read as its unstated motto, it is this one:

With the arrival of electric technology man extended, or set outside himself, *a live model of the central nervous system* itself. To the degree that this is so, it is a development that suggests a desperate and suicidal *autoamputation*, as if the central nervous system could no longer depend on the physical organs to be protective buffers against the slings and arrows of *outrageous mechanism* (my italics, 2001: 48).

«A live model of the central nervous system», «autoamputation», «outrageous mechanism»: one struggles to find more fitting phrases to characterize Cronenberg's cinematic universe. Cronenberg's cinema often presents us with visions of «outrageous mechanism» (*Crash*, *Crimes of the Future*) assaulting and altering the human body, and it repeatedly shows us how the extensions of «the central nervous system», made possible by technology, lead to grotesque bodily transformations and the consequent mutation of identity (*The Fly*, *eXistenZ*, *Scanners*).

McLuhan's discussion of the impact of media on consciousness hinges on a distinction he makes between «hot» and «cool» media (2001: 24-26). A «hot» medium, like radio or photography, tends to discourage active audience participation: it presents its content in a relatively straightforward, «high definition» manner. A «cool» medium, on the other hand, allows for greater participation and interpretive scope, and McLuhan considered television to be exemplary in this regard. Before the advent of high-definition TV, television presented a grainy low quality image shown on a relatively small screen. Unlike the crisp image projected on the cinema screen, the image emitted by TV is low in visual data, requiring the viewer to «fill-in» missing details; the TV image is, moreover, «closer» to the viewer in space so that you can even touch it. Cinema is, then, a «hotter» medium than television⁴.

This is how McLuhan describes the nature of what we see on TV: «The TV image requires each instant that we “close” the spaces in the mesh by a convulsive sensuous participation that is profoundly kinetic and tactile, because tactility is the interplay of the senses, rather than the isolated contact of skin and object» (my emphasis, 2001: 342). *Videodrome* portrays this kind of tactile impact on consciousness by the sensory «extension» of television. The film opens with an extreme close-up shot of a TV screen: we see the face of a young woman addressing the camera; it is Max's secretary, Bridey (Julie Khaner), calling him with a scheduled wake-up call. The establishing shot does two things: first, the close-up of the TV screen foregrounds the film's concern with mediation: Bridey's face speaking directly into the film's camera via a television screen is like the director's way of saying, with McLuhan, that «no medium has its meaning or existence alone, but only in constant interlay with other media» (2001: 28). Second, the opening scene places the viewer within the same space inhabited by the protagonist: we feel as though we too are being addressed by the speaker, whose grainy image seems more tangible than the cinema screen on which it appears. As Gorostiza and Pérez write, the opening scene «provoca que el espectador se convierta en un personaje que, como Max, tiene delante una pantalla que podría en cualquier momento interactuar con su vida» (2003: 167)⁵. From this point

⁴ McLuhan's distinction is not meant to be applied rigidly. A «hot» medium like cinema, for example, can be «hot» or «cool» to varying degrees: Andrei Tarkovsky's *Stalker* (1979) is a «cooler» film (no pun intended) than John McTiernan's *Die Hard* (1988), because it asks a lot more of its audience while the blockbuster requires less active interpretation on the part of the viewer. In the same way, *Videodrome* is a «cooler» film than *Maps to the Stars* (2014).

⁵ González-Fierro Santos also points to this key feature of Cronenberg's aesthetic: «El cine de David Cronenberg—sobre todo a partir de *Videodrome*—ha demostrado una especial predilección por reflexionar sobre el espacio

onward, the television set becomes a living and breathing character in its own right, interacting vicariously with the viewer.

In the history of cinema, there is perhaps no other film that has portrayed the tactile aspect of television quite as memorably as *Videodrome*. Throughout the film, we see Max stroke, caress, kiss, grope, whip and finally shoot the television set. The film's iconic moment is the scene where Max kisses Nicki Brand's televised lips: the scene begins with the point of view shot of Brand speaking to Max as she invites him to join her «inside» television, signalling the beginning of his becoming a slave to the «Videodrome» signal. Next, there's the medium shot of Max kneeling before the set as he bends forward, his face making intimate contact with the screen's fleshy exterior⁶. Finally, we see a close-up of Max's face buried inside the TV screen as his fingers prod its pliable surface (see fig. 3).

McLuhan stressed television's tactility: «TV is, above all, an extension of the sense of touch, which involves maximal interplay of all the senses» (2001: 364); «In television there occurs an extension of the sense of active, exploratory touch which involves all the senses simultaneously, rather than that of sight alone» (2008: 125). The reason McLuhan identifies television with the sense of touch, rather than sight or hearing, is to underscore the fact that the TV image, unlike the projected image of cinema, is *emitted from within*: «the viewer is the screen» (McLuhan, 2001: 341). The old CRT screen produced static so that when touching it you would occasionally receive a not unpleasant sensation of shock, making physical contact with the electronic signal of the cathode ray tube. This is why television, more so than cinema, speaks of humanity's intimacy with media, of its welcome occupation of our most private living spaces and of its serving our most secret, even shameful desires (we are concerned here with the age before the global home invasion by smart phones). In another flight of mixed metaphor, McLuhan writes: «The TV viewer [...] is bombarded by atoms that reveal the outside as inside in an endless adventure amidst blurred images and mysterious contours» (2001: 357). The violent opening image shape-shifts into the metaphor of «an endless adventure» across a topography of «blurred images and mysterious contours», conveying the implicit eroticism of TV, what McLuhan also refers to as «the indomitable tactile promptings of the TV image» (2001: 344). Martin's novelistic rendition of Max kissing

interior de los personajes, adoptando frecuentemente una narrativa estructurada en torno a un único punto de vista» (1999: 112).

⁶ See Lucas (1983: 44-46) for a fascinating account of the how the special effects team, led by prosthetic make-up artist Rick Baker (responsible for creating the iconic bodily transformation in John Landis' *An American Werewolf in London*) built the fleshy TV set.

Brand's televised lips portrays the symbiosis between the virtual world of television and the corporal world of the viewer very effectively:

As he grasped the breathing sides of the set, her larger-than-life lips distended to meet his forehead, the glass of the tube melting and ballooning outward to touch his skin [...] Max's eyes closed. He no longer needed them to see. Nicki Brand fired through his eyelids as though they were no longer there, a mere technicality. He licked the screen, the soft screen, distorting the plastic face of Nicki Brand as he strained toward the possibility of acceptance and release in her, caressing her, sinking deeper into the pores and pulsing veins, the wet membranes of her flesh. The mouth widened in response. Her teeth opened, revealing the glistening sea of her tongue, the video scan lines growing wider, separating horizontally and opening to receive him between their strobing, deeper and deeper into the swelling red lips, until he was totally engulfed by the darkness in her throat (Martin, 1983: 102-3).

Visualizing this scene, we no longer distinguish the seam between the virtual and the real as the world of TV engulfs the world of flesh: as one commentator puts it, in Cronenberg's world «los medios son cuerpos virtuales de las imágenes tanto como transformadores de la percepción corporal subjetiva» (Russo, 2017).

5. THE VERBAL SCREENING OF VIRTUAL IMAGES

As the above excerpt illustrates, Martin's adaptation captures the film's imagery in words exceptionally well—especially considering the fact that Martin did not get to see the film and only had Cronenberg's script to work with when writing the novel. But perhaps this is not that surprising: it is safe to assume that most readers of Martin's adaptation of the original screenplay of *Videodrome* come to read the novel only after watching the film. McLuhan liked to reiterate that «the "content" of any medium is always another medium» (2001:8) and «no medium has its meaning or existence alone, but only in constant interplay with other media» (2001: 28). This kind of media «interplay» is most apparent when we engage with adaptation, where a particular text/film acts as the grain against which critical reading must rub. «As we read», Stam writes, «we fashion our own imaginary mise-en-scène of the novel on the private stages of our minds» (2000: 540). Stam is describing what we do when we read a literary text, but when it comes to *Videodrome*'s plot and characters, the privacy of our minds' «stages» is somewhat compromised. Reading the novel, it is a challenge *not* to imagine James Woods' engrossing portrayal of the protagonist and not inwardly picture Debbie Harry as Nicki Brandt: the film's iconography provides the viewer with the visual aesthetic according to which the novel's success, as an adaptation, is measured. As one reads (assuming one has seen the film before reading the novel) one's recollection of

the film's scenes continually contests one's visualization of the novel's restaging of them.

And yet we do see something in the novel that we did not see in the film. Consider the excerpt above: Brand's teeth open, revealing «the glistening sea of her tongue, the video lines growing wider, separating horizontally and opening to receive him between their strobing, deeper and deeper into the swelling red lips». If the film is distant in memory, one might well imagine that this special effects widening of video lines was something that we actually saw on the screen, though we did not. Similarly, when reading a descriptive passage like the following one, it is easy to misremember the film:

As [Max] watched in disbelief, a TeleRanger console TV set rose up out of the water, out of the blue Algemarin foam *like a hulking electronic Venus on the half-shell*. The set swelled, breathing and snorkling as befitted a marine creature of its substantial size.

On its screen was a close-up of a woman, an anguished expression wracking her features, a leather strap tight around her wrinkled neck.

Masha (my italics, Martin, 1983: 166).

At the time of reading Martin's novel, having last watched *Videodrome* several years ago, I could not say whether this scene was in the film or not (it is not). It certainly felt like it should be⁷.

The metaphor in the passage above has been italicized to draw attention to the virtuality that is inherent in a verbal description to a much greater degree than is possible in film; as Stam puts it, «The words of a novel [...] have a virtual, symbolic meaning; we as readers, or as directors, have to fill in their paradigmatic indeterminacies» (2000: 55). Like the preceding example of the scene of Max kissing the fleshy television set, this scene is another instance of the literary device known as ekphrasis. Though it is often used in the more restricted sense of a verbal description of a visual artwork, ekphrasis designates, in Bolter's definition, «the description in prose or poetry of an artistic object or striking visual scene; it is the attempt to capture the visual in words» (1996: 264). Ekphrasis is synonymous with an intensely visual and emotionally resonant description, bringing to the fore the «interplay» between media which is always a key part of adaptation criticism. Hence, Liliane Louvel describes ekphrasis as «an intermedial

⁷ According to Lucas (2010), this scene was included in Cronenberg's original screenplay but was left out of the film due to budget constraints. As Lucas (1983: 35-38) writes in his original piece covering the filming of *Videodrome*, Cronenberg continued to revise the script right up to the last day of shooting, and even into postproduction.

mixture of word and image» (2018: 246) while Claus Clüver defines it as process of «intermedial translation» (2017: 465).

Perhaps the most important recent critical contribution to the study of ekphrasis is Ruth Webb's *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, where Webb traces the earliest known uses of ekphrastic speech and writing, showing the heuristic value of ekphrasis for modern cinema, media, and literary studies. Most simply, ekphrasis can be defined as «a speech that brings the subject matter vividly before the eyes» (Webb, 2016: 1). As the two examples from Martin's *Videodrome* attest, the most effective way of conveying visuality verbally is by means of descriptive metaphor, particularly if said metaphor happens to be intermedial: «like a hulking electronic Venus on the half-shell», the striking comparison that personifies and estranges its object (an '80s TV set) by invoking Botticelli's Venus, allows the reader of the novel to experience the sensation of «seeing» an animate TV rising out of Max's bathtub through his eyes, such that this image conveys «the imperceptible and almost ineffable: the speaker's state of mind at a precise moment in the past» (Webb, 2016: 191).

What is crucial about ekphrasis, then, and what makes it a valuable tool when considering cinematic adaptation and/or novelization of film, is the fact that it immerses us inside the mind of the protagonist. Ekphrasis is impossible without a distinct point of view: what we see in ekphrasis is «not so much an object or scene or person in itself, but the effect of seeing that thing», Webb notes (2016: 127)⁸. Indeed, all that we see when we read *Videodrome* is focalized through the eyes of Max Renn: the novel is narrated in a free indirect style at times almost taken over by first person narration, as Max's voice vies for dominance with the voice of the third person narrator. The following passage illustrates how focalization is used throughout the text: «Now I've done it, thought Max forlornly. Caffeine nerves, insomnia . . . look what happens to you. Get a grip on yourself, boy» (Martin, 1983: 38). Martin's decision to use free indirect style is true to Cronenberg's own conception: Lucas, who interviewed the director on set during filming, observes that «Cronenberg had the notion of making a first-person film that would show an audience the subjective growth of the hero's madness» (1983: 34). As Cronenberg himself described it: after the first 40 minutes of conspiratorial plot, the viewer suddenly finds himself within «a relentlessly first-person point of view» (Rodley, 1992: 94). The use of free indirect speech, together with ekphrastic

⁸ On the ways in which ekphrasis immerses the reader within the point of view of the protagonist and how this kind of immersion relates to memory and media, see Bilmes (2023: 13-15 and *passim*).

visualization, thus ensure that the reader is continually exposed to the contagion of Max's hallucinatory world.

6. THE MEDIATED REAL

«After all there is nothing real outside our perception of reality», O'Blivion's video-ghost tells Max. As we read the novel and as we watch the film, it is difficult to say at what exact moment Max's hallucinations begin to seep into the narrative world, turning reality into television-dream. After Max watches the first «Videodrome» transmission recorded by his assistant, he begins to experience a series of visceral visions. A suggestive example is the scene, early in the novel/film, where Nicki Brand arrives at Max's apartment and they watch a videotape recording of «Videodrome».

A woman is being tortured by two masked men in a basement-like room with a red clay wall; while the muted violent imagery plays in the background, «as ubiquitous now as electric wallpaper», Max and Brand have sex, and something strange begins to happen:

He lifted from her and saw now the pools of condensation forming like heat mirages around the cushions. The floor *melted* and *sloshed* with electrified water. The dark walls of his apartment seemed to close in, the ceiling lowering, reflecting the *flickering* of the candles like the phosphors of a television image: *warm*, deeper than orange, and finally red as a darkroom. The sofa and furniture *blurred* into insubstantial shadows, then fell away completely, leaving them naked under the *light* of the red room (my italics, Martin, 1983: 71).

So strong is this sensation of finding himself inside the room shown in the «Videodrome» recording that Max expects to hear «the slogging approach of heavy boots [of the torturers]. But they did not come. Not this time» (Martin, 1983: 72).

In Webb's characterization, ekphrasis «evokes sights, sounds and sensations of absent things that, moreover, have the power to make us feel "as if" we can perceive them and share the associated emotions» (2016: 168). The ekphrasis of Max's hallucinatory vision, with his bedroom taking on the quality of a televised image, is similarly synesthetic: words like «heat», «melted», «sloshed», «flickering», «warm», «blurred» and «light» invoke touch, hearing and vision, imitating verbally the multisensory immersion of TV. «Television», McLuhan writes, «demands participation and involvement in depth of the whole being» (2008: 125), which is exactly what ekphrasis tries to make possible in the novel.

In the film, Cronenberg portrays this kind of «involvement in depth» characterizing this scene by a juxtaposition of two distinct images. First, we see a long shot of Max and Nicki Brand in bed, with the TV set showing the «Videodrome» imagery in the background.

Then the scene changes: Max and Brand are no longer in his bedroom but in a room resembling the «Videodrome» torture-chamber. The dark crimson floor and black rectangular space upon which the figures lie, accompanied by Howard Shore's brooding soundtrack, create an eroticized, threatening atmosphere: we're inside Max's mind, in a cinematic equivalent of ekphrastic visualization, for what we are here given to see is the world fallen prey to, and dominated by, the iconography of televised reality. As if to underscore the point, the film then cuts, briefly, to a long shot of the same space but now without the two bodies: the room is shown through the mesh of the CRT screen, which, in effect, tells us that Max's world belongs to television (see fig. 4). Shaviro captures the *idée fixe* expressed in this scene, which also characterizes *Videodrome* as a whole: «The point at which subjective reality becomes entirely hallucinatory is also the point at which technology becomes ubiquitous, and is totally melded with and objectified in the human body» (2006: 141).

We begin to see more clearly how the effect of ekphrasis, as it is used in Martin's adaptation of the film, mirrors McLuhan's account of the impact of television, as it is portrayed cinematically by Cronenberg. The conception of communication upon which ancient rhetorical practice was based—and which, I claim, is shared by McLuhan—is one where language is conceived «as a quasi-physical force which penetrates into the mind of the listener, stirring up images that are stored there» (Webb, 2016: 128). When reading ekphrastic prose, Webb observes, we experience «language passing like an electrical charge» between the text and the reader; ekphrasis, moreover, can even lead to the temporary «enslavement» of the listener by the speaker (2016: 129). If all these points are taken together, it would seem as if antiquity's conception of ekphrasis foreshadowed McLuhan's theory of media as the «extensions of man», not least his account of television as «the most recent and spectacular extension of our central nervous system» (2001: 345).

Videodrome the novel and *Videodrome* the film express, respectively, the visualization made possible by synesthetic description and the cinematic rendering of conceptual metaphors. In doing so, they point to how the two media, writing and cinema, form an inseverable part of our picture of the real and the space we occupy within it via their mediation.

7. A MCLUHANESQUE PLOT

Having examined how *Videodrome* can be said to have appropriated McLuhan's theoretical concepts, both in dialogue and cinematic image, I would like to address my claim that the film's plot echoes the discussion of television in *Understanding Media*. The chapter McLuhan devotes to TV is by far the longest in the book; it is also where his

language is most Cronenbergian. Beginning the chapter with an image of a child gazing raptly at a TV screen and concluding with the grisly broadcast of the murder of Lee Harvey Oswald by Jack Ruby, McLuhan portrays television as an uncanny medium-intruder into the home that affects society insidiously and unawares. Contrasting the more linear thought-processes associated with print culture, he writes: «The introspective life of long, long thoughts and distant goals, to be pursued in lines of Siberian railroad kind, cannot coexist with the mosaic form of the TV image that commands immediate participation in depth and admits no delays» (2001: 354). In McLuhan's depiction, we are presented with the full immersion of consciousness «inside» TV, with the mind enveloped in and touched by its bluish glow. It is important to emphasize here that McLuhan does not consider television to be pernicious *qua* medium; media, after all, are tools which can be used for both virtuous and vicious purposes. McLuhan's point is that media, conceived as «extensions» of the central nervous system, necessarily *alter* «our sense-lives and our mental processes» (2001: 362).

If the chapter devoted to television in *Understanding Media* can be said to have plot, then it might be summed up as follows: the story begins (like *Videodrome*) in the intimate interior of the home: a child is mesmerized by the moving pictures on the tube which come to affect the way the child processes information, even how she perceives space. Television is then shown to influence the grown-ups' world: fashion, clothing, cars, lifestyle, politics, even daily routines. From the time of the Renaissance—a period encompassing the invention of the printing press as well as the perfection of perspective in painting—the Western mind was encouraged to conceive the world *visually*: one beheld a uniform space upon which objects appeared in various configurations and, crucially, one remained separate from this space in beholding it. Television, on the other hand, in projecting and extending the sense of touch, «is total, synesthetic, involving all the senses», immersing the viewer in what she is watching (McLuhan, 2001: 365). Television is so involving, in fact, that it can compel the viewer to lose his own individuality as he identifies with ritualized audience participation: the television viewer is content to commit to the «tribe» of the audience (McLuhan, 2001: 366). It would be wrong, however, to suppose that TV breeds passivity; as McLuhan argues: «TV is above all a medium that demands a creatively participant response. The guards who failed to protect Lee Oswald were not passive. They were so involved by the mere sight of the TV cameras that their lost their sense of their merely practical and specialist task» (2001: 368). McLuhan is being ironic, of course: the guards did not act appropriately precisely because they were already «acting» in the spectacle of the scene that the TV cameras were in the process of creating.

In *Videodrome*, Max's trajectory as a character can be seen to mirror the story of television as sketched by McLuhan. His is a transformation from somebody who programmes (and, of course, avidly consumes) late-night television content to somebody who becomes programmed by the «Videodrome» signal. O'Blivion reveals to Max (via television) the hidden truth behind «Videodrome»: it turns out that being exposed to the transmission induces a brain tumour, which causes the visceral hallucinations. After watching «Videodrome», Max begins seeing a series of increasingly violent visions, eventually acting them out and murdering two colleagues at CIVIC TV, his assistant Harlan, and ultimately Barry Convex, CEO of Spectacular Optical, a nefarious enterprise which seeks to use «Videodrome» to control society. («We make inexpensive glasses for the Third World and missile guidance systems for NATO. We also make *Videodrome*», Convex blithely informs Max.)

In a suggestively titled chapter, «The Gadget Lover», McLuhan writes: «Man becomes, as it were, the sex organs of the machine world, as the bee of the plant world, enabling it to fecundate and to evolve ever new forms» (2001: 51). McLuhan's reproductive metaphor is given memorable expression in the film's visual aesthetic, obsessed as it is by the idea of coupling with technology and losing the ability to distinguish between self and medium, so that the self *becomes* the medium through which those in control can act (see fig. 5). In such imagery as Max's infamous flesh gun, the breathing video cassette, the vein-streaked TV set, and, most spectacularly of all, the animate vaginal slit in Max's belly, *Videodrome* gives flesh to McLuhan's metaphor-fuelled concepts by «overliteralizing» them, in Shaviro's phrase; in doing so, the film makes palpable for the viewer what the reader of *Understanding Media* and *The Medium is the Massage* is left only to imagine. «The TV image», McLuhan writes, «is [...] a ceaselessly forming contour of things limned by the scanning-finger. The resulting plastic contour appears by light through, not light on, and the image so formed has the quality of sculpture and icon, rather than picture» (2001: 341). As we have seen, McLuhan repeatedly emphasized the tactility of television⁹ and the way in which Cronenberg conveys this in the film is i) by means of ingenious prosthetic make-up such as the scene of Max's kissing the television lips of Nicki Brand, or the explosive shot of the flesh-gun stretching the TV screen as Max shoots himself by shooting at the screen; and ii) by filming the TV screen in extreme close-up and simulating the effect of sitting «in front of the tube» in one's own living room.

⁹ Cronenberg says much the same thing about cinema: «To me the cinema, I feel, is very tactile. It's not just visual. It's sensual in many, many ways» (Grünberg, 2006: 95).

Seeing a giant close-up of a TV screen in a movie theatre is not a little disconcerting. One reason for this is the fact of being confronted with the medium itself: in seeing a close-up of Bridey's televised face, at the beginning of the film, or in looking at the close-up of Max pointing the flesh-gun at his temple through the mesh of TV, we attend to the texture of the medium as much as, or even more so, than we do to the content of what we are shown. What is significant about these scenes is precisely the fact that they show televised-images lending their content a kind of patina of tactility. The film's closing scene presents us with two versions of the same shot: we first see a close-up of Max's face with the flesh-gun raised to his temple on the «Videodrome» TV set; then, in the final shot, the same close-up is used but this time without the «filter» of the TV screen¹⁰. The unexpected effect of this is that, instead of the latter shot seeming more «real» than the former, it is actually the televised close-up that bears the weight of the tangible: in seeing Max shoot himself on the «Videodrome» set, which explodes in a spray of guts, we feel as though his fate has already been sealed. Max has become television: the living word, the film's metaphor for the human, has become the New Flesh.

8. CONCLUSION: AN ADVENTURE IN «THE UNIFIED SENSORIUM»

McLuhan insisted that what distinguished the image on television from the cinematic image is the former's low resolution: the TV image, unlike the light captured on film stock, is an easily discernible «mosaic mesh of light and dark spots» (2001: 342). He believed that should television one day improve to the point of what we now know as HD-quality, we will no longer be dealing with the medium of television. Yet McLuhan's account of the television of the 1960s is arguably even more fitting as an anticipation of the medium's evolution into the interactive touchscreen that presently dominates the globe. «In television there occurs an exploration of the sense of active, exploratory touch which involves all the senses simultaneously»: if we substitute «smart phone» for «television» here we can see how prophetic McLuhan could be, however inadvertently.

¹⁰ The film's closing sequence illustrates perfectly Guy Debord's diagnosis of alienation in the age of «the society of the spectacle»; in the following passage, Debord is describing precisely the kind of self-estrangement conveyed by *Videodrome*: «The spectacle's estrangement from the acting subject is expressed by the fact that the individual's gestures are no longer his own; they are the gestures of someone else who represents them to him. The spectator does not feel at home anywhere, because the spectacle is everywhere» (2005: 16). A comparison of the ways in which McLuhan and Debord's critiques of mass culture both complement and depart from each other in *Videodrome* would be a welcome addition to Cronenberg scholarship.

Today, the Internet, encompassing social networks and data streaming services, is something we consume (and something that consumes us) bodily, as we cradle screen-content in our hands and touch it with our fingers. «Cronenberg was able to foretell our electronic evolution», Nick Ripatrazone argues, «the quasi-Eucharistic way we «taste and see» the Internet [...] *Videodrome* shows what happens when mind and device become one» (2017). Recent advancements in communications media bespeak the contemporary relevance of McLuhan's vision of the impact of television on consciousness. However, as eloquent and far-seeing as that vision is, it is constrained by its own medium of expression: the linear printed word which houses this thought. Cronenberg, I have argued, translates that linearity into cinematic image, hyperbolizing McLuhan's metaphors of sensory extension as grotesque *mise en scène*. In this way, Cronenberg's film «adapts» the viewer to McLuhan's picture of the violent impact of media on consciousness.

When Max is taken to see Barry Convex at the headquarters of Spectacular Optical, he is shown the enterprise's latest invention (see fig. 6): a glowing helmet contraption that looks like an eerie prototype of a contemporary VR headset (recently rebranded as a «mixed-reality» spatial computer). The helmet, Convex explains to Max, does two things. First the wearer is shown scenes of violent and/or sexual imagery intended to overstimulate the nervous system: the violent footage triggers hallucinations, which the helmet then records. The helmet thus becomes a repository of its wearers' most secret desires and dreams, dreams that become the property of Spectacular Optical, which broadcasts them via the «Videodrome» signal. What may have seemed like wide-eyed dystopian fantasy in 1983 has become reality. Contemporary AI technology is already capable of reproducing high quality images from an MRI scan of brain activity: a subject is shown a picture of an animal, for example, and the AI system translates the neuronal glow detected by the MRI into a more or less accurate digital reproduction of the original image¹¹.

As impressive as the film's imaginative anticipation of technological innovation is, it does not capture what is most significant about Cronenberg work. Recall the director's remark: cinematic imagery is important, he says, when it has «metaphorical weight»; for McLuhan, similarly, «All media are active metaphors in their power to translate experience into new forms» (2001: 63). Showing us how one medium (television) impinges on consciousness, Cronenberg's film has metaphorical weight in precisely this sense: it shows the viewer how

¹¹ See, for instance, the following *NBC* article by Sara Ruberg and Jacob Ward: <https://www.nbcnews.com/tech/tech-news/brain-waves-ai-can-sketch-picturing-rcna76096>.

media translate and adapt sensory experience and thereby change us into new forms—often in the most brutal and perversely stimulating way possible.

Cronenberg, I think, would be sympathetic to McLuhan's claim that «not even the most lucid understanding of the peculiar force of a medium can head off the ordinary “closure” of the senses that causes us to conform to the pattern of experience presented» (2001: 359). «Print asks for the isolated and stripped-down visual faculty», whereas today we find ourselves within «the unified sensorium» (McLuhan, 2001: 336) of the world of haptic screens. If ekphrasis sought to make the reader a virtual witness to what was being described, as if the reader could forget the language-screen making the description possible in favour of the visions immanent within it, then the image in *Videodrome* asks the viewer to remember the living word before, or even as, it becomes the New Flesh. It may be impossible to extricate ourselves from the media which compose the texture of reality, yet it is possible, as both *Videodrome* the novel and *Videodrome* the film attest, to portray the texture's weave.

Cronenberg (nos) adapta a McLuhan: viendo *Videodrome*, leyendo
Understanding Media

IMAGES

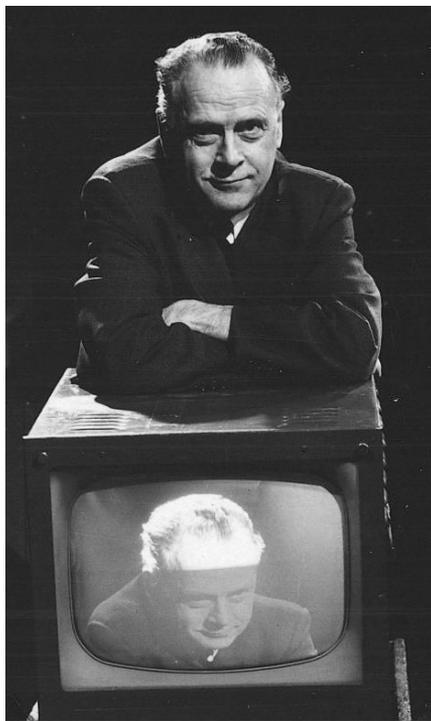


Fig. 1. Marshall McLuhan leans on his own televised image.
Photograph by Bernard Gottfryd, 1 January 1967. Public domain.



Fig. 2. Jack Creley as Professor Brian O'Blivion, McLuhan's stand-in in *Videodrome* (David Cronenberg, 1983).



Fig. 3. Max Renn (James Wood) kisses and fondles the television screen (David Cronenberg, 1983).

Cronenberg (nos) adapta a McLuhan: viendo *Videodrome*, leyendo
Understanding Media



Fig. 4. Max Renn's bedroom portrayed as a televised image of the torture-room in the «Videodrome» transmission (David Cronenberg, 1983).



Fig. 5. The flesh-gun suicide on the «Videodrome» TV set shown in the film's closing sequence (David Cronenberg, 1983).



Fig. 6. Max Renn wearing the helmet that records dreams
(David Cronenberg, 1983).

BIBLIOGRAPHY

- BILMES, Leonid (2023), *Ekphrasis, Memory and Narrative after Proust*, London, Bloomsbury Academic.
- BOLTER, Jay David (1996), «Ekphrasis, Virtual Reality, and the Future of Writing», in G. Nunberg (ed.), *The Future of the Book*, Berkeley, University of California Press, pp. 253-273.
- BORTZMEYER, Gabriel (2021), «Métastases Médiatiques: David Cronenberg lecteur de Marshall McLuhan», *Débordements* [Online: <https://debordements.fr/Metastases-mediatiques/>. Accessed 31/1/2024].
- BROWNING, Mark (2007), *David Cronenberg: Author or Film-maker?*, Bristol, Intellect Books.
- CLÜVER, Claus (2017), «Ekphrasis and Adaptation», in T. Leitch (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford, Oxford University Press, pp. 459-477.
- DEBORD, Guy (2005), *Society of the Spectacle*, trans. by K. Knabb, London, Aldgate Press.
- GENETTE, Gérard (1997), *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, trans. by C. Newman and C. Doubinsky, Lincoln, University of Nebraska Press.
- GONZÁLES-FIERRO SANTOS, José Manuel (1999), *David Cronenberg. La estética de la carne*, Madrid, Nuer Ediciones.

- GOROSTIZA, Jorge and Ana PÉREZ (2003), *David Cronenberg*, Madrid, Catédra.
- GRÜNBERG, Serge (2006), *David Cronenberg: Interviews with Serge Grünberg*, London, Plexus.
- LEITCH, Thomas (2012), «Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?», in D. Cartmell (ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Chichester, Wiley-Blackwell, pp. 87-105.
- LOUVEL, Liliane (2018), «Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification», *Poetics Today*, 39/2, pp. 245-263.
- LUCAS, Tim (2010), «Medium Cruel: Reflections on *Videodrome*», *Criterion* [Online: <https://www.criterion.com/current/posts/676-medium-cruel-reflections-on-videodrome>. Accessed: 8/2/2024].
- LUCAS, Tim (2008), *Videodrome: Studies in the Horror Film*, Lakewood, Centipede Press.
- LUCAS, Tim (1984), «*Videodrome*: Filming One of the Genre's Most Original and Cerebral Stories in Years», *Cinefantastique* 14/2, pp. 32-49.
- MARTIN, Jack (1983), *Videodrome*, New York, Zebra Books.
- MCLUHAN, Marshall and Quentin FIORE (2008), *The Medium is the Massage*, London, Penguin Books.
- MCLUHAN, Marshall (2009), «The Playboy Interview», *Playboy Magazine* 03.1969 [Online: <https://nextnature.net/story/2009/the-playboy-interview-marshall-mcluhan>. Accessed: 20/3/2024].
- MCLUHAN, Marshall (2001), *Understanding Media: The Extensions of Man*, Abingdon, Routledge.
- RODLEY, Chris (1992), *Cronenberg on Cronenberg*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada.
- PEARSON, Brook W.R. (2012), «Re(ct)ifying Empty Speech: Cronenberg and the Problem of the First Person», in Simon Riches (ed.), *The Philosophy of David Cronenberg*, Kentucky, The University Press of Kentucky, pp. 155-175.
- RIPATRAZONE, Nick (2017), «The Video Word Made Flesh: *Videodrome* and Marshall McLuhan», *The Millions* [Online: <https://themillions.com/2017/04/the-video-word-made-flesh-videodrome-and-marshall-mcluhan.html>. Accessed: 16/2/2024].
- RUBERG, Sarah and Jacob WARD (2023), «From brain waves, this AI can sketch what you're picturing», *NBC News* [Online: <https://www.nbcnews.com/tech/tech-news/brain-waves-ai-can-sketch-picturing-rcna76096>. Accessed: 20/3/2024].
- RUSSO, Eduardo (2017), «David Cronenberg y el cuerpo: medio y dispositivo en *Videodrome* y *eXistenZ*», *diCom* [Online: <https://maestriadicom.org/articulos/david-cronenberg-y-el-cuerpo-medio-y-dispositivo-en-videodrome-y-existenz/>. Accessed: 15/2/2024].

- SANDERS, Julie (2016), *Adaptation and Appropriation*, Abingdon, Routledge.
- SHAVIRO, Steven (2006), *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- STAM, Robert (2000), «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», in James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers University Press, pp. 54-76.
- WEBB, Ruth (2016), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Abingdon, Routledge.

Fecha de recepción: 21/03/2024.

Fecha de aceptación: 24/05/2024.

***La Mosca* (1986): la ciencia y el *body horror* en el cine de David Cronenberg**

***The Fly* (1986): Science and Body Horror in David Cronenberg's Cinema**

XAVI BRITO ALVARADO
Universidad Técnica de Ambato
(Ecuador)
lx.brito@uta.edu.ec
Universidad de Málaga
xavibrito@uma.es
ORCID ID: 0000-0001-8593-3691

ANA SEDEÑO-VALDELLOS
Universidad de Málaga
valdellos@uma.es
ORCID ID: 0000-0003-3897-2457

Resumen: El relato de George Langelaan *La mosca* (1957), ha tenido cuatro adaptaciones cinematográficas, la primera en 1959 y la última en 1989, pero las adaptaciones de Kurt Neumann (1959) y David Cronenberg (1986), han sido las de mayor trascendencia cinematográfica. Tanto el relato como la película de Cronenberg se inscriben dentro del subgénero de cine de terror *body horror*. En él el cuerpo humano aparece como una máquina imperfecta, receptáculo de malformaciones genéticas y anatómicas. Se configura una grotesca metamorfosis en la búsqueda de nuevas formas corporales. El objetivo de este trabajo es cartografiar la fragmentación del cuerpo y la mente que pone en juego la noción de la *Nueva Carne* en la obra *La mosca* (1986) y plantear las diferencias en los discursos sobre el cuerpo y la tecnología en el relato y la película.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, narrativa filmica, cine de terror, David Cronenberg, Nueva Carne, *La mosca*.

Abstract: George Langelaan's story *The Fly* (1957), has had four film adaptations, the first in 1959 and the last in 1989, but the adaptations by Kurt Neumann (1959) and David Cronenberg (1986), have been the most important film adaptations. Both the story and Cronenberg's film present the subgenre of horror *body horror* cinema. In it, the human body appears as an imperfect machine, a receptacle of genetic and anatomical malformations. A grotesque metamorphosis is configured by the search for new body forms. The aim of this paper is to map the fragmentation of the body and the mind that brings into play the notion of the *New Flesh* in *The Fly* (1986) and to raise the differences in the discourses on the body and technology in the story and the film.

Keywords: Film Adaptation, Film Narrative, Horror Cinema, David Cronenberg, New Flesh, *The Fly*.

1. INTRODUCCIÓN: GEORGE LANGELAAN, EL RELATO LITERARIO

La mosca es un relato de ficción escrito por George Langelaan, un autor franco-británico, que fue publicado por primera vez en la edición de junio de 1957 de la revista *Playboy* como un relato corto. Posteriormente, en 1962, fue incluido en la compilación *Nouvelles de l'Anti-Monde*.

La premisa del relato gira en torno a la vida del científico Robert Browning, quien trabaja en experimentos financiados por el Ministerio del Aire, entre ellos la teletransportación. Durante estos experimentos, Browning observa alteraciones en los objetos sometidos al proceso de teletransportación, como la desintegración de un gato de su familia. Cuando finalmente encuentra la solución a estos problemas, decide probarla en sí mismo. Sin embargo, durante el procedimiento, no se percató de que una mosca se introduce accidentalmente en la cabina de teletransportación.

A partir de este evento, su cuerpo comienza a cambiar rápidamente: su cabeza y uno de sus brazos se transforman en los de una. El insecto escapa, impidiendo así que el experimento pueda repetirse para intentar revertir la situación. En este escenario distópico, Browning destruye el teletransportador y suplica a su esposa, Anne, que lo mate utilizando una prensa hidráulica perteneciente a su hermano Arthur. Cumpliendo con la voluntad de su esposo, Anne exige a su cuñado que contacte a la policía para entregarse por el asesinato. Sin pruebas materiales, Anne es ingresada en un centro psiquiátrico. Durante su internamiento, decide revelar la verdad con el objetivo de que el experimento sea conocido. Ante la incredulidad de la gente, opta por suicidarse.

El relato plantea una serie de interrogantes que reflejan el pensamiento antropocéntrico que lo inspira: ¿qué es lo natural? ¿Cuál es la división natural entre el cuerpo animal y el cuerpo humano? Los dilemas éticos que presenta la obra trascienden la fragmentación del cuerpo y la mente, destacando la capacidad humana de efectuar esta división, afectando no solo lo biológico sino también el tejido social.

La mosca se inspira en las transformaciones kafkianas, presentando un proceso degenerativo del personaje que nos enfrenta a la metamorfosis de una criatura (animal) socialmente considerada horrenda. El relato descompone los límites éticos y ontológicos del pensamiento antropocéntrico y nos invita a reflexionar sobre la fragilidad de la vida humana en un laboratorio científico, donde la ciencia y la tecnología poseen un poder transformador. En esta situación, el científico no está ajeno a los riesgos implicados en los experimentos de teletransportación, pero los asume bajo la premisa de que la ciencia debe avanzar a pesar de todos los riesgos. *La mosca* se configura así como una grotesca obra de metamorfosis que denuncia los peligros del pensamiento tecnológico antropocéntrico.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La investigación se propone realizar una nueva interpretación de la obra *La mosca* (1986) de David Cronenberg. El objetivo es analizar este texto cinematográfico como representativo del *body horror*, un género conocido inicialmente en la literatura y que posteriormente encontró un lugar destacado en el cine.

La metodología elegida combina la hermenéutica y el análisis instrumental e interpretativo (Gómez Tarín y Marzal Felici, 2006) con el análisis de contenido textual. Se considera a las películas como textos fílmicos, compuestos tanto por la banda visual como por la sonora. Las películas se conciben dentro de la teoría de autor, entendiendo que son textos inmersos en las trayectorias de sus creadores, reflejando intereses temáticos, a veces transitorios, y un estilo visual que consolida una puesta en escena coherente.

3. EL CUERPO GROTESCO O EL ROMANTICISMO MONSTRUOSO EN DAVID CRONENBERG

Desde la modernidad, el cuerpo ha sido concebido como una entidad maleable, influenciada por perspectivas biológicas, tecnológicas, psíquicas e ideológicas que moldean las subjetividades. Estas perspectivas han sido abordadas por diversas disciplinas como la filosofía, el feminismo, y los estudios culturales y científicos. En este contexto, las tecnologías modernas han desarrollado narrativas que prometen soluciones a los problemas cotidianos humanos, insertándose en un clima social dominado por una economía política de la nostalgia y la paranoia, así como por la euforia y el entusiasmo (Braidotti, 2015).

Estas circunstancias han generado numerosas conjeturas. Peter Sloterdijk (2006) sugiere que los nuevos humanos son producto de una incubadora tecnológica, donde la experiencia sensorial es sustituida por simulaciones tecnológicas. David Le Breton (2011) argumenta que el cuerpo contemporáneo es percibido como fragmentado en diversas ideologías, prácticas e imágenes, convirtiéndose en un escenario de evolución tecnológica. Esta visión promueve el deseo de transformar el cuerpo más allá de lo biológico, consolidando la idea de fabricar cuerpos.

El cine contemporáneo refleja estas inquietudes, explorando los impactos tecnológicos en la corporalidad. Cineastas como David Cronenberg, Katsuhiro Otomo, Paul Verhoeven, y otros, abordan una ruptura epistémica sobre la corporalidad, donde Cronenberg se inspira en Antonin Artaud para concebir el cuerpo como un espacio anatopolítico y artístico. Artaud (1997) plantea que el cuerpo no necesita de órganos, considerando estos como parásitos que impiden la verdadera existencia del ser.

Por su parte, el *body art*, surgido en el contexto de la Guerra de Vietnam y la Guerra Fría, transforma el cuerpo en un espacio artístico y político. Las performances asociadas al *body art* radicalizan el cuerpo para explorar las

posibilidades de crueldad y creatividad inherentes al ser humano. Le Breton (2011) lo describe como una práctica que expone el cuerpo en su totalidad, disociándolo del individuo y convirtiéndolo en un elemento de la obra artística.

Cronenberg, en su cine, juega con la idea de cuerpos mutilados y corruptos, configurando una metamorfosis de lo monstruoso y lo grotesco. Sus obras proyectan una imagen abyecta de la condición humana, llevando al cuerpo hacia la aniquilación de su identidad y transformándolo en seres agonizantes que transitan espacios liminales. Este proceso provoca una hibridación genético-tecnológica, alertando sobre las dinámicas sociales y el autoexterminio.

Las narrativas de Cronenberg reflejan un mestizaje narrativo que nos sumerge en la degradación corporal, característico de las sociedades industriales y postindustriales. Sus películas representan una crítica al cuerpo como laboratorio biotecnológico, visualizando el pensamiento de Deleuze y Guattari sobre un cuerpo sin órganos. Esta *Nueva Carne*, según Cronenberg, no solo es subversiva, sino también un fenómeno híbrido que combina lo biológico y lo tecnológico, lo orgánico y lo artificial.

En resumen, la obra de Cronenberg explora las implicaciones del posthumanismo, redefiniendo lo orgánico a través de la biotecnología y cuestionando la evolución natural. Sus películas presentan un escenario donde la carne se transforma en un elemento mutante y protético, reflejando las profundas inquietudes éticas y existenciales de la modernidad.

El mestizaje genético-tecnológico inserta una perturbación en el discurso que afecta el género de terror, poroso a las dinámicas sociales de autoexterminio desde los años de su formación y desarrollo, que se remontan al siglo XIX. A ello se une una llamada de atención al antropocentrismo propio de la modernidad. Todo esto construye un contexto de realismo romántico, que se asocia al terror gótico clásico. Como afirma Míguez Santa Cruz (2020: 86), todos son rasgos estilísticos de la ciencia ficción que pueden comprobarse en el castillo con niebla del laboratorio de Brundle, los escenarios misteriosos o las actitudes y diálogos exagerados en muchas de sus escenas.

A partir de aquí, es fácil ver cómo la película y la obra completa de Cronenberg hacen que el realismo se pueble de monstruos cotidianos, tan cercanos como que parten del propio cuerpo: mientras en lo grotesco romántico la representación de lo horrible provoca un miedo centrado en lo repugnante y feo, en el cuerpo hipertecnológico de la *Nueva Carne*, la problematización del ser humano parte del interior del cuerpo, del vientre y de los órganos genitales, creando una estética de oposición entre lo bello, sublime y placentero. Las películas de Cronenberg forman parte de este horror corporal; un cine de hacer lo desagradable una crítica que ubica al cuerpo desde una mirada doble: 1) la construcción de lo monstruoso, y 2) el cuerpo como laboratorio biotecnológico. Pilar Pedraza (2002:37) sostiene que este cineasta no es un creador de monstruos, sino de las monstruosidades en que vivimos, emociones y seducciones prohibidas, que no podemos manifestarlas públicamente por obscenas, morbosas y atrapadas por los discursos morales.

Cronenberg ha propuesto temas para reflexionar una nueva forma de ser y de estar en el mundo donde la *tecnosfera* es el espacio social imperante. Para Omar Kuri (2021) estas historias develan las relaciones humanas basadas en lo mórbido, visceral y amorfo, matizados por la tecnificación de la cotidianidad, que Linda Williams (1991) denominó cine *body genres* donde el terror, lo pornográfico y lo dramático comparten excesos de emociones y éxtasis corporales.

También en obras como *Videodrome* (1983) o *Cromosoma 3* (1979), Cronenberg se mueve en la disolución de límites o distinciones entre cuerpo y mente, a través de delgadas líneas narrativas de una metamorfosis que presenta una *Nueva Carne*, producto del horror, que explora los miedos que producen las infecciones virales, las mutaciones corporales y el uso de las tecnologías en el cuerpo. Con esta nueva concepción de lo corporal, se tiende a difuminar las fronteras entre lo orgánico y lo mecánico, estableciendo una transgresión que desmenuza al cuerpo y la mente y visibiliza su fragilidad biológica y anatómica.

Las producciones de este cineasta se han mantenido al margen, pero no lejos del cine *mainstream*, otorgándole un nuevo sentido dialéctico a la corporalidad, contribuyendo a crear una especie de «mestizaje narrativo», que nos inmiscuye en oscuros laberintos de la degradación de la masa corporal al que somos sometidos en las sociedades industriales y postindustriales; una vida compartida con metales, sangre, suciedad y ruido. Como afirma Fernández (2019: 15), el director realiza una reflexión sobre el cuerpo mediante personajes y tramas que «van a descifrar, desde códigos representativos más verosímiles, aquellos fantasmas que hacían su aparición en los primeros años». Estas mutaciones y transformaciones, para David Blakesley (1998) representan metáforas de los procesos de transmutación sociocultural, caracterizada por la excesiva paranoia sobre el sexo y la violencia mediática. Por ello, en estas películas «abundan las malformaciones, las prótesis, las mutaciones, las aberraciones y las anomalías, e incluso los travestismos que reconfiguran los cuerpos en una estética de lo abyecto, de la repulsión y de lo grotesco» (Sibilia, 2014: 216).

La obra de Cronenberg puede ser agrupada en tres escenarios narrativos: el político, el filosófico y el artístico, en que la persistencia del cuerpo subyugado a la tecnología, la enfermedad y el arte confluyen y aceleran una corriente romántica de la filosofía existencialista y de los movimientos de vanguardia del siglo XX. El surrealismo, el futurismo y la literatura *beatni*, crean una narrativa neofantástica que invita a contemplar no solo los cambios corporales, sino sociales. Como apunta Gorostiza, «el elemento fantástico científico puede ser tan poco probable como el de un argumento perteneciente al género fantástico sobrenatural, pero su inclusión en un ámbito científico, o su relación con doctrinas científicas le otorga un tono de verosimilitud que lo sobrenatural no tiene» (2003: 12).

Para Tonalli López (2019) la transgresión que plantea Cronenberg tiene las siguientes características: a) violencia hacia el cuerpo, un quebrantamiento de

la piel, tejidos y órganos, b) descomposición corporal y su restitución por medios tecnológicos, y, c) el azar, la enfermedad y la muerte como partes constitutivas del ser humano.

Cronenberg instaura un imaginario *posthumano*, que parte de las teorías *posbiológicas*, redefiniendo lo orgánico como frágil, lleno de vísceras y fluidos, una envoltura anatómica, susceptible de daños, enfermedades y envejecimiento, que hoy necesitaría de una *reingeniería biotecnológica*. Toda esta miscelánea define al sujeto contemporáneo –cuerpo humano contemporáneo– que «ya no puede depender de esa maquinaria biológica que se ha vuelto obsoleta; en cambio, debería comulgar con las prótesis y los servicios de perfeccionamiento que ofrece la tecnología más avanzada» (López, 2019: 77).

La *Nueva Carne* no solo es fetichista y subversiva, sino que designa a un fenómeno de naturaleza mixta, un híbrido que puede combinarse simbióticamente entre: yo/otro; mente/cuerpo; masculino/femenino; natural/artificial; vivo/inerte; realidad/apariencia. La *Nueva Carne* engloba debates cinematográficos y filosóficos sobre los cambios en la forma de vida y en el proceso de comunión entre lo maquínico y lo biológico. Por ello, las obras de este director constituyen la visualización del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari de *un cuerpo sin órganos*.

Esta metamorfosis implica transgredir los límites de lo permitido y prohibido, es ubicar lo corporal en una relación mórbida, que se revela y repugna, lleno de cables, sangre y grasa, una alusión a la *automutilación suicida*, «como si el sistema nervioso central de esos cuerpos ya no pudiera depender de los órganos físicos para ser un parachoques protector contra las ondas y flechas mecánicas» (Rodríguez, 2014: 109).

La *Nueva Carne* aparece asociada al concepto de la realidad virtual, evidenciando una mutación que cambia la evolución humana al reinventar los entornos de vida. La intención de esta carne es moldear la naturaleza biológica desde adentro, prescindiendo de esta como factor evolutivo, evocando una lucha constante entre lo natural y artificial, convirtiéndolo en campo de lo abyecto.

Con ello, la *Nueva Carne* representa lo que Omar Calabrese (1994) denominó *neobarroco*, concepto para describir rasgos de la cultura contemporánea, asumiendo al cuerpo como un escenario posmoderno, que llevado al cine implica presentar «el caos y el desorden, la composición fragmentada y la destrucción del nexo lógico entre las imágenes» (Keska, 2004: 272). De esta forma, y como lo asevera Gerad Imbert (2019), la *Nueva Carne* dibuja al cuerpo desde el marcaje, la hibridación, la deformación y la transformación monstruosa. Es un material antisocial, sexualmente transgresivo, por ello sus partes no son lugares de creación, sino sitios de mutación y creatividad; sus órganos sexuales se multiplican por orificios que aparecen en partes inesperadas de la anatomía: el corte abierto en el abdomen en el que se insertan una cinta de video y una pistola, el agujero en la axila de la mujer donde se encuentra un agujijón mortal, las heridas y cicatrices provocadas por los accidentes de autos, o los orificios en la médula espinal son

las nuevas formas del cuerpo de Cronenberg, trasgresor, mutante, protético, incontrolable, permeable, penetrable y abierto. Esta apertura corporal ha modificado incluso el género fílmico de una manera tan profunda que «la representación visualmente impactante de ese cuerpo les ha valido a sus películas la definición de “terror biológico”, que reformula la obra como un espejo en el que los dos protagonistas se ven a sí mismos; un espejo que también refleja al espectador de la película» (De Laurentis, 2012: 99).

De cierta manera, Cronenberg se enfrenta de forma irreverente al imaginario de lo posthumano como un devenir de la historia natural de la humanidad, que redefine la idea de lo orgánico, gracias a los avances biotecnológicos de las nuevas “ciencias de la vida”. Denuncia, así, la existencia de un tipo de evolución que ya no es biológica y natural, sino artificial, postorgánica y con profundos dilemas éticos.

4. LA RELACIÓN HUMANO-MÁQUINA-ANIMAL: LA MOSCA DE KURT NEUMANN (1959)

La fusión humano-máquina ha sido una fascinación persistente, para la humanidad. El poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) fue el ideólogo del movimiento artístico de vanguardia llamado *futurismo*. Sus reflexiones giraban en torno a cómo la industrialización y la vida urbana moderna habían cambiado las formas de vida del ser humano. El *futurismo* tendía a crear obras artísticas donde la imitación y la fusión entre diferentes elementos mecánicos eran definidos como un «animal nuevo, instintivo, cuya personalidad innata solo la podremos conocer cuando nos familiaricemos con las propensiones de las diferentes fuerzas que lo componen» (Marinetti, 2006: 111). La relación del humano con la máquina visto como un nuevo animal ha animado todo un imaginario de mutaciones entre estos tres componentes, que han alimentado la ciencia ficción, y se encuentra, en realidad, en la base de muchas películas de la *Nueva Carne*, entre ellas la analizada en el texto.

La mosca (1986), el único remake que ha producido Cronenberg, fue originalmente una película de Neumann (1958). En ella, se expone una degeneración de la condición corporal humana a partir de la mutación y la fragilidad somática en comparación con otros animales.

La película de Neumann presentaba un relato en tono trágico, intimista, diferente a las películas de ficción de aquellos años. Estas estaban marcadas por el miedo a la guerra nuclear entre Estados Unidos y la Unión Soviética, y en torno a esta línea aparecieron películas sobre las posibles consecuencias de la guerra nuclear: la aparición de criaturas gigantes, mutaciones, monstruos que ponían en peligro a la humanidad. Constituyó la primera película de terror producida en color y *CinemaScope* de Twentieth Century Fox. Su éxito conllevó a que se realizaran dos producciones más: *Return of the Fly* (1959) de Edward Bernds y *Curse of the Fly* (1965) de Don Sharp.

La adaptación de Neumann comienza con la investigación del asesinato de un científico a manos de su esposa. El hermano del científico y un inspector de policía sospechan que la mujer se ha vuelto loca, pero ella insiste en que mató a su marido como consecuencia de unos extraños acontecimientos a partir de un experimento que llevaba a cabo su esposo.

El éxito de la película radicó en que interrumpe la comodidad y afable cotidianidad de la vida estadounidense de aquella época, trastocando la familia feliz de clase media, que es invadida por la monstruosidad ajena a la tranquilidad, como si se tratase de un castigo divino por querer jugar a ser Dios. Esta película une narrativamente la intriga policial, la sospecha y la ficción.

Neumann intentó acercarse al relato de Langelaan; la diferencia se encuentra al final: mientras en la historia de Langelaan la mujer se suicida luego de la confesión, en la película de Neumann acaba en el manicomio luego de que el inspector mate a la mosca-hombre atrapada en una telaraña y le retire los cargos.

5. LA MOSCA DE DAVID CRONENBERG (1985)

La película de Cronenberg empezó a rodarse en 1985, con cambios marcados con respecto a la novela y a la primera película, entre los más importantes: el laboratorio como escenario central; y la transformación genética entre humano y mosca, que da como resultado un híbrido humano-insecto, donde el simbolismo fue más terrorífico, angustioso y dramático. Está película juega con:

El miedo al cuerpo, propio de la cultura puritana de los años ochenta, se manifiesta en estas obras en la conversión de la carne en una anomalía siniestra de la materia, y la vida en una enfermedad de la carne: este es el axioma que subyace en las creaciones de Cronenberg y otros artistas *fin de siècle*. Sin embargo, el horror a lo que hay bajo la piel no impide que se haga su – perverso– panegírico. La mosca fue una celebración del caos de la carne, la manipulación sistemática de un individuo por parte de una revolución corporal no deseada (Pedraza, 2002:38).

La obra fue filmada en tres escenarios, cada uno representa a un personaje. El antagonista, jefe de redacción y exnovio de la periodista Veronica Quaife, Stathis Bornas (John Getz), presenta una oficina ubicada en un rascacielos, donde puede divisar la ciudad, dando una sensación de poder. La protagonista, Veronica (Geena Davis), posee una casa rodeada de objetos, desordenada, que invita a pensar que es una persona descomplicada y entregada a su trabajo, algo característico de la vida urbana. Por último, el laboratorio de Seth Brundle (Jeff Goldblum), ubicado en zona industrial deshabitada, lugar que juega con el tránsito de lo industrial a lo postindustrial. Este escenario es presentado como algo viejo, lleno de tubos y humos, donde se mezcla el ladrillo, el metal y lo lúgubre. En general, representa un pasado que se quiere dejar en el pasado. El uso de un edificio abandonado representa una carga de incertidumbre, sobre la

tecnología y un miedo al fracaso que también están en el discurso fantasioso y de científico loco del personaje.

La mosca escenifica perfectamente la transformación del personaje e implica una celebración del caos de la carne y la manipulación genética, que presenta al cuerpo humano fragmentado y débil en comparación con otras especies de animales, sometido y torturado a una metamorfosis lenta y degradadora, momento en que la tecnología asume el papel de matriz de cambio, para luego desvanecer todo sentido de racionalidad. Como apunta Marshall Berman (2005:34), *La mosca* se convierte en una tragedia o una comedia «como cuando Fausto pierde el control de las energías de su mente, que entonces pasan a adquirir vida propia, dinámica y altamente explosiva». En el relato, la técnica deja de responder a la voluntad del ser humano. El cuerpo corroído de Brundle, convertido en monstruo, es el resultado de un discurso distópico, que coloca al ser humano en límites psicológicos, biológicos y tecnológicos. El sueño de Prometeo se convierte en una pesadilla. Brundle dejó de ser un humano, pero tampoco es una mosca, es el resultado de un juego tecnológico, una hibridación entre anatomía y técnica, entre lo natural y lo artificial.

Cronenberg presenta al científico convertido en un ratón de laboratorio, que renace como una criatura nueva; la conversión humana a insecto es tan paulatina y dramática que modifica desde el interior al exterior a Brundle. Según Matías Orta (2019:115) esta transformación puede dividirse en tres momentos:

Primero: se presenta a este ser con una fuerza sobrehumana: capaz de escalar paredes y en su actividad sexual. El protagonista puede llevar horas practicando sexo con Verónica, hasta llevarla a un cansancio extremo. En un momento de la trama, Brundle describe esta situación: «Curiosamente, cuando logré lo que será la obra de mí vida, me convertí en mí mismo». Finalmente, este poder lo convierte en un arrogante que cree ser superior a cualquier otra persona: incluso cuando Verónica se niega a tener más sexo, acude a un bar en busca de una mujer, no sin antes destrozar el brazo de un hombre en un juego de pulso, evidenciando que su timidez ha quedado en el pasado.

Segundo: la metamorfosis que el cuerpo de Brundle comienza a sufrir se manifiesta mediante alteraciones corporales visualmente grotescas. Su piel se degenera rápidamente, sus uñas se caen, y en general «luce como un engendro envejecido, quebradizo, viscoso, que no inspira amenaza, sino pena. Cree que es una especie de cáncer y que morirá cuando sus células terminen de desintegrarse» (Orta, 2019: 111). En el proceso de mutación, Brundle cuestiona su nuevo aspecto: «qué me pasa, me muero». De forma lenta, va comenzando a tomar calma y comenta con Verónica: «parece una enfermedad con un propósito [...] transformarse en otra cosa, seré Brundlefly».

Tercero: donde Brundle, *Brundlemosca*, ha dejado de ser un humano-mosca híbrido, para convertirse en un nuevo ser cercano a una masa deforme y grotesca, sin perder la racionalidad humana. Le dice a Verónica: «soy un insecto

que soñó que era hombre y le fascinó, pero el sueño terminó y el insecto ha despertado».

Por último, como producto del romance entre Seth y Veronica, ella queda embarazada. Seth impide que aborte mientras afirma: «ese niño puede ser todo lo que queda de mi verdadero yo». Este es el momento en que intenta llevarla al *telepods* para fusionarse los tres en un solo ser. Con él, puede comprobarse fácilmente la importancia del número tres: «tres personajes principales –Seth, Verónica y Stathis–, tres figuras cuando están en escena la pareja y el babuino abrazando a Seth y luego éste hablando con el animal, tres *telepods* al final para unir a la familia» (Gorostiza, 2003: 202).

La película nos presenta un devenir de transformaciones e hibridaciones que nos ubican en un imaginario apocalíptico de la ciencia, una crítica a su uso, inscrita ya en el relato de Langelaan. A ello Cronenberg suma aspectos y presenta la idea deleuziana del devenir animal del humano, unido a procesos metamórficos y variados estados psíquicos que hacen pasar al personaje por todos los momentos –negación, miedo, negociación, aceptación...– en torno a su proceso. Todo ello permite al director discutir los límites éticos y ontológicos del ser humano sobre la *Nueva Carne*. Además, también existe una interpretación desde lo fantástico y mitológico del ciberpunk, de moda en los años de la producción de la película:

A diferencia de la versión anterior del 58, o de las transformaciones kafkianas al uso, Cronenberg nos ofrece el proceso degenerativo del personaje y no un cambio radical. Al principio, Brundle ve mejor su propias habilidades (resistencia, fuerza, percepción), animalizándose y convirtiéndose en un ser ávido de placeres sexuales (tras una discusión con Veronica llega, incluso, a engañarla con otra), hasta que pronto descubre que la mutación le está separando de su humanidad (Fernández, 2019: 57).

Cronenberg establece una crítica al anhelo prometeico del mejoramiento tecnológico de la vida. Esta película posee una narrativa de una tragedia neoclásica, que expone a un hombre víctima de sus pasiones por la ciencia y que es abandonado por éstas, y en última instancia deberá destruirla. *La mosca* presenta una fuerte tensión entre el humanismo y el posthumanismo, que se expresa constantemente; del experimento se deriva una nueva especie que bien podría estar encasillada en un postulado: un humano mosca o incluso una mosca humana. Como dice el protagonista en un momento: «Yo no era puro. El teletransportador insiste en la pureza. Yo no estaba puro. No se suponía que hubiera dos patrones genéticos. Mi teletransportador se convirtió en un fusionador de genes. Uno muy bueno. Ya no soy Seth Brundle».

La idea de bioinformática en *La mosca* coloca en crisis la idea del humanismo como única forma de inteligencia y destruye el límite de los dualismos entre el sujeto y el animal. *La mosca* abraza una mezcla de seres extraños, dado a que no está dentro del catálogo de monstruosidades que conocemos, más cercano a un mundo de Fausto que de Prometeo.

Esta película plantea una serie de preguntas direccionadas a las vinculaciones entre el cuerpo y la técnica, entre ellas: ¿cuál es el límite de la ciencia? ¿La tecnología es independiente del ser humano? ¿El límite ético de la ciencia es secundario a favor de los intereses de las corporaciones tecnológicas? ¿Los límites de la ciencia son el placer, goce, libertad y creatividad del pensar un futuro mejor? La película profundiza y coloca a esta como un medio para un fin, y su centralidad la ocupa el deseo humano por mejorar.

6. CONCLUSIONES

Una comparación profunda entre el relato y las dos novelas resulta de interés ante todo por las fecundas diferencias que han creado un imaginario literario-cinematográfico de relevante riqueza, hasta complementarse en muchos enfoques en su relación con la tecnología y su visión de lo humano. Por ejemplo, el proceso de transformación está muy marcado en las dos películas, pero en la de 1959 es repentino, mientras la de 1986 se presenta como lenta, dolorosa y asquerosa. Sin embargo, la semejanza entre las dos es el relato del amor hacia las mujeres, que terminan las historias de manera muy diferente.

Sin embargo, es Cronenberg el más conocido como director, el más influyente en la cinematografía contemporánea y la coherencia de su filmografía permite servirse de *La mosca* como caso con que pensar el cine de terror contemporáneo, ejemplificado en el *body horror* y en esa *Nueva Carne*. Todo ello se ubica en el tecno capitalismo, con conceptos y formas que son propios de la expresión moderna o posmoderna de los temores, ansiedades, fetichismo y alegorías en torno al cuerpo como un espacio de sangre, líquidos y masa, una cárcel que atrapa al individuo. Los personajes de esta *Nueva Carne* se presentan desde una mirada metamorfoseante, fetichista, condenatoria y subversiva sobre la mutación orgánico-tecnológica destinado a crear un híbrido sostenido en los dualismos: yo/otro; mente/cuerpo; masculino/femenino; natural/artificial; vivo/inerte.

Cronenberg propone una destrucción personal con la película, fusionando los géneros de terror, desastre, ciencia ficción y conspiración para ofrecer meditaciones sobre el destino del cuerpo: «en el cine posmoderno lo reprimido que regresa para producirnos inquietante extrañeza, no viene de las sombras ni de la animación de lo inorgánico, sino del propio cuerpo» (Pedraza, 2002: 39).

El cine de Cronenberg nos presenta imágenes que modifican la experiencia corporal, cuestionando la percepción sobre los cuerpos y su relación con los entornos en que vivimos; presentando una estética con tres elementos: lo mental, lo físico y el sistema nervioso, creando así una particular idea del cuerpo como máquina biológica, sujeto a todo tipo de transformaciones procedentes de la tecnología y la experimentación científica.

Los cuerpos en el cine de Cronenberg presentan nuevos seres orgánicos que reemplazan al cuerpo natural, que son nacidos de la evolución y del diseño de la sociedad de consumo, desintegrados por la adquisición de bienes materiales.

Cronenberg instaura una estética posmoderna, que representa un cuerpo viscoso y en decadencia.

El cuerpo de *La mosca* que presenta Cronenberg es invadido, rehecho y deshecho, tanto por el accionar tecnológico, como por la avaricia científica: tanto que plantea nuevos desafíos a la supervivencia humana. Estos cuerpos que podrían denominarse (pos)modernos evocan nuevos retos políticos a lo humano, por las implicaciones del quehacer de lo corpóreo en nuestra sociedad. La historia de *La mosca* no queda reducida al interior del laboratorio y su máquina teletransportadora: «*La mosca*, que es una película sobre híbridos y posibilidades híbridas, es también un híbrido que sugiere el potencial de esas formas híbridas como son las películas de miedo-ciencia ficción» (Telotte, 2012: 225).

Las ideas presentes en este trabajo constituyen una aproximación a las dimensiones filosóficas, políticas y sociales en *La mosca*. Por tanto, esta mirada es una invitación a pensar esta obra como una expresión de la irrupción de las tecnologías y de los avances biotecnológicos en los cuerpos biológicos, una ruptura de la forma de pensar la vida. En *La mosca*, Cronenberg recodifica y deconstruye la anatomía, la biología y la *psiquis* de los personajes, provocando momentos abyectos. Con ello, construye una cartografía de las implicaciones culturales, ontológicas, tecnológicas y de la *psiquis* del cuerpo humano contemporáneo, y pone sobre la mesa dilemas éticos propios de las sociedades tardocapitalistas, amparadas en los discursos biotecnológicos. Se abre una Caja de Pandora, llena más de incertidumbres que de certezas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARTAUD, Antonin (1977), *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de dios*, Madrid, Fundamentos.
- BERMAN, Marshall (2005), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI.
- BLAKESLEY, David (1998), «Eviscerating David Cronenberg», *Enculturation*, 2/1, págs. 1-15.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015), *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa.
- CALABRESE, Omar (1999), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI (2010), *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- DE LAURENTIS, Teresa (2012), «El cuerpo antisocial», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 37, págs. 93-99.
- DUQUE, Pedro y Ángel SALA (2022), «Patrones para una evolución somática en el cine fantástico contemporáneo», en J. A. Navarro (ed.), *La Nueva Carne una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar.
- FERNÁNDEZ, Jorge (2019), *Políticas de la Nueva Carne: perversiones filosóficas en David Cronenberg*, Madrid, Holobionte.

La mosca (1986): la ciencia y el *body horror* en el cine de David Cronenberg

- FOUCAULT, Michel (2007), *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y José Javier MARZAL FELICI (2006), «Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico», en Asociación Cultural Trama y fondo (eds.), *III Congreso Internacional de Análisis Textual: De la deconstrucción a la reconstrucción*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, págs. 1-19.
- GOROSTIZA, Jorge (2016), *Panorámicas urbanas. 50 películas esenciales sobre la ciudad*, Barcelona, Editorial UOC.
- GOROSTIZA, Jorge y Ana PÉREZ (2003), *David Cronenberg*, Madrid, Cátedra.
- IHDE, Don (2004), *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*, Barcelona, Editorial UOC.
- IMBERT, Gerard (2019), *Crisis de valores en el cine posmoderno*, Madrid, Cátedra.
- KESKA, Monika (2004), «El cine en la era neobarroca», *Revista internacional d'Art*, 4, págs. 271-278.
- KURI, Omar (2021), *El cuerpo tecnificado en tres películas de David Cronenberg*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- LAÍNEZ, Josep (1997), «De la muerte como un simulacro: Carne, metal y ascetismo en *Crash*», *Banda aparte*, 7, págs. 25-30.
- LANGELAAN, Michael (2001), *La mosca. Relatos del antimundo*, Madrid, Planeta.
- LE BRETON, David (2011), *Adiós al cuerpo*, Ciudad de México, La cifra.
- LÓPEZ, Tonalli (2019), *Cuerpos coagulantes: los procesos de transgresión corporal en el cine de David Cronenberg*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (2006), *Critical Writings*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- MÍGUEZ SANTA CRUZ, Antonio (2020), «Alteraciones desde el antimundo. La mosca de George Langelaan y David Cronenberg», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, 2020, 83-94
- PEDRAZA, Pilar (2002), «Teratología y Nueva Carne», en J. A. Navarro (ed.), *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar, págs. 34-94.
- RODRÍGUEZ, Johanna (2014), «David Cronenberg y el cuerpo abierto», *Calle*, 14/9, págs. 106-117.
- ORTA, Matías (2019), *Cuerpos fuera de control. El cine de David Cronenberg*, Buenos Aires, Cuarto Menguante.
- SIBILIA, Paula (2014), «El cuerpo extraño: orgánico, demasiado Orgánico», *Interdisciplina*, 2/3, págs. 211-217.
- SIBILIA, Paula (2008), *El hombre postorgánico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SLOTERDIJK, Peter (2006), *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela.
- TELOTTE, Jay P. (2002), *El cine de ciencia ficción*, Cambridge, Cambridge University Press.

Xavi Brito Alvarado y Ana Sedeño-Valdellos

WILLIAMS, Linda (1991), «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», *Film Quarterly*, 44/4, págs. 602-616.

Fecha de recepción: 12/03/2024.

Fecha de aceptación: 24/07/2024.

**Hacer carne la palabra contaminante:
David Cronenberg y *El almuerzo desnudo* de
William Burroughs**

**Making flesh the polluting word:
David Cronenberg and *The Naked Lunch* by
William Burroughs**

FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ PÉREZ

Universidad de Castilla-La Mancha

franciscofern@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-6644-994X

Resumen: Este artículo establece un análisis comparativo entre *El almuerzo desnudo* (1959) de William S. Burroughs y su adaptación cinematográfica *Naked Lunch* (1991), dirigida por David Cronenberg. El trabajo plantea un recorrido por la producción artística de ambos creadores, partiendo de una investigación de lo vírico en sus respectivas obras. A lo largo de este estudio se expondrán las convergencias y las divergencias entre el texto y las imágenes del padre de la Nueva Carne. Para ello acudiremos a distintos elementos dramáticos, narrativos e iconográficos que vertebran el universo de ambos creadores.

Palabras clave: Cronenberg, Burroughs, *El almuerzo desnudo*, *Naked Lunch*, virus, escritura, cine, cuerpo.

Abstract: This paper establishes a comparative analysis between William S. Burroughs's *The Naked Lunch* (1959) and its film adaptation *Naked Lunch* (1991), directed by David Cronenberg. The work proposes a journey through the artistic production of both creators, starting with an investigation of the viral in their respective works. Throughout this study, the convergences and divergences between the text and the images of the father of the New Flesh will be presented. For that purpose, we will look at the different dramatic, narrative and iconographic elements that form the backbone of the universe of both creators.

Keywords: Cronenberg, Burroughs, *The Naked Lunch*, *Naked Lunch*, Virus, Writing, Cinema, Body.

Y el Verbo se hizo carne
y habitó entre nosotros
(Juan 1:14)

1. INTRODUCCIÓN

Un fantasma ronda por la mente de David Cronenberg: el de William Seward Burroughs. Cuerpos que se deshacen, adictos locos y erotómanos, virus por doquier, organizaciones que ansian hacerse con el control de la sociedad. El ADN del padre de la Nueva Carne cuenta con infinidad de cromosomas *burroughsianos*.

Más que cinematográficas, las primeras y posteriormente grandes influencias del director canadiense fueron literarias: Henry Miller, Thomas Stearns Eliot, Isaac Asimov, Vladimir Nabokov o el ya mencionado Burroughs contaminaron la mente de un joven estudiante que abandonó su carrera de ciencias en la Universidad de Toronto para licenciarse en Lengua inglesa y Literatura (Rodley, 2020: 31-37). Previo a la reconocida imagen en el ámbito audiovisual, Cronenberg encontró su mundo en la palabra de otros. Por lo tanto, resulta orgánico que una vez asentado como un autor reconocido comenzara su periplo con las adaptaciones fílmicas. Su trabajo con los textos de otros autores, iniciado en 1983 con la puesta en escena de *La zona muerta* (1979) de Stephen King, se extiende hasta el siglo actual. Recientemente, ha retomado la escritura original de sus guiones con *Crímenes del futuro* (2022) y *The Shrouds* (2024).

El almuerzo desnudo, sin embargo, estuvo en la obra de Cronenberg desde el principio. Película a película, fue dando cuerpo a esta narración. Cuando le llegó la oportunidad de tratar directamente con la novela, la aclimatación de su filmografía a los textos de Burroughs ya era considerable. En el documental *Naked Making Lunch* (1992) de Chris Rodley, *making of* de esta producción, el cineasta comenta su sorpresa a la hora de redactar el libreto. Salía fluido, como si el lenguaje *burroughsiano* le estuviera esperando.

Estrenada en el año 1991, y promocionada por el propio Burroughs, *Naked Lunch* (*El almuerzo desnudo*) se distanciaba desde el título del baluarte *underground* de las letras norteamericanas al prescindir de su artículo determinado original –*The Naked Lunch*– (Grünberg, 1991: 37). Este irreverente y minúsculo gesto inaugural vaticina la sacrílega política de adaptación del largometraje. Así pues, en *Naked Lunch* Cronenberg no busca la comparación con la *opera magna* del pope de la generación *Beat*. Sus pretensiones, más bien, fueron encaminadas hacia la representación de un cosmos que fusionara al Burroughs real y al literario, sin terminar de asentarlo en ninguna de estas dos categorías (Rodley, 2020: 216). Actualizando al

mismo tiempo motivos y aspectos presentes en sus realizaciones anteriores, *Naked Lunch* se inscribe dentro del corpus *cronenbergiano* como un alucinado manifiesto sobre el proceso creativo y el contagio de las letras donde el destino de los cuerpos es el fundirse con el verbo.

2. COSMOGONÍA DE DOS UNIVERSOS INFECTADOS. VIRUS Y ANTÍDOTOS

Tanto el corpus bíblico de William Burroughs como gran parte de la filmografía de David Cronenberg cuentan con un proceso vírico como eje vertebrador de sus ficciones. Para el escritor nacido en Misuri, el virus constituyente de todo ser humano es el lenguaje, entendido este como mutación biológica y, al mismo tiempo, fuerza extraterrestre y omniabarcadora. Burroughs se remonta, en *La revolución electrónica*, a la prehistoria del hombre para localizar el origen de este trastorno que acabó alcanzando un estado de simbiosis con su huésped. Amparándose en estudios de doctores y biólogos, a caballo entre el rigor científico y la especulación literaria, el taquígrafo de la droga construye una particular genealogía de la palabra hablada y escrita.

Su relato se desplaza al periodo en el que los homínidos dominaban la Tierra. La palabra-virus se introdujo en la garganta de los simios ocasionando que la perpetuación genética de su especie replicase dicha mutación biológica y acabasen por no reconocer la infección como tal (Burroughs, 2014c: 18). La constitución del *Homo Burroughs* es, por ende, fundamentalmente lingüística. El lenguaje habitaría entonces en el organismo como un parásito capaz de hacerse con el gobierno del programa humano. En una sociedad como la nuestra, en la que el sistema de signos se desligó hace tiempo de las imágenes jeroglíficas, la abstracción intrínseca a la palabra es capaz de crear poderosísimos mecanismos de control y manipulación. Aquel que nombra, somete la realidad a su antojo. El poder —ya sea político, militar, médico, tecnológico o publicitario— ansía *hacerse con la palabra*. ¿Qué papel juega la escritura para Burroughs en este sistema? El de antídoto. Carlos Gamarro, en el prólogo de *La revolución electrónica*, se pregunta lo siguiente: «¿Se puede combatir a la palabra con palabras? No hay otra manera [...]. La tarea del escritor es trabajar el lenguaje como inoculación, como vacuna; la palabra literaria fortifica el organismo contra formas más insidiosas del mal» (Burroughs, 2014c: 8).

Publicado en 1959, *El almuerzo desnudo* se erige rápidamente como uno de los textos fundacionales de la nueva sensibilidad *underground* que estaba empezando a coger fuerza en los Estados Unidos. La obra de Burroughs buscaba de manera desprejuiciada exorcizar los pilares

sobre los que asienta la condición humana a través de una mirada satírica y drogadicta. Si bien esos intentos por desnudar la realidad y revelar el esqueleto de nuestras carnes contemporáneas se remontan ya a ejercicios previos como *Yonqui* (1953), su primera novela, o *Queer* (escrita entre los años 1951 y 1953, editada en 1985), este nuevo trabajo aboga por una visión cosmopolita de la droga y las desdichas de la adicción. Las experiencias personales y realistas de los escritos pretéritos dejan paso a alucinatorios informes sobre el descarnado caos fruto de la Enfermedad¹. El personaje de Bill Lee, alter ego del autor presente en las tres ficciones, pierde su rol de protagonista al ser vampirizado por una sucesión de delirantes comparsas y distópicos escenarios. Las calles y locales norteamericanas y mexicanas comparten el collage espacial con los laboratorios de la República de Libertonia, la miliciana Anexia y las Interzonas. Este amasijo de seres y lugares en un constante devenir, que pueden mutar incluso en una misma oración, nos conduce a un mosaico desordenado donde la aniquilación y la metamorfosis hacen imposible la proliferación de un argumento lineal en el que descansa la espídica narración. Como expone Susan Sontag, acerca de la producción de Burroughs surgida a partir de *El almuerzo desnudo*, su principal interés se encuentra «en la nueva, inmensamente poderosa voz que posee. Hablando estrictamente, no es solo una voz, como en logros literarios anteriores, sino un flujo de voces fragmentadas, entrecortadas» (1968: 30).

De esta forma, la adicta oveja negra de la generación *Beat* comenzaría su andadura hacia la liberación de su escritura y la actualización de su estilo a los tiempos del resto de las artes². El método para conseguir dicha tarea será mediante la traslación a la página de técnicas como el collage en pintura o el montaje en el cine y la música. Así lo justificaba el autor durante una entrevista: «No se puede escribir sin ser interrumpido por todo lo que viene a la cabeza y por todo lo que se ve. Su experiencia como persona adulta no es lineal, está interrumpida por todo tipo de arbitrarias yuxtaposiciones. Pero esos «restos» no se sabe cómo meterlos cuando se escribe linealmente. El montaje, en cambio, los integra» (Burroughs, 2014c: 60). La

¹ «Desperté de la Enfermedad a los cuarenta y cinco años, sereno, cuerdo y en bastante buen estado de salud, a no ser por un hígado algo resentido y ese aspecto de llevar la carne de prestado que tienen todos los que sobreviven a la Enfermedad. [...] La Enfermedad es la adicción a la droga y yo fui adicto durante quince años» (Burroughs, 2014a: 163).

² Burroughs consideraba que la literatura contaba con un retraso de cincuenta años en relación a otras disciplinas como la pintura, la música o el cine. (Burroughs, 2014c: 7).

metodología expuesta por Burroughs busca acabar con la fijación del relato, la escena congelada, en pos del cadáver exquisito de la percepción. Cualquier imagen poética es susceptible de estallar en mil pedazos, de pasar a formar parte de una constelación perceptiva. No nos ha de extrañar, por lo tanto, que la lectura de *El almuerzo desnudo* apasionara a personalidades de la escena neoyorquina como Jonas Mekas, figura clave en la vanguardia cinematográfica estadounidense de aquel momento, embarcado también en las aventuras de la creación a través del fragmento y quien escribía en sus diarios alabanzas como esta: «Burroughs es el primero (que yo sepa) en escribir de un modo *absolument moderne*. Todas las técnicas de la escritura moderna están perfectamente integradas en su trabajo. En él, Joyce ya se ha disuelto. De ahí nacen ese flujo espontáneo y sin obstáculos, la imprevisibilidad de la forma, la frescura, la vivacidad... la desnudez de Burroughs» (Mekas, 2017: 21).

Todas estas importaciones de saberes desembocarán en la técnica del *cut-up*, el último de los atentados llevados a cabo por Burroughs contra la ya mencionada linealidad literaria fruto de los encuentros y colaboraciones con el artista londinense Brion Gysin. Jürgen Ploog, padre de la literatura *underground* en Alemania, define el *cut-up* como «una intervención disociativa en la estructura sintáctica & gramatical del lenguaje» (2023: 212). Este ejercicio final para liberar lo escrito y abrazar el caos buscaba nuevos sentidos a través del recorte de textos y su posterior reorganización azarosa. Así pues, Burroughs continuaba su libertino avance por el sendero abierto por los surrealistas franceses y sus compatriotas estadounidenses —Gertrud Stein y John Dos Passos, entre otros— en dirección a una semántica despojada de sus cadenas condicionantes, de una nueva voz que redescubra lo ya articulado por medio de la palabra.

Esta incansable actitud por expandir los límites de un arte que aborrece cualquier tipo de frontera, y contaminar al resto de ramas con su *modus operandi*, encaminaría al autor de *El almuerzo desnudo* a embarcarse en la experimentación audiovisual. Los trabajos junto al director londinense Antony Balch representan la adecuación de sus técnicas literarias al terreno cinematográfico. *The Cut-Ups* (1966), el proyecto más significativo de esta cooperación, es un cortometraje dirigido por Balch y escrito por Burroughs que deambula entre la ruidosa repetición de gestos y expresiones y los saltos de escenarios. La concatenación de una reiterativa frase —«Yes? Hello!»— con acciones en un insistente retorno y el vagabundeo por múltiples lugares cimenta el modelo de la percepción *burroughsiana*, independientemente de cuál sea su soporte: papel, película, lienzo, casete, etc. Esta primera

experiencia del gurú de las letras con el celuloide le conducirá a futuros proyectos tanto delante como detrás de las cámaras. Abordaremos algunos de ellos en el próximo apartado.

Trasladémonos ahora a Cronenberg. En las películas del cineasta canadiense lo humano siempre ha de hacer frente a un virus que busca pervertir su naturaleza. El tratamiento de lo infeccioso en su filmografía parte de una mirada médica hacia estos fenómenos capaces de corromper al individuo. A medio camino entre la ciencia y la ficción, continuador de la filosofía que atraviesa todos los relatos fantásticos de aquel profesor de Bioquímica en la Universidad de Boston que le cautivaron de joven –Asimov–, el cuerpo humano se constituirá como laboratorio personal donde estudiar el proceso vírico hasta sus últimas secuelas. Las trastornadas criaturas que pueblan sus imágenes son, en consecuencia, seres infectados, carnes en contacto con la anomalía, en conflicto con sus límites y la finitud de lo orgánico. Siguiendo la estela y heredando los métodos del maestro Burroughs, el discípulo cinematográfico empleará el corte, la frialdad de la cirugía clínica, para diseccionar y estudiar las alteraciones de sus engendros. No es casual que en *Shivers* (*Vinieron de dentro de...*, 1975), su primer largometraje, el director se reserve la consulta hospitalaria construida en el complejo residencial Stareliner para sobreimpresionar su nombre durante los títulos de crédito, ni que su primer cameo en una de sus películas sea interpretando al obstetra responsable del pesadillesco parto de Veronica Quaife (Geena Davis) en *The Fly* (*La mosca*, 1986)³. De nuevo, mediante la pretendida visión erudita, y por ende distante, ante la mutación se intentará equiparar a la escritura despreciada de Burroughs. Ambos sueñan, sea a través del verbo o de la imagen, con producir actas notariales sobre los sucesos que describen. ¿El propósito? Golpear con la pulsión desnuda antes que con la comprensión ataviada. Cronenberg comenta al respecto de esta cuestión: «El atractivo del terror está más allá de la política. Se abre a la crítica política, pero la pulsión es concreta –va directo a las vísceras antes de abrirse paso hacia el cerebro. Y en las vísceras no hay política» (Rodley, 2020: 98). Estas declaraciones, base sobre la que radica el grueso de la filosofía *cronenbergiana*, fueron rápidamente puestas en duda por Robin Wood en sus ensayos. Partiendo de la idea de que todo el cine de terror esconde su trasfondo político, los fantasmas de su

³ Esta imagen personal que Cronenberg ha ido construyendo a través de sus trabajos se ha extendido también a otras producciones ajenas a su filmografía. Series como *Alias* (2001-2006), creada por J. J. Abrams, o *Rewind* (2013), de Jack Bender, en las que cineasta colaboró interpretando a excéntricos científicos, popularizaron todavía más la reputación del autor.

época, el crítico británico problematizó los primeros éxitos del adalid de la Nueva Carne —*Shivers*, *Rabid* (*Rabia*, 1977) y *The Brood* (*Cromosoma III*, 1979) principalmente—, subrayándoles un carácter reaccionario. Si atendemos a sus explicaciones, al amparo del marxismo y el psicoanálisis, el horror y la repugnancia de esta trilogía temática demonizaba las conquistas de la incipiente liberación sexual y los progresos científicos (Wood, 2018: 244). El patrón argumental siempre es el mismo: el descubrimiento revolucionario y sus desastrosos efectos. Para Wood, centrándose ahora en *Shivers* y *Rabid*, la clausura de la moral burguesa en lo que respecta a lo venéreo converge en una ola de sangre y repulsión (2018: 244-245). Fuera de las estructuras de placer tradicionales, no hay más expectativa de futuro que esa. Simultáneamente, utilizando la terminología freudiana aplicada por Wood, el rol de la mujer queda reducido a un paciente cero al que se le reprime su masculinidad femenina (2018: 246-248). Bastantes de estos achaques, fundamentalmente aquellos amparados en la sexualidad, podrían amenazar también la radical impudicia que engalana *El almuerzo desnudo*. Pasajes de la novela cuentan con la misma o mayor crudeza que las escenas de estos filmes. El texto de Burroughs, sin embargo, desactiva cualquier comentario de este tipo recurriendo a sus ya comentados movimientos centrífugos. Esta inagotable actitud saltimbanqui en la que nada es verdad y todo es posible impide, o dificulta hasta un extremo inabarcable, el ejercicio de intentar estatuir sobre su mundo. Ciñéndose al modelo clásico de narración audiovisual —con su respectiva historia, personajes y coordenadas espacio-temporales bien definidas— el alumno enamorado de la tecnología desobedecerá por primera vez, pero no última, al maestro loco por las letras.

A diferencia de otros realizadores que sitúan lo monstruoso en una otredad que viene del exterior para amenazar a una comunidad en esencia pura —tomemos como caso paradigmático el *Alien* (*Alien, el octavo pasajero*, 1979) de Ridley Scott—, en el cine de Cronenberg lo extraño nace y muere con el individuo, es condición *sine qua non* de este (Grünberg, 1992a: 31). Ello se debe a que, para el director, toda perturbación biológica viene a representar la metáfora de un estado interior que trata de manifestarse físicamente:

Je ne décriis que des états intérieurs, mais dans un film il faut trouver un moyen extérieur de montrer ces processus... c'est l'une des grandes différences entre le roman et le film, les métaphores d'un roman peuvent rester des métaphores, mais dans le film Eisenstein a tenté cela (le lion qui rugit), mais c'était risible, et ça n'a pas marché [La referencia corresponde a la alegoría del despertar proletario,

montada a través de los fotogramas de un león escultórico y su alzamiento, empleada por el cineasta soviético en *Bronenosets Potyomkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925)]. Qu'est-ce qui traduit la métaphore au cinéma? Il y a deux possibilités: la première est verbale, quelqu'un énonce fortement la métaphore, ou alors il faut trouver une combinaison d'icône, de symbole et de métaphore. Je crois que c'est ce que je fais (Grünberg, 1992b: 19)⁴.

En la aplicación cinematográfica del tropo poético, el autor de Toronto rehúye del monólogo y se inclina por el retrato carnal plagado de heridas, malformaciones, tumores e injertos⁵. Lo metafórico, independientemente del concepto que se pretenda poner en escena, suele tomar forma en el sujeto *cronenbergiano* como accidente de la materia.

Dicho sujeto únicamente tornará (anti)héroe en el momento en que acepte esa nueva condición, que puede conducirle a la muerte. De hecho, este suele ser el trágico desenlace de muchos de sus protagonistas: Rose (Marilyn Chambers) en *Rabid*, Nola Carveth (Samantha Eggar) en *The Brood*, Max Renn (James Woods) en *Videodrome* (1983), Johnny Smith (Christopher Walken) en *The Dead Zone* (*La zona muerta*, 1983), Seth Brundle en *The Fly*, los gemelos Beverly y Elliot Mantle (Jeremy Irons) en *Dead Ringers* (*Inseparables*, 1988), René Gallimard (repite, Jeremy Irons) en *M. Butterfly* (1993), Eric Packer (Robert Pattinson) en *Cosmopolis* (*Cosmópolis*, 2012), los hermanos Agatha (Mia Wasikowska) y Benjie Weiss (Evan Bird) en *Maps to the Stars* (2014).

Abrazar lo desconocido, tratar de ordenar el caos, gravitar sobre la incertidumbre de aquello que se aleja de lo común. De estos tres

⁴ «Solo describo estados internos, pero en una película hay que encontrar una forma externa de mostrar estos procesos... Esa es una de las grandes diferencias entre la novela y la película, las metáforas en una novela pueden seguir siendo metáforas, sin embargo, en una película... Eisenstein lo intentó (el león rugiente), pero era risible, y no funcionaba. ¿Qué es lo que traduce la metáfora en el cine? Hay dos posibilidades: la primera es verbal, en la que alguien enuncia con fuerza la metáfora; o bien hay que encontrar una combinación de icono, símbolo y metáfora. Creo que es lo que hago». Traducción del autor.

⁵ Volviendo a la cita y al aludido en ella, lo que Cronenberg olvida mencionar en relación a la metáfora eisensteiniana es que el director letón ya había experimentado también con la visceralidad simbólico-documental en escenas como la que cierra *Stachka* (*La huelga*, 1925). Haciendo uso del denominado montaje de atracciones, las imágenes filmadas en un matadero se alternaban con las de la represión de los militares hacia la masa obrera: «La terrible muerte real del animal, "en directo", debería reforzar el horror de las muertes fingidas de los actores que hacen de obreros» (Viota, 2023: 48).

principios se valdrá Cronenberg para erigir su contaminado corpus filmico.

3. MOSTRAR LO IMPOSIBLE. EL ALMUERZO ADAPTADO

En 1989, Cronenberg se embarcó definitivamente en la adaptación de *El almuerzo desnudo* de Burroughs, proyecto cuyas conversaciones con Jeremy Thomas —productor del filme— se remontan a 1984 (Rodley, 2020: 212). Si bien el largometraje estrenado en 1991 representa el primer trabajo del cineasta asistido de forma directa por la novela, su filmografía previa se encontraba ya bajo la influencia de los asuntos tratados por esta. A la hora de establecer una periodización con las distintas fases por las que ha atravesado la prolífica obra de Cronenberg, los años transcurridos entre 1966 y 1983 acotan un lapso de tiempo idóneo para situar una primera etapa a nivel argumental. Desde su primera pieza experimental, el cortometraje *Transfer* (1966), hasta *Videodrome*, la literatura ajena es aun solo fuente de inspiración para sus guiones. La expresión de originalidad se rompería con la escritura de *The Dead Zone*, al tener que lidiar con la rúbrica de Stephen King. No obstante, la gran mayoría de criaturas y escenarios de esta primera etapa parecen haber escapado de capítulos del texto de Burroughs como el dedicado al doctor Benway y sus investigaciones psiquiátricas. El episodio en cuestión describe los métodos de control y destrucción mental empleados por el científico y la apoteósica rebelión de sus mártires una vez han conseguido fugarse de la diabólica institución gubernamental en la que estaban reclusos:

Un contingente de simiópatas dan aullidos colgados de farolas, balcones y árboles, cagando y meando encima de los transeúntes (un simiópata —no recuerdo el nombre científico de esa anomalía— es un ciudadano convencido de ser un mono, u otro simio. Es una anomalía propia de la vida militar que se cura con el licenciamiento). Los enloquecidos de amok corretean cortando cabezas a su paso, con rostros dulces y remotos y sonrisa flotante... Ciudadanos con banguot incipiente se aferran a sus penes y piden auxilio a los turistas... Salteadores árabes lanzan gritos y alaridos, castran, destripan, arrojan gasolina inflamada... Unos bailarines hacen striptease con intestinos, hay mujeres que se meten genitales seccionados en el coño, los raspan, los golpean, los agitan ante el hombre elegido... Fanáticos religiosos en helicópteros arregnan a las multitudes y hacen llover tabletas de piedra que contienen mensajes sin sentido... Hombres-leopardo desgarran a la gente con sus garras de hierro, entre toses y rugidos... Iniciados de la Sociedad de Canibalismo Kwakiutl arrancan narices y orejas a mordiscos... (Burroughs, 2014a:202).

Resulta revelador en este sentido que la dupla principal en *Transfer*, todavía el grado cero de la futura Nueva Carne, la formen un histriónico psiquiatra (Mort Ritts) y su aquejado paciente (Rafe Macpherson), náufragos en un paisaje nevado. El régimen de imágenes de Cronenberg, recuperando la terminología vírica, nació infectado por el imaginario de Burroughs. Y es que, para los dos autores, el pecado original de nuestra sociedad se emplaza en los distintos dispositivos de control que articulan nuestros días, siendo el psicofarmacológico —a través de la palabra y la sustancia— uno de los más poderosos actualmente. El motivo del *mad doctor* y su corporación será una constante de este primer periodo. Así pues, este patrón de personaje junto a su correspondiente estructura de poder se repite a lo largo de la fase inicial en *Stereo* (1969), *Crimes of the Future* (1970), *Rabid*, *The Brood*, *Scanners* (1981) y *Videodrome*⁶. Al mismo tiempo, el bizarro catálogo de perversidades cometidas durante la revuelta de *El almuerzo desnudo* encuentra su eco en los violentos climas de *Shivers* y *Rabid*. La proliferación de manadas ávidas de violencia ejerce en ambos casos la función de contrapoder que anhela contaminar la vorágine al resto de masa social ajena a la invisible situación de dominio.

Llegados a este punto, hemos de plantearnos la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto una novela como la de Burroughs puede llegar a traducirse en imágenes? ¿Cuáles serían los costes económicos y cinematográficos de una lealtad absoluta al documento? Cronenberg explica los obstáculos infranqueables de esta tarea:

Existen dos grandes inconvenientes. Uno es el alcance de la obra, de proporciones épicas. Es la madre de todas las épicas. Una filmación literal costaría entre 400 y 500 millones de dólares y sería decididamente censurada en cualquier país del mundo. No habría cultura que aguante este film. Con aquello me enfrentaba: el riesgo de no conectar con ninguna audiencia. El libro es un andar a tientas, no una lectura de principio a fin. Es como la Biblia (Rodley, 2020: 214).

El autor de la colosal obra también era consciente de estas dificultades, coincidiendo con el director en el desorbitado presupuesto de una traslación a la altura del papel (Grünberg, 1991: 37). La grotesca singularidad de la opulenta literatura yonqui entra entonces en conflicto con los límites de la creación audiovisual,

⁶ La ausencia de *Shivers* en la enumeración responde a que el doctor Hobbes (Fred Doederlein), científico que desata el virus en el bloque de apartamentos, actúa como lobo solitario. Carece de una empresa o entidad que lo ampare.

especialmente si la realización cuenta con el apoyo de una gran productora como Recorded Picture Company. Nos encontramos entonces ante una tesis similar a la expuesta por Roland Barthes en sus consideraciones en torno a la adaptación del texto sadiano llevada a cabo por Pier Paolo Pasolini en *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò, o los 120 días de Sodoma*, 1975): «Sade no es de ningún modo figurable. Del mismo modo que no hay ningún retrato de Sade (salvo ficticio), tampoco es posible ninguna imagen del universo sadiano [...], se remite enteramente al solo poder de la escritura» (2022: 124).

El relato de Burroughs pronto consiguió que personalidades extranjeras a su disciplina se embarcarán en esta empresa, guiados por los cantos de sirena figurativos. Previamente a la adaptación *cronenbergiana*, Stanley Kubrick había intentado llevar a la pantalla esta *opera magna* durante los albores de los sesenta siguiendo esa máxima personal que le caracterizó: si puede ser escrito o pensado, puede ser filmado. Su embrionario proyecto, un largometraje de bajo presupuesto, partía de un guion de Gysin (Rodley, 2020: 212). No sorprende el interés del neoyorquino por *El almuerzo desnudo*. Observando su laureada filmografía, encontramos poderosas similitudes con el universo del creador misuriano. Ese interés compartido por las distópicas sociedades de control y sus agresiones al individuo cristalizó una década más tarde con *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, 1971), basada en la novela homónima del británico Anthony Burgess.

Ante la imposibilidad económica y artística de la adaptación plena Cronenberg optó por agarrar un par de hilos de la telaraña *burroughsiana*, importando incluso pasajes suyos al margen de *El almuerzo desnudo*, para construir su *Naked Lunch*. Haciendo suya la cita inaugural del filme formulada por Hassan-i Sabbah, jefe de la Orden de los Asesinos –secta nizarí del siglo XI–, todo le está permitido. La rigurosa literalidad de la que hará uso en otros proyectos venideros como su trabajo con el *Cosmópolis* (2003) de Don DeLillo en 2012, aquí, resultaría una quimera.

Naked Lunch comienza, paradójicamente, con la puesta en escena *sui generis* de otro opúsculo de Burroughs: «¡El exterminador!» (1973), breve crónica de las andanzas de un trabajador en una cooperativa de fumigadores. Lo narrado en estas páginas germina de las propias vivencias del novelista, ya que estuvo durante nueve meses aniquilando plagas en Chicago. En una de sus conversaciones con Andy Warhol afirmó sobre esta ocupación: «El mejor trabajo que he tenido. Era tan fácil. Lo disfrutaba. A fecha de hoy lo sé todo acerca de las cucarachas» (Bockris, 2014: 53-54). De este modo, al inicio del metraje, Bill Lee

(Peter Weller) alterna el tiempo exterminando insectos, drogándose junto a su mujer Joan (Judy Davis) y divagando sobre asuntos literarios con sus dos amigos Hank (Nicholas Campbell) y Martin (Michael Zelnick). El consumo abusivo de unos químicos de dudosa procedencia, sirva de ejemplo el insecticida que le suministra la pequeña compañía para la que trabaja, origina su arresto y la aparición de estrambóticas alucinaciones. En comisaría tiene su primer encuentro con el oficial encargado de su caso. Se trata de una cucaracha, con un orificio bajo los élitros similar al ano humano, que le informa de su nueva misión. Bill ha de acabar con la vida de su esposa, puesto que se ha descubierto que es una agente infiltrada. Temeroso de estas visiones, el arrestado aplasta al bicho y huye de las instancias policiales en busca de ayuda médica. Las palabras de la sabandija actúan sin embargo como premonición del crimen. El verbo animal invoca al gesto humano y, tras una serie de adictas desgracias, Bill disparará en la cabeza a su pareja. Obligado a exiliarse tras el homicidio, se le encomienda entonces la tarea de redactar informes para esta burocracia fantasma de la que desconocía ser parte. La ficción, asentada hasta el momento en la Nueva York de 1953, se muda a los paisajes de la exótica Interzona. El drogado protagonista se verá obligado a sobrevivir entre extravagantes juegos de espías y carnosas máquinas de escribir.

Vemos, pues, que la línea argumental de *Naked Lunch* la aleja de *El almuerzo desnudo* para ligarse directamente a la figura de William Burroughs. La película permuta todos los estratos del creador y su obra. Vayamos primero a los hechos. En el año 1951, Burroughs asesinaría de un tiro en Ciudad de México a su segunda esposa Joan Vollmer. El homicida achacó la muerte a las drogas y la mala fortuna. El delito nunca se esclareció. Burroughs, además, escapó de la condena al huir de la justicia mexicana. Poco tiempo después, el novelista se asentaría en Tánger, zona de control internacional que contaba con el aura de nueva Babel del libertinaje. En la ciudad marroquí redactó lo que más tarde sería el grueso de *El almuerzo desnudo* bajo los efectos de la heroína y otros narcóticos. Allen Ginsberg y Jack Kerouac, emblemas de la generación *Beat* y amigos del escritor, actuaron de bisagra entre el dossier yonqui y el meticuloso mundo editorial. Olympia Press auspiciaría la publicación del libro en 1959. La súbita consolidación de Burroughs se encargaría de nublar esta cronología de fechorías, huidas y sustancias ilegales, convirtiéndola en leyenda. Es en esta intersección donde se coloca David Cronenberg, la hendidura donde se funden el mito, la literatura y lo documental. Rechaza unos cuerpos y situaciones anclados totalmente a la realidad o la invención,

uniendo con el éxtasis del adepto todas las capas del remolino-Burroughs. Rastrear aquí cualquier indicio que pueda llevar a lo verdadero desactivaría el potencial del conjunto. Cronenberg llegó a negar incluso la completa analogía del protagonista con el artífice del relato, pese a replicar muchos de los actos perpetrados a lo largo de su vida: «Il y a un personnage, William Lee, qui n'est pas exactement William Burroughs. On aurait tort de croire que c'est Burroughs» (Grünberg, 1992b: 15)⁷. El compuesto cinematográfico, por lo tanto, no solo mapea *El almuerzo desnudo* en su búsqueda de un territorio *ex novo* que aúne el mayor número de vetas que atraviesan el documento. En el compendio convergen también los episodios de delincuencia en el metro expuestos en *Yonqui*, los terribles fragmentos del uxoricidio descritos en *Queer*, la calidez de las cartas enviadas a Ginsberg desde Tánger, las rutinas de «¡El exterminador!»; los robos al resto de bibliografía, y existencia, *burroughsiana* son constantes. De esta forma, Cronenberg homenajearía al gran mentor llevando su *cut-up* definitivo. Recortando y volviendo a organizar a su antojo, como si de una suma de negativos se tratara, ambicionaba vislumbrar por entero el hilo invisible de su biografía fantástica.

En lo referente a la escenografía, durante la preproducción de *Naked Lunch* se intentó llevar el rodaje a Tánger para recrear las atmósferas de la Interzona en los ambientes de la ciudad marroquí. No obstante, el estallido de la guerra del Golfo en el verano de 1990 paralizó cualquier atisbo de filmar en suelo africano. Ante esta situación Cronenberg y Carol Spier, diseñadora de producción, idearon su Interzona. Los decorados se levantaron finalmente en los estudios de Toronto. El *cahierista* Serge Grünberg, después visitar las instalaciones, encontró tres ventajas a este golpe de teatro fruto de las circunstancias: (1) El encierro en el estudio canadiense hizo que los escenarios se contaminaran de la claustrofobia intrínseca a la filmografía de Cronenberg. La obra anterior huye igualmente del mundo abierto. Sus lugares son interiores, en su polisemia. (2) El trabajo de Peter Suschitzky, director de fotografía, confiere a esta Interzona el carácter de localización mental, en sintonía con la mencionada interioridad. (3) A través del artificio se llegaba de manera más auténtica a las calles, locales y mercados frecuentados por Burroughs en los cincuenta. La Tánger de comienzos de los noventa no era ya el refugio de apátridas en el que vivió el novelista. Los tres

⁷ «Existe un personaje, William Lee, que no es exactamente William Burroughs. Sería un error creer que es Burroughs». Traducción del autor.

puntos, para Grünberg, muestran en definitiva la ansiada omnipotencia del cineasta sobre su creación (1991: 37).

Esta actitud omnipotente no se limitó a los emplazamientos, ya que condujo a Cronenberg incluso a la sintetización de sus propias drogas. Esquivaba, así, las connotaciones que van ligadas a muchas de ellas: «La cocaïne, le crack ont des implications sociales et politiques; je ne voulais pas qu'on se mette à penser à Nancy Reagan avec toutes ces conneries dans le genre Dis-non-à-la-drogue! Je voulais une drogue pure» (Grünberg, 1992b: 17)⁸. Lo que verdaderamente interesaba al cineasta era su categoría como elemento generador de control y necesidad. La base de su laboratorio, de nuevo, será *El almuerzo desnudo*. Así pues, en la Interzona de *Naked Lunch* abunda el cultivo y el consumo del polvo de ciempiés. El pasaje del texto describe lo siguiente: «Traficantes de la Carne Negra, carne del gigantesco ciempiés acuático negro —que llega a alcanzar dos metros de longitud— hallada en una ruta de rocas negras y lagunas pardas, iridiscentes, exhiben crustáceos paralizados en unos escondrijos de la Plaza y solamente visibles para los Comedores de Carne» (Burroughs, 2014a: 215). Del mismo modo que en *eXistenZ* (1999) la anatomía de los horripilantes anfibios sirve a Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh) para construir sus dispositivos tecnológicos y a Ted Pikul (Jude Law) para montar su arma, en *Naked Lunch* el enorme insecto vale para el consumo estupefaciente. Ahora bien, el símbolo más significativo de esta invención será su interpretación del *Mugwump* esbozado por Burroughs. En su traducción al castellano recibirá el nombre de Chaquetero:

Unos Chaqueteros desnudos, sentados sobre taburetes de satén blanco, sorben jarabes de colores translúcidos con pajitas de alabastro. Los Chaqueteros no tienen hígado y se alimentan exclusivamente de cosas dulces. Sus labios delgados, de un azul amoratado, cubren un pico de hueso negro afilado como una navaja barbera y con el que frecuentemente se hacen pedazos cuando se disputan clientes. Estas criaturas segregan por sus penes erectos un fluido adictivo que prolonga la vida retardando el metabolismo (Burroughs, 2014a: 215).

Con la imagen del *Mugwump* la droga se hace carne. Su aspecto es el de un gigantesco y raquítico bípedo con alargados apéndices en la

⁸ «La cocaína y el crack tienen implicaciones sociales y políticas; no quería que la gente pensara en Nancy Reagan con toda esa porquería de “¡Di no a las drogas!”. Quería una droga pura». Traducción del autor.

cabeza capaces de segregar fluidos viscosos. Las fechorías cometidas por estos seres en la novela son sugeridas en el filme a través de detalles como la espantosa escultura que se coloca en el escaparate de la tienda donde Bill vende su pistola y compra la máquina de escribir Clark Nova. La estatuilla resume plásticamente los sucesos narrados en «La sala de juegos de Hassan»:

El Chaquetero abre unas de las cortinas de seda dejando ver una horca de madera [...]. El Chaquetero pasa el dogal por la cabeza del chico y aprieta el nudo suavemente detrás de la oreja izquierda. [...] De pronto, el Chaquetero empuja al chico hacia delante, al vacío [...]. El Chaquetero vuelve a metérsela en el culo. El chico se retuerce, empalado como un pez en el arpón. El Chaquetero se balancea sobre la espalda del chico contrayendo el cuerpo en un movimiento ondulante. Por la barbilla del muchacho corre sangre que fluye de su boca entreabierta, dulce y sombría en la muerte (Burroughs, 2014a: 232-234).

En la figura del *Mugwump* sintetiza la idea *cronenbergiana* de metáfora física comentada en el apartado anterior. El cuerpo del traficante que esclaviza a sus adictos clientes es arrancado de la literatura y se convierte en un dispensador orgánico de droga. Vemos, pues, que las profanaciones al texto no cesan.

Por último, si comparásemos *Naked Lunch* con otras realizaciones que cuentan con la escritura de Burroughs advertiríamos importantes diferencias respecto al tono y el contenido. En 1979, el novelista intentó llevar a la gran pantalla *Blade Runner* (una película), guion cinematográfico que enfrentaba «su visión rizomática del apocalipsis urbano a la proyección lineal de 1984 de Orwell» (Ploog, 2023: 123). El proyecto no se materializó nunca, pero Tom Huckabee y Kent Smith compraron los derechos del texto y trabajaron con parte de este en *Taking Tiger Mountain* (1982). Su filme, una distópica historia de terroristas sexuales, compartía el espíritu ácido y satírico-político de Burroughs. Lo mismo ocurre con *The Discipline of D. E.* (1982), cortometraje de Gus Van Sant que adapta su breve relato «La disciplina del ME» (1973). La pieza ironiza con los cotidianos y mediáticos hallazgos del coronel Sutton Smith: «Ha descubierto la sencilla y básica disciplina del ME. MÍNIMO ESFUERZO. Consiste sencillamente en hacerlo todo de la manera más fácil y relajada que sea posible en el momento de hacerlo» (Burroughs, 2014b: 54). Los acercamientos de Huckabee, Smith y Van Sant a esta literatura constatan que su fiel representación necesita de la ficción social como soporte. Cronenberg, sin embargo, opta por sus derroteros característicos. Redirige el caos

colectivo de Burroughs hacia lo introspectivo, desplazamiento que dinamita el horizonte de expectativas: «allí donde se esperaba una fábula sobre la homosexualidad y la droga, propone una metáfora sobre la creación» (Font, 2012: 256).

4. CRÍMENES Y FICCIONES VENIDERAS. EL ALMUERZO ESCRITO

Nueva York *cronenbergiana*, 1953. Bill Lee regresa a su paupérrimo apartamento tras visitar al doctor Benway (Roy Scheider), aconsejado por un compañero exterminador. Ha acudido a su consulta en busca de un remedio que acabe con su adicción a la piretrina (el insecticida que tanto él como su mujer consumen compulsivamente). El médico le receta el polvo extraído del ciempiés acuático. Los propósitos dominantes del psiquiatra no nos son revelados todavía. De vuelta al hogar, el adicto se topa con la visita de sus dos camaradas escritores Hank y Martin. El primero mantiene una estupefaciente relación sexual con Joan, el segundo recita un pastiche procedente de *El almuerzo desnudo* de Burroughs⁹. Ya en la habitación, el matrimonio se inyecta el combinado y comenta el encuentro sexual de la mujer con Hank. Martin, mientras tanto, continúa con su recital. Inspeccionando uno de los cajones del dormitorio, Bill da con su pistola. La ocasión es idónea, o así lo considera el intoxicado marido, para recrear junto a su esposa el número de Guillermo Tell. Joan deposita un vaso de cristal sobre su cabeza. Su actitud cambia, se torna hierática. El cuerpo-yonqui muta a cariatíde ante el rito sacrificial. El marido apunta y dispara. Falla el tiro. La copa, intacta, serpentea por la moqueta hasta chocar con los zapatos del tirador. Joan yace en el suelo, sin vida.

La muerte de Joan fractura definitivamente la ya destartalada realidad de Bill. Canjea su arma por la máquina de escribir Clark Nova en una tienda de compraventa y emprende su «exilio» a la Interzona. Allí comenzará a redactar informes con el fin de averiguar quién se

⁹ El párrafo de la novela recitado, en parte y con sus modificaciones al castellano, durante esta escena es el siguiente: «Practicantes de oficios inconcebibles y ya olvidados, estraperlistas de la Tercera Guerra Mundial, excisores de sensibilidad telepática, osteópatas del espíritu, investigadores de infracciones denunciadas por suaves ajedrecistas paranoicos, ejecutores de autos fragmentarios de procesamiento escritos en taquigrafía hebefrénica que acusan inimaginables mutilaciones del espíritu, agentes de estados policía sin construir, destructores de sueños exquisitos y nostalgias puestos a prueba en las células hipersensibilizadas por la enfermedad de la droga y canjeados por materias primas de la voluntad, bebedores de Fluido Pesado sellados en el ámbar translúcido de los sueños» (Burroughs, 2014a: 215).

ubica en la cúspide del negocio de la droga en esta región. Porque si algo hace este involuntario detective infiltrado tras ejecutar a su mujer es dedicarse a las letras.

En este *noir* mental protagonizado por perturbados mecanógrafos la literatura y sus instrumentos lo canibalizan todo; puesto que, más que una traslación de *El almuerzo desnudo*, en *Naked Lunch* Cronenberg representa la *mise en abyme* de su proceso de escritura. Los informes que Bill realiza para esa burocracia en fuera de campo de la que solo conoceremos algunos de sus grotescos integrantes —la máquina de escribir dictióptera y el Mugwump— corresponden fuera de la ficción con varios fragmentos del libro. Algunos de ellos son leídos por los personajes a lo largo del metraje. Haciendo uso de la diagnosis *burroughsiana*, el virus del lenguaje se propaga en Bill tras cometer el crimen. Estas circunstancias establecen una pasarela que conecta *Naked Lunch* con otro de los trabajos del canadiense: *The Fly*. La transformación del antihéroe, en ambos casos, se origina a raíz del accidente. Brundle inicia su devenir-mosca al fallar unos de sus experimentos, siendo contaminado por el diminuto insecto que se cuela en la máquina de teletransporte; Lee comienza su devenir-escritor al matar, siendo infectado por el germen del verbo que hasta entonces dormitaba en su interior (Couté, 1998: 55). El poder de las letras en el filme es tal que el dispositivo literario fabrica una nueva y alucinada existencia. La simbiosis entre lo escrito y lo visible coloca a Bill en un escenario delirante donde queda expuesto a la ferocidad de sus palabras. Como ya se ha podido apreciar, el medio para llevar a cabo dicha escritura también cobrará vida. Las máquinas de escribir aquí son seres vivientes con monstruosas anatomías que interactúan con el usuario.

Jean Paulhan señala: «Es posible que las Letras hayan soportado siempre cierto peligro. Hölderlin se vuelve loco, Nerval se ahorca, Homero era ciego de nacimiento. Parece que en el momento del descubrimiento que va a cambiar la imagen del mundo todo poeta se ve, como Colón, suspendido sobre el mástil y amenazado de muerte» (2009: 25). La Interzona de *Naked Lunch* abre las puertas a un nuevo y beligerante continente poblado por las creaciones del lenguaje. De esta forma, Cronenberg retomaba su exploración de las percepciones humanas iniciada en *Videodrome* y proseguida en *The Dead Zone*. En *Videodrome* encontrábamos a una organización que ansiaba dominar al individuo por medio de la fascinación óptica. El tumor cerebral ocasionado por una exposición prolongada frente a las clandestinas imágenes del canal televisivo convierte a Max Renn en esclavo de sus ilusiones. Aquello que logre hacerse con las percepciones conquistará

el mundo, ya que como señala Pascal Couté: «Contrôler les perceptions, c'est contrôler la réalité, parce que perceptions et réalité ne font qu'un» (1998: 51)¹⁰. El acercamiento de Cronenberg en *Naked Lunch* a estos fenómenos visuales será radicalmente distinto. Una vez constatado, ocho años atrás, el problema de esa proliferación orquestada de imágenes que dominan a través de las pulsiones; en la película de 1991 se aboga por abolir con este régimen. Las innumerables alucinaciones de William Lee surgen de la libertad creativa empleada durante su escritura. No existe mecanismo de control que soporte su caótica literatura. Así pues, Couté concluye:

En effet, il ne s'agit pas de prétendre créer ses propres images contre celles qui nous sont imposées, en invoquant une soi-disant subjectivité créatrice, ou pire un regard personnel sur le monde, bref de croire échapper au contrôle, en lui substituant un contrôle de soi et de ses productions. Il s'agit de création: perdre le contrôle, perdre le regard, échapper à tout dispositif qui vise à faire voir, pour que les images puissent alors s'affirmer pour elles-mêmes (1998:54)¹¹.

Quedémonos ahora con una secuencia reveladora en este aspecto según Grünberg. La Clark Nova de Bill ha sido secuestrada por Tom Frost (Ian Holm), otro escritor de la Interzona. Tras la requisa, el protagonista solo cuenta con la destrozada Martinelli –instrumento de mecanografía que le prestó Frost– para continuar con sus informes. Desesperado, embolsa el mutilado cuerpo de la Martinelli y se echa a las calles con el fin de repararla. Hank y Martin despiertan a Bill en un desértico paraje. Han ido a visitarle, preocupados por su salud y entusiasmados por los textos que ha ido enviándoles. Bill cuenta a sus amigos los problemas que le ha ocasionado la destartada máquina de escribir que porta con él. Martín pregunta si puede echar una ojeada dentro de la funda donde guarda sus pedazos. Sorprendido, Martín enseña a Hank el contenido de la bolsa. Un plano picado, situándose en el punto de vista de Hank, delata el verdadero contenido del saco: pastillas y jeringuillas. Grünberg considera que este momento resume

¹⁰ «Controlar las percepciones es controlar la realidad, porque percepción y realidad son una sola cosa». Traducción del autor.

¹¹ «De hecho, no se trata de pretender crear nuestras propias imágenes frente a las que se nos imponen, invocando una supuesta subjetividad creadora o, peor aún, una visión personal del mundo. En definitiva, de creer que escapamos al control sustituyéndolo por el control de nosotros mismos y de nuestras producciones. Se trata de crear: perder el control, perder la mirada, escapar a cualquier dispositivo destinado a hacernos ver, para que las imágenes se impongan por sí mismas». Traducción del autor.

a la perfección las ambiciones de *Naked Lunch*, ya que vemos cómo la visión subjetiva de Bill fricciona mediante el montaje con la objetividad de la cámara: «Nous avons donc assisté à une sorte de transgression de la déontologie cronenbergienne –c’est la première fois que l’œil de la caméra dévoile une illusion, un fantôme ou une hallucination (dans *Videodrome*, comme dans tous les films précédents, la caméra n’est jamais “objective”, elle n’enregistre que ce que “voit” le héros, Max Renn, l’homme-magnétoscope)» (1992c: 13)¹². La Interzona y sus distintos integrantes, siguiendo con Grünberg, se nos redefine entonces no como un espacio físico –al igual que el que habitan Hank y Martin– sino como una proyección enajenada por la que deambula el desquiciado yonqui (1992c: 13). Esta idea se reforzará segundos después cuando al llevar a sus compañeros al presunto domicilio dentro de este espacio su habitación adquiera de nuevo parte de los tonos y estampados de su apartamento en Nueva York. La película ya había puesto en forma durante su primer acto este mecanismo para desactivar el trampantojo de la droga. Cuando Martin se encuentra con Bill en el comercio de segunda mano el prófugo le comenta sus intenciones de viajar a la Interzona, al haber sido invitado por el Mugwump en la escena anterior. Este le pregunta si tiene los billetes para viajar, a lo que Bill responde sacando los pasajes custodiados en su gabardina que le han sido entregados previamente. Un primer plano desde el rúcord de Martin revela el recipiente con polvo de ciempiés. La mirada ciclópea de la cámara es la que devuelve al espectador a la realidad más allá de la existencia bifronte de Bill. Su exilio ha sido, por lo tanto, interior. Las imágenes mentales representadas en *Naked Lunch* se encontrarían, pues, a caballo entre las ilusiones totalizadoras de *Videodrome* y las visiones parceladas de *The Dead Zone*. La obra de Cronenberg que más se acercará a estos inestables niveles de contaminación entre realidad y mente será su futura *Spider* (2002), basada en la novela homónima de Patrick McGrath publicada en 1990, un tratado sobre la esquizofrenia y sus escrituras del pasado.

Por su parte, Domènec Font afirma que «el destino final del cuerpo y la “nueva carne” de *El almuerzo desnudo* es el de mutarse en carne de escritura» (2012: 257). A lo largo de esta conversión, las máquinas juegan un papel fundamental constituyéndose el umbral entre lo físico y lo literario, desde su estructura hasta sus intervenciones. Tomemos

¹² «Asistimos así a una especie de transgresión de la deontología cronbergiana: es la primera vez que el ojo de la cámara “revela” una ilusión, una fantasía o una alucinación (en *Videodrome*, como en todas las películas anteriores, la cámara nunca es “objetiva”, sólo registra lo que “ve” el héroe, Max Renn, el hombre-magnetoscopio)». Traducción del autor.

como episodio capital en este sentido la visita de Bill a Joan Frost (Judy Davis), esposa de Tom y doble de su difunta mujer. La Clark Nova ha ordenado a Bill seducirla. Presentándose en su residencia, el detective drogadicto la convence para utilizar su máquina de escribir árabe. Ella prefiere la caligrafía, las escritura a máquina le intimida, pero acaba accediendo. Durante la redacción consumen un extraño narcótico y reproducen el mismo fragmento del texto de Burroughs leído por Martin al comienzo del filme. La atmósfera erótico-creativa contagia a la máquina. Sus piezas comienzan a ablandarse y el teclado se gira para exhibir sus visceras. Bill y Joan pasan al contacto sexual. De repente, nacen de la máquina un torso, una cola y unos tentáculos. El artefacto se unirá al desenfreno de los humanos. Esta situación amalgamante podría interpretarse como el caldo de cultivo en clave fantástica de lo desarrollado cinco años más tarde en *Crash* (1996), adaptación de la primera entrega de la denominada «trilogía urbana» escrita por James Graham Ballard en 1973 que cuenta el mismo título. Couté localiza uno de los temas centrales de este corpus cinematográfico en la siguiente pregunta: «Qu'est ce qui advient quand des hommes établissent des relations profondes avec ce qui n'est pas humains?» (1998: 58)¹³. Si bien las afinidades entre *Naked Lunch* y *Crash* no son erradas, el francés establece una serie de puntualizaciones. La relación de Bill con las máquinas progresa en detrimento a sus lazos con el resto de semejantes –asesina a su cónyuge y a Joan Frost, rompe con sus amistades–, tiende hacia lo íntimo; mientras que las filias de James Ballard (James Spader) emergen fruto de la socialización con el perturbado grupo de aficionados automovilísticos liderados por Vaughan (Elias Koteas), se dirigen hacia lo colectivo (Couté, 1998: 59).

Respecto a la cuestión sexual, sorprende la ausencia en la película de esa homosexualidad febril que monopolizaba el documento de Burroughs. Sus únicos vestigios se limitan a dos breves instantes. El primero, cuando Bill despierta con Kiki (Joseph Scorsiani), joven de la Interzona, en su habitación. El segundo, cuando Kiki es devorado ante la presencia de Bill por el dandi suizo Yves Cloquet (Julian Sands) en su mansión. Cronenberg se justifica argumentando que el protagonista aún no ha aceptado su condición (Grünberg, 1992b: 24). Ello no quita que, aplicando una lectura similar a la de Wood, frente a la efusividad del encuentro heterosexual entre Bill y Joan Frost hallemos el fuera de campo y la represión monstruosa del acto homosexual. El cineasta

¹³ «¿Qué ocurre cuando el hombre establece relaciones profundas con lo que no es humano?». Traducción del autor.

volvería a este asunto en *M. Butterfly*, trabajando con la pieza teatral publicada por David Henry Hwang en 1988 que reinterpreta la ópera Giacomo Puccini. De nuevo, aunque esta vez atendiendo a la fuente primaria, las escenas de pasión entre René Gallimard y Song Liling (John Lone) se difuminan mediante la representación de su apariencia heterosexual.

Finalmente, *Naked Lunch* ha sido definida como «un universo esencialmente paranoico [...] cuya condición de *work in progress* sobre el proceso creativo evoca al circuito cerebral de *El resplandor* y *Barton Fink*» (Font, 2012: 257). El filme no cesa en sus intentos por dar una forma dramática a la soledad de la escritura sobrepoblándola con lo engendrado en ella. Empero, si rebasamos la gestación de ficciones sobre el papel vemos que esta obra de Cronenberg cuenta con una poderosa intersección que la conecta con los vesánicos circuitos de otro de los cineastas norteamericanos más importantes de nuestra contemporaneidad. Nos estamos refiriendo a David Lynch y, en especial, a su *Lost Highway* (*Carretera perdida*, 1997).

Desplacémonos por un momento a Los Ángeles *lynchianos*. Fred Madison (Bill Pullman) es incapaz de complacer sexualmente a Renee (Patricia Arquette). Su cotidianidad en la alcoba suele desembocar en una precoz y compasiva palmadita en la espalda, enfatizada por el primer plano de la mano femenina y su cortante «It's OK». Presa de su locura, Fred asesina brutalmente a Renee y es condenado a la silla eléctrica. En el aislamiento de su celda proyecta una nueva existencia donde Renee, ahora amante de un capo californiano, sigue viva. Encarnándose en Pete Dayton (Balthazar Getty), mecánico del mafioso, tratará de recuperar a la que fue su pareja.

Tanto Bill como Fred huyen de su almuerzo desnudo, descrito por Kerouac como ese «instante helado en el que todos ven lo que hay en la punta de sus tenedores» (Burroughs, 2014a: 163). Son incapaces de hacer frente a esos momentos desgarradores. La Interzona, Anexia, y el escenario californiano de mecánicos varoniles, gánsteres clásicos y teñidas *femmes fatales* se edifican en sus mentes sobre un crimen que pretenden ahuyentar. Generan sus propias ficciones con el fin de escapar de la realidad, expiar sus crímenes y saciar sus deseos. Sin embargo, dicha realidad, siguiendo el itinerario de la banda de Moebius, acabará encontrándolos en sus enajenaciones. En el caso que nos atañe, Bill replicará el homicidio de su mujer al disparar a Joan Frost ante la guardia fronteriza de Anexia. Descubre así a través de la imagen alterada de su mundo que, aparte de seguir siendo un criminal, es ya un escritor.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Este artículo comenzaba con un proceso vírico, el del homínido *burroughsiano* siendo contagiado por el lenguaje. Desde entonces, las infecciones en el texto no han cesado de multiplicarse. El virus es la fuente de todo tanto para William Burroughs como para David Cronenberg, independientemente de su naturaleza. El primero tratará de aniquilarlo a través de su insumisa escritura, liberando así a las palabras y al hombre de aquello que lo controla. La insurrecta narración de *El almuerzo desnudo* da prueba de ello, estableciendo un nuevo modelo de percepción en su obra que desembocaría en la técnica del *cut-up*. El segundo pretenderá acompañarlo y diseccionarlo, no con el fin de alcanzar una resolución sino con el objetivo de representar ese viaje a lo desconocido exteriorizando los males internos. Para el cineasta lo importante será la suma de heterogéneos, no su resultado.

Por otro lado, hemos visto que la influencia de Burroughs en Cronenberg va mucho más allá de este proyecto. En la filmografía del canadiense, las intersecciones con su literatura se remontan a las primeras realizaciones. Allí, se abordaban ya cuestiones intrínsecas a *El almuerzo desnudo* referentes a los dispositivos de control que oprimen al individuo y al abanico de actitudes sexuales fuera de la moralidad burguesa.

Hemos constatado también que, fruto del estilo y los motivos, *El almuerzo desnudo* en su totalidad es más imaginable que visible. Ante la imposibilidad fáctica de llevar a cabo este propósito, Cronenberg convierte en un disparatado zoológico la indomable selva de Burroughs; traicionando así al espíritu de la novela, pero adecuándolo a su sistema cinematográfico. Desmenuza la existencia del autor y su producción literaria y edifica de este modo un delirante mosaico en el que cohabitan vida y ficciones. El director toma como protagonista al personaje más sólido del libro: su narrador. Al mismo tiempo, la impronta del padre de la Nueva Carne se hace de nuevo patente en sus criaturas. En el *Mugwump* y las dictiópteras máquinas de mecanografía cristaliza la unión entre los cuerpos de Cronenberg y los términos de Burroughs.

Retomando el tema del universo infectado, Grünberg plantea esta reflexión: «On a l'habitude, au cinéma, de définir une image selon un coefficient de vérité: cette image est-elle ou non vraie? cette image est-elle ou non juste? Cronenberg nous invite à poser le problème différemment: cette image est-elle saine ou virale?» (1992a: 27)¹⁴. Las

¹⁴ «En el cine, estamos acostumbrados a definir una imagen en función de un coeficiente de verdad: ¿esta imagen es verdadera o no? ¿esta imagen es justa o

imágenes de *Naked Lunch* han sido tomadas por el virus de la escritura. El lenguaje cuenta con la misma autonomía que el resto de seres vivos, busca hacerse uno con lo humano. A su vez, Bill es incapaz de discernir entre la realidad y la redacción de sus informes. Poco a poco va sumergiéndose en los horrores y placeres de la Interzona, su «decorado-cerebro» (Font, 2012: 257). El yonqui huye del crimen perpetrado contra su mujer, se refugia en sus ilusiones de la acción irreparable. Comprobamos, pues, que Cronenberg erige su *Naked Lunch* sobre la gran ausencia que manifiestan las páginas de *El almuerzo desnudo* de Burroughs: el asesinato de su esposa.

Para finalizar, a lo largo del artículo hemos ido reseñando igualmente los numerosos elementos que separan a la película del documento *burroughsiano*: la adecuación de este relato a un sistema narrativo ajeno, el empleo de las drogas, la miscelánea de fuentes, la ausencia de sátira, el tratamiento de la homosexualidad. Vemos que, más que la adaptación de *El almuerzo desnudo*, *Naked Lunch* plasma la profanación de un mito y sus creaciones. El discípulo-Cronenberg encontró en la traición la mejor forma de honrar al maestro-Burroughs.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTHES, Roland (2022), *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós.
- BOCKRIS, Victor (2014), *El affaire de Burroughs y Warhol*, Bilbao, Libros Crudos.
- BURROUGHS, William S. (2014a), *Yonqui. El almuerzo desnudo. Queer*, Barcelona, Anagrama.
- BURROUGHS, William S. (2014b), *¡Exterminador!*, Bilbao, Libros Crudos.
- BURROUGHS, William S. (2014c), *La revolución electrónica*, Online, Trips. [En línea: <https://on-air.caricomassimo.org/media/pages/airchive/the-electronic-revolution/d7eaf81b7e-1715897949/la-revolucion-electronica-burroughs.pdf>. Fecha de consulta: 03/04/2024]
- COUTE, Pascal (1998), «David Cronenberg, la petite politique des horreurs», *Trafic*, 28, págs. 46-61.

no? Cronenberg nos invita a plantear el problema de otro modo: ¿se trata de una imagen sana o viral?». Traducción del autor.

- FONT, Domènec (2012), *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GRÜNBERG, Serge (1991), «Sur les terres de Cronenberg», *Cahiers du cinéma*, 446, págs. 34-42.
- GRÜNBERG, Serge (1992a), *David Cronenberg*, París, Cahiers du cinéma.
- GRÜNBERG, Serge (1992b), «Entretien avec David Cronenberg», *Cahiers du cinéma*, 453, págs. 15-25.
- GRÜNBERG, Serge (1992c), «Humains trop humains», *Cahiers du cinéma*, 453, págs. 12-14.
- MEKAS, Jonas (2017), *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*, Buenos Aires, Caja Negra.
- PAULHAN, Jean (2009), *Las flores de Tarbes o El Terror en las Letras*, Madrid, Arena Libros.
- PLOOG, Jürgen (2023), *Burroughs: por las calles del azar y otros escritos*, Ciudad de México, Libros de Sawade.
- RODLEY, Chris (ed.) (2020), *Cronenberg por Cronenberg*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- SONTAG, Susan (1968), «Burroughs y el futuro de la novela», *Mundo Nuevo*, 23, págs. 27-33.
- VIOTA, Paulino (2023), *El genio de Eisenstein*, Sevilla, Athenaica.
- WOOD, Robin (2018), «Cronenberg: A Dissenting View», en B. K. Grant (ed.), *Robin Wood on the Horror Film. Collected essays and reviews*, Detroit, Wayne State University Press, págs. 231-252.

Fecha de recepción: 14/05/2024.

Fecha de aceptación: 20/07/2024.

**Ontología del impacto:
una historia del futuro en *Crash* (David
Cronenberg, 1996)**

**Ontology of Impact:
A History of the Future in *Crash* (David
Cronenberg, 1996)**

IVÁN GÓMEZ GARCÍA

Universidad Ramon Llull

ivangg@blanquerna.url.edu

ORCID ID: 0000-0003-0393-7117

Resumen: David Cronenberg estrenó en 1996 la adaptación de *Crash*, una novela de J. G. Ballard publicada en 1973. El film retrataba un universo frío y distópico en donde los afectos quedaban sustituidos por las heridas y los accidentes de automóvil provocados. El propósito del artículo es analizar cómo el director adapta los planteamientos morales de Ballard a través de procedimientos narrativos que tratan de traducir en imágenes el ominoso mundo imaginado en la novela y cuál es el efecto de determinadas decisiones creativas adoptadas en la cinta. También se pretende analizar cómo ese futuro distópico responde a la tradición de un subgénero que, en sus variantes más críticas, siempre se ha comportado como un termómetro de nuestras inquietudes sociales y un aviso sobre nuestro irrenunciable futuro.

Palabras clave: Cronenberg, Ballard, adaptación, distopía, futuro, posthumanismo.

Abstract: In 1996, David Cronenberg released the adaptation of *Crash*, a novel by J. G. Ballard published in 1973. The film portrayed a cold and dystopian universe where affections were replaced by injuries and caused car accidents. The purpose of the article is to analyze how the director adapts Ballard's moral approaches through narrative procedures that try to translate into images the ominous world imagined in the novel and what is the effect of certain creative decisions adopted in the film. It is also intended to analyze how this dystopian future responds to the tradition of a subgenre that, in its most critical variants, has always behaved as a thermometer of our social concerns and a warning about our inalienable future.

Keywords: Cronenberg, Ballard, Adaptation, Dystopia, Future, Posthumanism.

*Creo en la inexistencia del pasado, en la
muerte del futuro y en las infinitas
posibilidades del presente.*

J. G. Ballard, «Credo» (1984)

1. DAVID CRONENBERG O EL ARTE DE LA TRANSFORMACIÓN

La anécdota es muy conocida y la recordaba el cineasta Aki Kaurismäki en una entrevista: Hitchcock le dijo a Truffaut que *Crimen y castigo* era una novela inadaptable porque contenía muchas palabras. Kaurismäki, con su habitual ironía, explicaba que él intentó adaptarla para enseñarle al mundo que podía hacerse pero que posteriormente se dio cuenta de su error¹. Es conocida la actitud de Hitchcock frente a los textos canónicos de la literatura universal, que, según él, contenían demasiado material narrativo (en Truffaut, 1974 [1966]: 57-58); trasladarlos a la pantalla suponía muchos problemas porque el espectador ya tiene una serie de preconcepciones sobre cómo son, qué contienen y, en el fondo, qué puede esperarse de la traducción fílmica de un gran texto y un autor de renombre. Por eso prefería trabajar con textos menores y autores más desconocidos, para poder manipular a su antojo el contenido narrativo. Bien podría parecer que Cronenberg comprendió el mensaje del mago del suspense. La filmografía del director canadiense está plagada de adaptaciones y, aunque ha trabajado con textos de autores importantes como Don DeLillo o William S. Burroughs, se diría que ha preferido mantenerse alejado de materiales originales que pudieran haber lastrado su particular visión del mundo. Y es que, en el terreno de la adaptación, Cronenberg ha demostrado ser un consumado experto, consiguiendo algo realmente complicado: que todo resultado audiovisual, o casi todo, acabe encajando perfectamente bien en la visión y el mundo propios de un artista fundamental para la historia del cine contemporáneo. Lo ha sido, y lo es, porque sus propuestas han diseccionado cincuenta años de evolución social, económica y científica, mostrando una teoría de la historia a partir de relatos sobre virus mortales, señales de vídeo asesinas o mundos virtuales inhabitables. Sus obsesiones cinematográficas se integran en un continuo de películas coherente que habla del cuerpo transformado por el impacto de la tecnología, de la conciencia evolucionada, de la mente trastornada o, como en *Crash*, de un futuro sin esperanza en donde metal y carne se funden en un impacto sensual.

¹ Citado en el documental *Selección TCM: Aki Kaurismäki* (Pedro González Bermúdez, 2012).

Cronenberg no había leído nada de J.G. Ballard hasta los años ochenta. El productor Jeremy Thomas le recomendó la novela *Crash*, que Cronenberg leyó para pensar casi inmediatamente que no podría convertirse en un film. Pero acabó escribiendo el guion, un texto sintético de 77 páginas, ya que no quería embarcarse en producciones de la dimensión de *Videodrome* (1983). Es interesante comprobar que libro y película aparecen en momentos históricos completamente distintos, separados por más de veinte años, pero que presentan una identidad común a pesar de esa distancia. La reinterpretación que hace Cronenberg del texto original permite salvar esa brecha temporal y conectar con la idea de futuro que el texto manejaba en el año 1973, actualizando la propuesta, para poder construir un relato que apunta hacia el siglo XXI. Y eso es así porque Cronenberg fue un participante activo del contexto cultural de los setenta, década en la que estrena tres películas que cimentarán una parte importante de su fama y le convertirán en autor de culto: *Vinieron de dentro de...* (*Shivers*, 1975), *Rabia* (*Rabid*, 1977) y *Cromosoma 3* (*The Brood*, 1979). Pues bien, existen nexos entre estas tres películas y la novela de Ballard, por mucho que Cronenberg no hubiese leído nada del autor inglés cuando estrenó estas cintas. Las películas citadas son hijas del desencanto posrevolucionario que se fue adueñando poco a poco de los setenta, tiéndolos de grisura, rechazo, rabia y decepción. Algo que empezó a vislumbrarse ya a finales de los sesenta, un tiempo en el que «los signos se invirtieron. El no valor se convirtió en valor. De la nada, el todo se engendró, el todo se engendró de forma irresistible. Obligando a asumirlo, es decir, a morir un poco» (Baynac, 2016 [1978]: 39). El despertar de ese tiempo revolucionario fue amargo. Una parte del cine estadounidense de género se oscureció, con las pesadillas de Wes Craven, Tobe Hopper, George Romero o John Carpenter, que ofrecían pocas respuestas y menos esperanza (véase Wood, 2003 [1986])². Por su parte, Inglaterra estaba sumida a mediados de los setenta en una profunda crisis económica y social, también política. La novela *Crash* es hija de ese contexto, pionera en algún sentido, pues se adelanta a lo peor de la crisis, y se publica, además, un año después del estreno inglés de *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Kubrick, adaptación de

² Robin Wood es un crítico que desconfía mucho de la producción de Cronenberg, de la que salva, eso sí, *La zona muerta* (*The Dead Zone*, 1983), por ser, a su juicio, la mejor adaptación de Stephen King que se había realizado hasta ese momento. Wood compara la visión desencantada y pesimista de un Brian De Palma, del que tampoco tiene un gran concepto, con la del director canadiense. Sin embargo tiene mejor opinión de Carpenter, Romero y Craven (Wood, 2003 [1986]: 115).

otro texto seminal como el de Anthony Burgess, con el que tantas conexiones plantea.

El contexto que rodea al estreno de *Crash* en 1996 es razonablemente diferente. Es un tiempo de cierta confianza en el futuro del capitalismo tras la reciente caída del bloque comunista. Lejos quedaban ya en el imaginario las crisis financieras de los ochenta y aún faltaba un año para la crisis asiática de verano de 1997. El mundo vivía en una relativa estabilidad y todavía era visible una promesa sobre la liberación que provocaría el auge de las tecnologías de la información. Pero la película no se contenta con esa visión cómoda de la realidad, sino que radiografía un presente brumoso y lo hace imaginando un futuro enfermizo en donde personajes sin memoria ni pasado buscan el placer en la violencia de un impacto que les puede generar la muerte pero que, a un mismo tiempo, les mantiene más vivos que nunca. Cronenberg comprende bien el mecanismo de la adaptación: trasladar un texto a la pantalla es transformar su valor de cambio, negociar con dos realidades diferentes y con consumidores distintos, que en el mejor de los casos se entrelazarán y posibilitarán reflexiones cruzadas. *Crash* tiene sentido en 1973 y en 1996. El *Crash* filmico funciona como un aviso sobre la idolatría y la veneración que ya en ese tiempo generaba la tecnología conectiva, solo que en el guion de Cronenberg la tecnología tiene un aire retrofuturista y la conexión entre sujetos es física, no estrictamente virtual. Con todo, no hay que olvidar que en *Crash* los accidentes son filmados en vídeo y los monitores, que eran omnipresentes en *Videodrome*, inundan las estancias habitadas por cuatro chalados que consumen las imágenes de forma clandestina. Aquí la tecnología es la del desecho, la de la comunión alrededor de un monitor de tubo envejecido cuya tecnología mira al pasado. Son los restos de una economía industrial en decadencia que deja imágenes de sus objetos antaño fetiches, los coches, y que ahora funcionan como un mero vehículo para el impacto final.

El futuro distópico que dibuja *Crash* es reconocible y se parece sospechosamente a nuestro inmediato presente. La novela de Ballard es enigmática, desangelada, dibuja un Londres gris y apático en el que habitan subculturas enfermizas. Cronenberg recoge el testigo y sitúa la historia en una suerte de futuro distópico incierto, anexo ya sin remedio a nuestro presente inmediato. Tanto la novela como su adaptación comparten algo fundamental: exploran cómo los personajes buscan incansablemente abolir su yo y su individualidad a través del impacto y la fusión con el metal. Una cuestión en la que, en palabras de José Luis Molinero, «parecen coincidir los posmodernos y los

transhumanistas» (2006: 140)³. Este tema, tan esencial para el movimiento ciberpunk, vertebró una parte importantísima de la obra del director canadiense.

Así las cosas, la adaptación de Cronenberg que aquí nos ocupa puede entenderse desde las siguientes variables (compartidas, casi todas ellas con la novela, como veremos): a) La sutil pero identificable influencia de una posición vanguardista en la búsqueda de un estilo expresivo adecuado a la imagen del futuro que se construye en la película; b) la coherencia de las decisiones que toma Cronenberg y que convierten *Crash* en un elemento perfectamente emparentable con el resto de su producción centrada en la imaginación del futuro y cercana al horror o la ciencia ficción; c) la presencia de un discurso sobre la evolución biológica del ser humano común a novela y película, y central en la obra de Cronenberg; d) la descripción y reflexión sobre un nuevo régimen escópico que describe cambios en el espectro de lo visible. Y, en nuestra opinión, todos y cada uno de estos elementos son rastreables igualmente en la novela de Ballard.

2. UN MUNDO SIN FUTURO O EL RETROVISOR DE LA HISTORIA

James Dean murió en un accidente de coche el 30 de septiembre de 1955. Otros personajes famosos fallecieron de manera similar, o atropellados. Fue el caso de Grace Kelly, Roland Barthes, Albert Camus, T. E. Lawrence, Jayne Mansfield o, más recientemente, alguien como Paul Walker. Las variaciones sobre el tema son muchas: atropellados, accidentados mientras viajaban en moto o estrellados con potentes coches. El automóvil, como las motocicletas, ha generado su propia iconografía y también sus mitos. Algunos cineastas de principios del siglo XX utilizaron los automóviles de entonces para construir sencillas y divertidas películas en donde ocurrían todo tipo de accidentes. Los atropellados eran incluso capaces de quedar completamente aplastados y reducidos al grosor de un cartón para luego rehacerse impunemente. El mundo moderno implicaba muchos riesgos y el cine los reflejaba. Poco podían imaginar aquellos espectadores de los orígenes del cinematógrafo que medio siglo después algunas personas se obsesionarían con la imagen de un coche, la del modelo Lincoln 63 en el que viajaba J. F. Kennedy el día en que fue asesinado.

³ Cronenberg ya había tratado ese mismo tema en otras películas anteriores, y de manera muy central en su particular adaptación, estrenada en 1991, de otro texto polémico y salvaje como es *El almuerzo desnudo* (*Naked Lunch*, 1959) de William Burroughs.

Algunos devotos de la conspiración rebobinaban una y otra vez la película de Abraham Zapruder, tratando de encontrar la solución al enigma de la muerte del presidente en un fotograma congelado. Esos detentadores de un secreto demasiado arriesgado como para confesar siquiera su existencia están representados en *Crash*. Son las almas perdidas de la pandilla de Vaughan, víctimas de esos accidentes que provocan ellos mismos y que miran sin descanso en viejos monitores de televisión, que les devuelven crueles imágenes de accidentes y colisiones de vehículos.

Hay algo en el gesto de los seguidores de esa subcultura del impacto violento de *Crash* que los emparenta claramente con las vanguardias clásicas, y muy específicamente con el futurismo. En el *Manifiesto del futurismo* (1909), Filippo Tommaso Marinetti planteaba: «Afirmamos que la magnificencia del mundo se enriquece con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia. Queremos celebrar al hombre que coge el volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra, también ella lanzada a la carrera en el circuito de su órbita» (en Ródenas de Moya, 2007: 90). Y en su poema «La canción del automóvil» (1908), el futurista Marinetti describía la belleza de esos caballos de acero que se lanzaban hacia un infinito liberador. El metal chocaba contra el pasado. Los futuristas manifestaron un espíritu revolucionario y violento de nulas consecuencias prácticas, aunque se entusiasmaron con el mundo moderno y sus hallazgos, como el arte del cine, que designaron como el medio auténticamente futurista (Tejeda, 2008: 90-91).

Antes incluso de que el futurismo alimentase la idea de una fusión imposible entre hombre y máquina, otros autores pioneros habían fantaseado con esa posibilidad. En *Los cantos de Maldoror* (*Les Chants de Maldoror*, 1868-1869), Isidore Ducasse, Lautréamont para la posteridad, consideraba el encuentro fortuito entre un paraguas y una máquina de coser como algo bello y digno de ser admirado. En realidad, Lautréamont miraba hacia el futuro y veía un mundo sin Dios ni telas, en donde la voluntad ocupaba los espacios en blanco dejados por una moral caduca. Maldoror es un ser sobrehumano, un ángel caído, un asesino que lucha contra Dios y contra la idea de lo sagrado. El placer, la violencia y el asesinato forman parte de una nueva filosofía vitalista que pretende sustituir siglos de servidumbre voluntaria por un nuevo yo, siempre sediento de poder y conocimiento. Una actitud, en el fondo, parecida a la exhibida por autores que desde sus elecciones vanguardistas trataron en los primeros años del siglo XX de superar las

pleitesias realistas del arte, que ellos identificaban, en parte, con una historia periclitada.

Pero lo viejo, lo reprimido y lo histórico siempre vuelven. Así debemos entender la construcción de los mundos distópicos de Ballard y Cronenberg. La distopía es para ambos autores una fórmula narrativa conocida y en la que se sienten cómodos para expresar sus ideas. El futuro que habitualmente plantean ambos autores no recrea un mundo de viajes interestelares a la velocidad de la luz, sino que es un futuro reconocible, cercano a nuestro presente, casi una especie de mundo alternativo. Isaac Asimov decía que los escritores de ciencia ficción no son futurólogos, no prevén el futuro y no avisan de lo que realmente va a pasar, sino que están más bien ligados a su entorno inmediato⁴. Ese futuro, necesariamente peor que nuestro presente, puede tener muchos aspectos, incluso puede ser un entorno postapocalíptico en donde el desastre último ya ha ocurrido. Pero también puede ser, como en el caso que nos ocupa, un lugar ciertamente ominoso, caótico, al borde del desequilibrio total, todavía poseedor de una cierta habitabilidad y esperanza, como si algún día un mejor sistema pudiera resurgir (Tower Sargent, 1994: 9).

Así debemos entender el mundo que vislumbra J.G. Ballard en *Crash* (1973) y que adapta Cronenberg unos años después. Esa distopía dibuja un mundo de contrastes, en el que una subcultura violenta reúne en su seno una mirada desprejuiciada sobre un futuro social en donde el sexo será una dolorosa experiencia de fusión entre el metal y la carne (una realidad para ellos ya en ese momento); ese futuro se entremezclará con un pasado que se resiste a morir y que reaparece en forma de tecnología obsoleta, vídeo de VHS o señal de televisión. La tensión que viven los personajes de *Crash* es la que avivaba la discusión filosófica y estética de algunos movimientos de vanguardia, siempre mirando hacia adelante, hacia un futuro luminoso al que se accedía mediante la destrucción. Con todo, esas teorías sobre la superación de formas obsoletas en el arte, y en la vida, no lograban deshacerse por completo de la tradición histórica, que readaptaban o reformulaban a través de fragmentos remontados e incorporados a la obra vanguardista.

⁴ Estas declaraciones están recogidas en un documental sobre la figura de Asimov estrenado recientemente y coproducido por el canal ARTE: *Isaac Asimov, un mensaje para el futuro* (Mathias Théry, 2022). Este hecho ha sido igualmente señalado por diferentes estudios sobre la distopía. Dice Antonio Santos: «Aunque proyectada hacia un futuro más o menos próximo, la distopía habla fundamentalmente, como sucede con la variante eutópica, de la situación del tiempo presente» (2019: 51).

En *Crash* presenciamos la destrucción y el daño provocados por los accidentes de automóvil. Vemos con detalle las heridas ocasionadas por el impacto del metal caliente en los cuerpos de los personajes. El accidente es también el mecanismo de excitación sexual de sus protagonistas y la herida, la hendidura, se convierte en un nuevo órgano sexual para el futuro. Ahí habitan los protagonistas de esta historia. En la novela es un sujeto llamado Ballard el que relata lo ocurrido. Y las primeras líneas del primer capítulo son muy explícitas. Ballard nos dice que su amigo Vaughan murió el día anterior en un accidente de coche, el único auténtico que sufrió en su vida, pero que había ensayado en muchas ocasiones. La muerte abre la novela y planea de manera insistente sobre todos los capítulos.

Cronenberg decide trasladar los mismos personajes de la novela a la pantalla y mantener en lo esencial sus credenciales y relaciones entre ellos. Elige un estilo aséptico, distante y frío para la planificación. En ese escenario de ciudad posmoderna, de autopistas infinitas que dan vueltas sobre sí mismas, reina como un dios Maldoror-Vaughan (interpretado por Elias Koteas), el profeta de un Apocalipsis que llegará en forma de gran impacto. El actor James Spader dará vida, por su parte, al James Ballard que vehiculará el punto de vista de la adaptación.

En el prólogo de su novela, J. G. Ballard argumentaba que la catástrofe ya había ocurrido, que el desastre no era algo remoto propio del mañana sino nuestro irremediable presente. Solo tenemos que saber mirar para encontrar las pruebas. El concepto capital del siglo XX, según Ballard, es la ruptura de los límites en forma de matrimonio de razón y pesadilla (2012 [1973]: 5). Nuestro mundo es un predicado de la ciencia y la tecnología, que aspiran a todo y han impuesto una moratoria al pasado. Ese pasado está muerto y enterrado, no hay nada en el retrovisor. Vivimos, según Ballard, el tiempo de la «filosofía del asiento eyectable [que] une el primer vuelo de los hermanos Wright con la invención de la píldora» (2012 [1973]: 7).

Lo que se ve en el retrovisor del coche es un conjunto de fragmentos de ese pasado. Son piezas sueltas, que difícilmente constituyen un todo coherente. Para J.G. Ballard el pasado resurge en forma de fragmentos de memoria y restos de tecnología *low-tech*, sin que podamos extraer de ellos más que un tenue reflejo de lo que fuimos. Los personajes de *Crash* están abocados a un presente acelerado y perpetuo. Con todo, el pasado sí tiene algún papel en la obra de Ballard. El personaje de Vaughan aspira a morir en un choque frontal con un automóvil en el que viaje Elisabeth Taylor. La gran actriz de Hollywood es el vestigio de un tiempo anterior, un fragmento que

atesora la memoria de un mundo que ya no podemos entender ni recuperar, pero con el que podemos chocar frontalmente.

Otra cuestión importante al analizar la adaptación de la novela tiene que ver con el momento en el que se rueda y se estrena la adaptación. La versión de Cronenberg llega no solo años después de la *New Wave* de la ciencia ficción con la que podemos emparentar la literatura de J.G. Ballard, sino después del nacimiento del ciberpunk, esa otra versión distópica de nuestro presente-futuro tan de moda en los ochenta y primeros noventa. Afirma Dani Cavallaro (2000: 29) que la *New Wave* de la ciencia ficción es el preludio de una serie de preocupaciones por el impacto de la tecnología en el presente no menos que en el futuro, y que dichas reflexiones forman parte del corazón conceptual del posterior movimiento ciberpunk. Ambos enfoques compartirían el gusto por representar la mezcla entre tecnología, crimen, drogadicción y sexualidad, a lo que el ciberpunk le añadiría unas gotas de cultura informática. Un tema como la fusión de la carne y el metal es muy propia del ciberpunk, pero la idea de una tecnología invasiva que se adueña del cuerpo y transforma la identidad está ya en la *New Wave* de los setenta.

Crash es la historia de unos sujetos a la deriva. No otra cosa pueden ser hombres y mujeres que viven obsesionados con los accidentes de automóvil y que se excitan sexualmente al pensar y recrear la violencia del impacto, el metal penetrando la carne indefensa y los vidrios estallando en mil pedazos sobre los rostros de los conductores. Estos personajes viven atrapados por una subcultura del motor y la velocidad, del detalle técnico casi entomológico sobre la fuerza del émbolo y la resistencia del parachoques. Esos vehículos transitan unas autopistas que parecen no llevar a ningún lugar. La geografía urbana en Ballard y en Cronenberg es un elemento central de las historias. El *Crash* de Ballard transcurre en Londres. Cronenberg sitúa la historia en un Toronto frío e impersonal (un no-lugar que es cualquier lugar). El cambio no es importante. Es igualmente un lugar sin tiempo, una suerte de pantano repleto de autopistas que se cruzan y te devuelven siempre al punto de inicio. Es el mismo espacio de *Videodrome*. O la ciudad de *Rabia*, transitada por camiones que recogen cuerpos inertes y abandonados en contenedores de desechos. O los espacios sin nombre de *Scanners* (1981). Son ciudades atravesadas por lo que el sociólogo Mike Davis llama «muros de autopista». Aquí las vías de comunicación están pensadas para segregar, estratificar y separar a los seres humanos. Para convertirlos en mónadas flotantes ajenas a todo, al contacto, el cariño o

el simple calor humano⁵. Es por ello que una autopista sin fin, que da vueltas sobre sí misma, es la perfecta metáfora del laberinto que habitan los protagonistas de novela y película.

La ciudad de *Crash* es rica en no-lugares, porque las autopistas son las arterias por las que circula la sangre que alimenta a la bestia. Para Marc Augé la ciudad posmoderna es un espacio de anonimato, un lugar monótono y frío sin identidad ni memoria, como los propios personajes de novela y película, y en donde realmente se «experimenta solitariamente la comunidad de los destinos humanos» (2000 [1992]: 122). Sin embargo, esa visión negativa del no-lugar como enclave carente de memoria e historia, sin marcas, da paso a la idea del no-lugar como espacio de tránsito. El antropólogo Manuel Delgado dice que Augé se equivoca al concebir ciertas intersecciones de la ciudad posmoderna «como un lugar de paso y no como el paso por un lugar. Esa transhumancia incansable convierte los lugares en no lugares, la ciudad en una no-ciudad o ciudad tácita absoluta», por lo que la connotación negativa de Augé no tendría sentido realmente (2006: 69). Delgado defiende una nueva conceptualización del espacio urbano en donde la tercerización, la tematización y la trivialización destruyen lo urbano y convierten el espacio en una mera urbanización sometida a la ideología constructiva, pero en donde el tránsito y el paso por un lugar ya suponen un indicio claro de un uso productivo del mismo (2006: 60). Desde esa perspectiva, más presente en Cronenberg que en J. G. Ballard (sin duda, la visualización ayuda a ello), los seguidores de Vaughan serían agentes de cambio, revolucionarios que reivindican el espacio urbano como propio, al transitar por lugares que su actividad patológica convierte en espacios de vida, y que todos los demás habitantes de la ciudad ven con desconfianza o directamente evitan. La frialdad con la que Cronenberg retrata las escenas, la distancia que asume respecto a los personajes y la ausencia de la voz del narrador de la novela acentúan este aspecto. Con Cronenberg vemos y sabemos desde una cierta distancia, desde una lejanía que posibilita una cierta seguridad, pero que, a un tiempo, permite comprender esos gestos ambiguos de los personajes (su mortal tendencia a chocar fatalmente unos con otros) como reivindicaciones desesperadas de los que vienen a ser los últimos vitalistas, habitantes de un Toronto deshumanizado que les suministra los escenarios donde representar sus dramas vitales.

⁵ De hecho, Mike Davis nos recuerda que «en las décadas de 1950 y de 1960 los grandes motores de la destrucción de los barrios eran la renovación urbana y especialmente la construcción de autopistas» (2007: 241).

Así es como el cambio, lo provisional y la aceleración pasan de ser experiencias propias de la modernidad a convertirse en elementos centrales de una vida ciudadana que transcurre en grandes urbes caóticas, autorreguladas y precariamente homeostáticas, tan propias de nuestros tiempos posmodernos o metamodernos. Para Vaughan el no-lugar se ha convertido en un espacio antropológico atravesado por la memoria, aunque esa memoria esté en ruinas. Vaughan es repulsivo y fascinante a un mismo tiempo. Esta suerte de ambivalencia se aprecia en la novela de Ballard y también en la adaptación de Cronenberg. Los personajes de *Crash* suben a sus vehículos y transitan por las venas de esa ciudad segregada, pero que ellos no aceptan como propia y se empeñan en reescribir con su actitud desprejuiciada. Por las ventanillas y la luna delantera ven una proyección de la realidad, aunque ellos pretenden construir una totalmente alternativa. Como el protagonista de *Cosmopolis* (David Cronenberg, 2012), que pasea en su coche lujoso mientras el mundo está en llamas a su alrededor, o como el Travis Bickle de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), que planea una venganza y ansía la redención y el perdón mientras mira asqueado por la ventanilla de su vehículo, son personajes atrapados en un mundo que rechazan y que tratarán de cambiar. Entre lluvias y cielos plomizos, los personajes de *Crash* están agotados de esperar el fin y hacen todo lo posible por precipitar su llegada. Son suicidas, pero también son vitalistas, existencialistas, inconformistas, luchadores y defensores de una identidad marginal. ¿Quién no puede apoyarlos en tiempos de uniformidad y conformismo social?

Crash se publica en 1973, el año de la primera crisis del petróleo. Fue un tiempo de escasez. Poco después se formaban largas colas en las gasolineras de EE.UU. para llenar el depósito del automóvil. La inestabilidad se cronificó y la violencia política fue el indeseado efecto del fin de las utopías de los sesenta. Ballard imaginó una subcultura de los coches convertidos en armas afiladas y cortantes, conducidos por cuerpos lanzados hacia un futuro sin nombre ni rostro. Vemos cuerpos proyectados hacia un tiempo abolido en donde las emociones han sido sustituidas por los instintos. En cierta manera las preocupaciones de Ballard estaban ya en las primeras obras de Cronenberg. Pero en 1973 el director canadiense iniciaba su carrera y no había estrenado su primer gran largometraje, *Vinieron de dentro de...* (1975). El germen de la novela de Ballard estaba en el cuento «¡Crash!», que formaba parte de *La exhibición de atrocidades* (1970). Una pieza breve, como las otras que contiene el volumen, pero muy sugerente. El cuento arranca con una frase sin verbo: «El contenido sexual latente del choque de automóviles» (2002 [1970]: 153). Es una imagen poderosa que contiene

una contradicción interna. En los mundos de Ballard esas luchas de contrarios no son noticia. Tampoco en las películas de Cronenberg. El cuento se presenta como un informe médico. Se han hecho pruebas a los familiares de las víctimas de accidentes fatales: «Luego de un breve rechazo inicial, los familiares suelen regresar al sitio del accidente e intentar allí una reconstrucción del mismo. En un extremo dos por ciento de los casos hubo orgasmos espontáneos mientras se simulaba una carrera en la ruta del accidente» (2002 [1970]: 153). En los experimentos llevados a cabo se piensa en el desastre automovilístico óptimo, también en la herida perfecta. Las amas de casa de los suburbios se interesaron por las heridas genitales graves de carácter obsceno: «los tipos de accidente que hubieran podido provocar lesiones de esta índole son un reflejo evidente de obsesiones poliperversas extremas» (2002 [1970]: 155-156). *La exhibición de atrocidades* está plagada de momentos humorísticos. Pero a principios de los setenta no se podía adaptar algo de esta naturaleza. Así que la adaptación tuvo que esperar a que Cronenberg hubiese desarrollado su poética del desastre y su filosofía de la Nueva Carne. Ése era el momento propicio para adaptar una fantasía sobre la fusión de la carne y el metal. Como dice Chris Rodley, «la visión distópica de la novela sigue siendo tan contemporánea ahora como lo fue en los setenta»; novela y película comparten algo esencial, ya que los personajes ligan sus mentes, cuerpos y sexualidad a la tecnología dominante (2020 [1997]: 246). Y por mucho que la tecnología de 1973 no tenga nada que ver con la de 1996, la reflexión es la misma: ¿en qué medida nuestra identidad se verá afectada por una tecnología invasiva que alterará de manera esencial e incontrolable nuestra materialidad?⁶

3. LOS CUERPOS SUFRIENTES: METAL, PIEL, SUPERFICIE

Unos conductores miran a otros mientras se produce el impacto de sus respectivos coches. Algunos miran obsesivamente fotografías de accidentes. O vídeos con los detalles de lo que sucede tras un gran impacto. Son los seguidores de Vaughan. En el film *Videodrome* una legión de adictos consume su ración diaria de televisión en la Cathode Ray Mission. El protagonista de esa película, el productor de televisión Max Renn (interpretado por James Woods), encuentra entre esas almas perdidas a William Burroughs. En la misma *Videodrome* mirar el programa de televisión pirata prohibido, en donde se ejerce una

⁶ Hay que recordar aquí que J.G.Ballard participó como actor en un cortometraje de 1971 que adaptaba el relato *¡Crash!*. La pieza fue dirigida Harley Cokeliss, un director estadounidense que haría fortuna en las series de televisión.

violencia desmedida y mortal contra cuerpos anónimos, es motivo para desarrollar un tumor cerebral. En *Crash* la visión del metal penetrando la carne excita a los personajes y les provoca una pulsión de muerte⁷. La perspectiva del choque es un horizonte de expectativas vitalista. Se trata de mundos extraños, habitados por parafilias y adicciones que capturan cuerpos y mentes por igual. Y en la base de la perversión se sitúa la mirada. Los personajes observan constantemente en las novelas de Ballard, como también lo hacen en las películas de Cronenberg. Miran el mundo que les rodea, mientras que nosotros, como lectores o espectadores, solo podemos ver sus acciones. Cuando nos asomamos al interior de los personajes, lo hacemos a través de las heridas en los cuerpos. El psicologismo no forma parte de los mundos de Ballard, ni de los de Cronenberg⁸.

Mauricio Montiel rescata una cita de *El imperio de los signos*, de Roland Barthes, para explicar como el Ridley Scott de *Blade Runner* (1982) trascendió las limitaciones de la mirada occidental. Decía Barthes que el ojo occidental está sumido en una mitología del alma, central y secreta, cuyo fuego, resguardado en la cavidad orbital, se irradiaría hacia un exterior carnal, sensual y pasional (2010: 241). Miramos objetos y personas para deseñarlas y moldearlas. En *Crash* esa lógica se vuelve aparatosamente perversa. En el cine de Cronenberg el circuito se invierte. El agresivo entorno, la imagen-virus y la onda cerebral penetran los cuerpos y transforman las mentes de las personas. La cavidad orbital vive sobrecargada y saturada de estímulos. Los replicantes de *Blade Runner*, dice Montiel, llevaban la fecha de caducidad impresa en los ojos (2010: 243). Los de *Crash* la llevan en el cuerpo.

Los protagonistas de *Crash* aspiran a fusionarse con la máquina en una suerte de éxtasis posttecnológico. Para ellos el cuerpo moldeado, transformado, deformado, mutilado y aniquilado es el final del trayecto. Es una aspiración mística que constituye el punto central de un futuro posthumano: nos fundiremos con el metal, seremos una señal de vídeo, viviremos como bits fluyendo por las autopistas informacionales. William Gibson declaró en 1984 que la idea para su novela *Neuromante*

⁷ Cronenberg y Ballard demuestran en su obra una amplia conciencia sobre el poder conformador que ha tenido la pantalla televisiva desde los años sesenta. En una conversación con Graeme Revell el escritor inglés comentaba que en Gran Bretaña la conciencia nacional en los años setenta y ochenta fue creada por la televisión (en Vale, 2005: 45).

⁸ Como dice Rodríguez Ahumada (2014: 114), «sentimientos de separación y voyerismo son resaltados por los movimientos de la cámara, las distancias inusuales, y la incapacidad de sutura».

(1984) se le ocurrió mientras leía declaraciones de D.H. Lawrence sobre la dicotomía cuerpo/espíritu en la cultura judeocristiana. Por su parte, J.G. Ballard comentaba en una entrevista concedida a Lynn Barber para *Penthouse* (septiembre de 1970) que ya no veía posible el sexo orgánico, el cuerpo contra cuerpo, la piel sobre la piel. Lo que Ballard veía extenderse ante él era un nuevo orden de fantasías sexuales y experiencias limítrofes, vinculadas a los accidentes de tráfico, los viajes en avión, la mercadotecnia, el mundo de la tecnología y las comunicaciones. Ese mundo de nuevos estímulos estaba llamado, según él, a modificar la estructura de nuestras fantasías sexuales. De esa idea marco nace *Crash*. También el concepto de la Nueva Carne. Max Renn grita con alivio «larga vida a la Nueva Carne» antes de descerrajarse un tiro al final de *Videodrome*. Las distopías sucias de Cronenberg, Ballard y Gibson suponen una redefinición de la dicotomía cuerpo/espíritu que ha cimentado una buena parte del pensamiento filosófico occidental y una apuesta por el valor del pensamiento encarnado. Ballard apuesta por la unidad de los contrarios, por la fusión de lo aparentemente irreconciliable (Capanna, 2009:215).

Los cuerpos ocupan en *Crash* el centro del espectáculo. Los personajes muestran predilección por la deformidad, la herida abierta, el metal que recubre el cuerpo, el vidrio que rasga la carne, el metal caliente que penetra en ti. Todo forma parte de una extraña parafilia que bien podría llamarse gabinete de atrocidades motorizadas. En *La exhibición de atrocidades*, Ballard escribe (2002 [1970]: 22):

La exhibición de atrocidades. Al entrar en la exhibición, Travis ve las atrocidades de Vietnam y el Congo mimetizadas en la muerte *alterna* de Elizabeth Taylor; atiende a la estrella cinematográfica agonizante erotizando el bronquio perforado sobre las terrazas demasiado ventiladas del London Hilton; sueña con Max Ernst, señor de los pájaros: *Europa después de la lluvia*.

Allí, en esa antinovelita o colección anómala de relatos, aparece por primera vez el personaje de Vaughan. Otros cuentos del volumen evocan a Ronald Reagan o Marilyn Monroe. También podemos leer el impactante *El asesinato de John Fitzgerald Kennedy considerado como una carrera de automóviles cuesta abajo*.

En los mundos distópicos de Ballard-Cronenberg la muerte es un elemento más del espectáculo mediático. En *Videodrome* la muerte ronda las emisiones televisivas y las pasarelas de las ferias comerciales. En *La zona muerta* (*The Dead Zone*, 1983) un magnicidio interrumpe el curso de los acontecimientos históricos; en *eXistenZ* (1999) una diseñadora de videojuegos arriesgará su vida para salvar su creación, pues morir en el

mundo digital es morir en el mundo real (ni siquiera esta distinción está ya clara para los personajes de la película).

Pero ¿quiénes son realmente estos personajes obsesionados con las experiencias límite? La película *Crash* se inicia con la historia de la pareja formada por James Ballard (James Spader) y Catherine (Deborah Unger). James es director de cine. Ambos están obsesionados con el sexo y se explican las relaciones que mantienen con otras personas. Una noche James se despista mientras conduce su vehículo y choca frontalmente con otro coche. En el accidente muere el otro conductor, el marido de la Dra. Helen Remington (Holly Hunter). Así es como Ballard conoce a Helen. Se ven en el hospital del aeropuerto, donde el director de cine se recupera de sus heridas. Y se reencuentran en el depósito de vehículos de la policía, al que ambos acuden para ver los coches destrozados en los que viajaban cuando se produjo el choque. Ambos personajes inician una relación. Una noche, Helen lleva a James a un espectáculo al aire libre. Se trata de un número orquestado por un sujeto misterioso llamado Vaughan. El espectáculo recrea con todo detalle el mítico accidente de coche de James Dean. Incluso tienen un Porsche 550 como el del famoso actor. Vaughan se sube como copiloto al Porsche. Vemos dos vehículos conducidos por especialistas. Se lanzan uno contra otro. Y chocan. La policía llega y dispersa a la gente. El espectáculo es, obviamente, ilegal. Pero James ya ha entrado en contacto con Vaughan, que es el líder de un extraño grupo que se dedica a recrear accidentes de tráfico famosos. Helen ha trabajado en varios proyectos con Vaughan, quien la ha fotografiado mientras mantenía relaciones sexuales con hombres en coches.

J.G. Ballard es un autor que tiene predilección por las fantasías con famosos. Las imágenes icónicas de su tiempo, de todos los tiempos, acaban destrozadas en mil pedazos. Cada uno de esos trozos es un resto, un fragmento que le hemos robado a la historia y que acaba convertido en depositario de una memoria que se borra y se pierde. Así funcionan los relatos de *La exhibición de atrocidades*, que suelen repetir un mismo esquema: un personaje de identidad fracturada se mueve hacia «la representación catártica, ritual y espectacular de su trauma» (Costa, 2008: 24).

En la película los personajes se citan en lugares semivacíos. Practican sexo en el aparcamiento del aeropuerto, se encuentran bajo los puentes de las carreteras o bien miran al vacío desde el balcón de un apartamento con vistas a la autopista. Son lugares sin tiempo, transitados por cuerpos anónimos. En ellos ocurren los hechos más relevantes de la historia, como el accidente que paraliza media autopista y que es resultado de la recreación efectuada por el ayudante de

Vaughan, Colin Seagrave (interpretado por Peter MacNeil). El coche conducido por Ballard, y en el que viaja también Vaughan y una prostituta que han recogido en un aparcamiento, topa con el barullo. Colin ha logrado la recreación del accidente de Jayne Mansfield. Se ha travestido de mujer y ha preparado el choque, decapitación incluida. Y esta vez el choque deviene fatal. Finalmente, alguien logra la obra de arte definitiva. La reproducción de una muerte que incluye, a su vez, una muerte. Vaughan lo fotografía todo con ansia, con precisión, con gran deleite. Se fija en la carne mutilada, en el metal fundido con los cuerpos que ha penetrado. Toda la información es necesaria porque buscan la recreación perfecta. Helen también observa con ansiedad los más mínimos detalles de un viejo VHS. Los miembros de esta extraña secta son devotos de la tecnología *low-tech* y viven atrapados en un régimen de pulsiones escópicas incontrolables. No saben que el conocimiento requiere olvidos, omisiones y rechazos.

Al final vivimos atados al cuerpo. El trascendentalismo del Cronenberg temprano no tiene que ver con la aspiración de convertir nuestras psiques en ceros y unos y dejar atrás nuestros cuerpos obsoletos. Su esencialismo tiene que ver con la fusión de diversas materialidades. Lo explorará igualmente en *La mosca* (*The Fly*, 1986). También en *Inseparables* (*Dead Ringers*, 1988). No es la misma obsesión de Hans Moravec con la posibilidad de descargar nuestras mentes reconvertidas en unos y ceros en chips de silicio. Es un tipo de aspiración trascendentalista algo diferente. El psicologismo que nos permitiría, en el fondo, comprender los motivos de las desviaciones está ausente de la novela de Ballard y de su adaptación. La identidad personal se construye mediante las miradas deseantes de otros, no mediante el autoanálisis o la explicación racional. También mediante la obsesión proyectada sobre los demás. La identidad de los personajes de *Crash* está atrapada en un circuito de retroalimentación infinito, cuyo combustible es el deseo enfermizo, que solo la muerte puede romper.

4. EL INTERIOR Y EL OLVIDO DE LO QUE FUIMOS

Decía Nietzsche en uno de los aforismos de *Más allá del bien y del mal* que cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti. Los personajes de *Crash* miran sin cesar al abismo, hasta que sus vidas se funden con él. Estos sujetos no tienen memoria ni miran a su pasado. Se han olvidado de quiénes son. Del pasado solo quieren

rescatar fragmentos, aquellos que tienen que ver con los accidentes que recrean. Nada más⁹.

¿Qué ven los personajes cuando se asoman al interior de sí mismos? ¿Dónde están las emociones perdidas en *Crash*? Cronenberg confesó a Chris Rodley que la filmación de la película se volvió muy emocional pero que no entendió por qué (2020 [1997]: 263). Esa emoción se trasladó al espectador, asqueado o entusiasmado ante lo que veía. Pero más allá de eso, ¿qué hay dentro de los personajes de *Crash*?

Sería fácil asociar una pulsión de muerte con las conductas que vemos en la pantalla. Pero en realidad la psique de estos buscadores de sensaciones límite es más compleja. Ellos buscan superar el límite epidérmico, liquidar la distinción entre interior y exterior del cuerpo, «mezclar carne y metal para ascender en la condición de ser» (Oliveros Aya, 2023: 228). Como recuerda Pablo Capanna en *El tiempo desolado*, el mundo es, para Ballard, un lugar abstracto en donde no hay valores (2009: 108). No cabe en este caso echarse atrás, sino sumergirse en la destrucción y nadar. Su postura encaja con las ideas de Cronenberg. En la larga entrevista concedida a Chris Rodley, y ya citada, el director canadiense recuerda que, para él, un virus no es necesariamente maligno y negativo (aquí alude a sus cintas *Vinieron de dentro de...*, *Rabia*, *Cromosoma 3*, *Videodrome*). El virus es una metáfora, una idea que infecta al ser humano. Pero ante la infección simplemente hay que aceptar la nueva condición, como Max Renn acepta sus transformaciones y da la bienvenida a la Nueva Carne en *Videodrome*. En las películas de Cronenberg el antiguo límite epidérmico que separaba el interior del sujeto de los elementos de su medio ambiente tiene tan poco sentido como la idea de límite pensada como horizonte temporal. No hay nada que esperar, no hay advenimientos en el horizonte, ni salvación, ni escatología posible; frente a la espera cristiana y su idea del elegido se alza un discurso desencantado que no cree en la historia ni en el progreso, porque no hay lugar al que llegar ni destino que cumplir. No hay límite, como no hay sentido en el avance ni en la sucesión de accidentes que ocurren en la ficción.

Rodney Brooks comenta en su libro *Flesh and Machines* (2002) que en los últimos tiempos nos hemos visto obligados a asumir que los seres humanos somos, a ojos de la industria, máquinas y que, como tales, podemos ser objeto de las mismas manipulaciones tecnológicas que

⁹ Hablamos aquí del famoso aforismo 146 de Nietzsche, que completo reza: «El que lucha con monstruos ha de tener cuidado de no convertirse también en monstruo. Cuando miras durante mucho tiempo hacia un abismo, también este mira dentro de ti».

aplicamos a cualquier otra máquina. En su opinión, la tecnología de nuestros cuerpos y de nuestra industria se generalizará como si ambas cosas fueran lo mismo. La empresa que mueve los hilos en *Videodrome*, llamada *Spectacular Optical*, ya entiende el mundo en estos términos. Porque Vaughan no deja de ser el líder de una secta. Una muy especial, obsesionada con los detalles técnicos de accidentes famosos. Pero todos ellos, Helen, Ballard, Catherine, el propio Vaughan, tienen un anhelo, por malsano que pueda parecernos, de trascendencia. Para Cronenberg el cuerpo en sí no deja de ser un receptáculo obsoleto destinado a ser mejorado mediante la infección o la mutilación. Esta puede llegar como un virus que altera el estado mental de los sujetos provocándoles un deseo sexual incontrolable (*Vinieron de dentro de...*) o bien como una imagen totalizadora que provoca tumores y transformaciones irreversibles (*Videodrome*).

Esa trascendencia, el paso hacia un futuro posthumano, también puede producirse mediante la fusión de la carne y el metal, como en *Crash*. Esta fusión es uno de los motivos visuales popularizados por el ciberpunk. Somos un producto de nuestro tiempo, moldeados por la imagen, la mercadotecnia y las tecnologías modificativas. Turner, uno de los protagonistas de *Conde Cero* (1986), una novela de William Gibson, se topa con una mujer al arrancar su periplo y dice lo siguiente (2002 [1986]: 14):

Se irguió sobre un codo para mirarla. El rostro de una extraña, pero no el que su vida en hoteles le había enseñado a esperar. Hubiera esperado una belleza rutinaria producto de cirugías electivas y el inexorable darwinismo de la moda, un arquetipo cocinado a partir de los principales rostros de los medios masivos de comunicación de los últimos cinco años.

Somos el subproducto de un subproducto televisivo, acaso publicitario. ¿Cómo buscar la autenticidad perdida en un mundo que no cree en ella, que no la tolera ni la hace posible? Pues se estudia un accidente fatal de tráfico con una estrella mediática implicada y se recrea; se duplica. Los sujetos como Vaughan o Helen encuentran la autenticidad en la recreación de un hecho pasado traumático. La duplicación les hace únicos, y no puede entenderse como una mera copia. Con esa malsana duplicación pueden sentirse finalmente vivos.

Si algo caracteriza a la gran mayoría de autores ciberpunk es, seguramente, su ambigua postura ante la tecnología. Razón de ser de sus ficciones, elemento central de sus pronunciamientos teóricos y auténtico motor de sus (pre)visiones, la tecnología y sus aplicaciones centra el discurso ético y estético de las novelas de Gibson, Sterling,

Stephenson o Rucker, entre otros. Este subgénero de la ciencia ficción, nos recuerda Dani Cavallaro (2004), ha sido descrito de muchas maneras: como «poético y posthumano» (Henry Targowsky), como un «estilo cultural-literario postmoderno que proyecta un futuro computerizado» (Michael Heim), como «ubicua dataesfera de información computerizada» (Lawrence Person), como «expresión literaria sino del posmodernismo, del capitalismo tardío» (Fredric Jameson), como «nueva forma de existencia» con olvido de las ataduras al cuerpo físico incluida (Wolfgang Jeschke) o como la colisión de la sensibilidad rebelde del punk y los ordenadores de sobremesa (Pat Cadigan). Definiciones, todas ellas, que dan importancia a elementos que redefinen el paisaje físico y humano que habitamos. Y aunque Ballard escribe *La exhibición de atrocidades* y la novela *Crash* antes de la eclosión del ciberpunk, algo comparten estas obras con este movimiento creado por Gibson y Sterling. Es la idea de que el futuro no existe porque ya ha ocurrido: el futuro es un ahora inquietante y perpetuo. En ese mundo del desastre presente, todo se compra y se vende, todo puede convertirse en una imagen publicitaria (recordemos, Vaughan aspira a la recreación perfecta). Como bien dice Cavallaro (2004: 254): «La realidad y la identidad se muestran inestables por su reducción al estatus de bienes de consumo, es decir, productos intercambiables y desechables condenados a un destino de obsolescencia planificada y rápida».

La recurrencia de los espacios vacíos en *Crash* es el síntoma de un mundo sin tiempo (como en el fondo es el mundo de la publicidad). Porque, a pesar de que siempre transitan coches y sujetos por los diferentes espacios de la película, no dejan huella alguna. Las únicas huellas visibles de su paso son los accidentes. El futuro anexionado a este presente enfermizo tiene un aspecto de pesadilla posttecnológica, a pesar de la sobriedad y la sencillez con la que Cronenberg filma las escenas. Dice Vivian Sobchack en su texto «Postfuturism» (2007) que cuando la gente sueña o tiene pesadillas en la ciencia ficción contemporánea nunca despiertan realmente, porque el sueño/pesadilla es su estado real, su manera auténtica de habitar el mundo. La ciencia ficción distópica de los últimos años es una pesadilla. Los ambientes oníricos y pesadillescos que vemos en *Blade Runner*, *Videodrome* o *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995) son, en esencia, los mismos que vemos en *Crash*. No debemos llevarnos a engaño. Bajo las limpias interfaces que pueblan algunas fantasías ciberpunks laten las condiciones para la abolición de lo humano. Pero, ¿debemos llorar o escandalizarnos ante esta próxima desaparición? Varios personajes de las novelas de J.G. Ballard y de las películas de Cronenberg, sin duda alguna los de *Crash*,

creen y celebran ese futuro posthumano en el que trascenderemos nuestras limitaciones corporales. Esa ambivalencia fuerza los límites de lo moralmente aceptable. En su momento Ballard alabó la adaptación del director canadiense como «la primera película psicopática, la primera en asumir la complicidad del público de un modo sádico» (en Capanna, 2009: 53). Posteriormente matizó que un personaje como Vaughan es un loco y que no hay que entender las cosas literalmente, pero todo apunta en la misma dirección: Ballard creía firmemente que la evolución biológica por el impacto de la tecnología era algo imparable (y no sabemos si también inasumible, y en esto concuerda por completo con la posición de Cronenberg).

Ese ir más allá de nuestra propia naturaleza supone una redefinición de los principios del humanismo clásico. Como bien dice Horacio Moreno en *Cyberpunk. Más allá de Matrix*:

El racionalismo iluminista configuraba una identidad estética, ética y científica. La razón ordenaba y dirigía la vida en la armonía liberal: los derechos del hombre como ser libre y racional aparecen como innegables en el racionalismo en lucha incesante contra el mito, la magia y la religión. El Humanismo es la cuna de la noción moderna de progreso, que suponía un avance técnico-científico ilimitado, inherente al orden racional unido a los valores ético-estéticos (2002: 32).

En un mundo posmoderno plagado de simulaciones y simulacros, de imágenes invasoras y virus letales, de verdades demolidas bajo el peso de la duda y el relativismo pseudocientífico, cabe la fantasía total del accidente erotizado. Hasta el binomio dominador-dominado salta por los aires. La razón ilustrada fue a morir a la república de Saló, según la interpretación de Pasolini en *Saló, o los 120 días de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975)*. En *Saló* también encontramos la aspiración a trascender. Apegados a los apetitos del cuerpo, cegados por una irreal fantasía de poder sobre el otro y sobre sí mismo, los enloquecidos habitantes de tan singular república quieren llegar a la esencia misma de la corporeidad. Su materialidad lo es todo.

Pero posiblemente Cronenberg no estaría de acuerdo con la crítica de Horacio Moreno. Para el director canadiense, la bioevolución que sufrimos los seres humanos es imparable. Quizás sea deseable, como decíamos. En ese sentido, la posición de un teórico como José María Molinuevo, lector atento de la ciencia ficción distópica, encaja más con el discurso de *Crash*. Dice José Luis Molinuevo que

[...] es posible rescatar modelos como los de ese humanismo activo en la época de las nuevas tecnologías, eliminando la parte

Ontología del impacto:
una historia del futuro en *Crash* (David Cronenberg, 1996)

negativa de la crítica a la razón instrumental, convertida en un absoluto, a su vez, por los frankfurtianos. Dos elementos ayudan a ello: la visión de una modernidad compleja, no reductible al falso tópic de época de la razón; y de la técnica, no como producto histórico suyo, sino como la forma esencial del ser humano determinada por su constitutiva miseria de estar en el mundo y por el deseo de salir de ella (2004: 45).

Los filósofos de la Escuela de Frankfurt y los representantes de la teoría crítica siempre han sospechado del papel histórico que técnica y tecnología han jugado a lo largo del siglo XX. Es la sombra del asesinato en masa que tiene su epitome en Auschwitz. Pero los profetas de ese futuro anexo al presente, como Ballard, Burroughs, Gibson o Bruce Sterling, solo pueden certificar lo ocurrido. Nuestra condición irreversible es la del cuerpo invadido, moldeado y alterado. Viviremos/vivimos con memorias prostéticas y recuerdos implantados. Nuestro destino está unido inexcusablemente a la tecnología. Como recuerda Sánchez-Mesa, la «progresiva disolución de lo real o de las referencias en imágenes y la asimilación del principio de catástrofe [...] como un medio ambiente naturalizado, son otras de las características de la cibercultura» (2004: 14). O la distopía hecha realidad. Sin embargo, como el propio Sánchez-Mesa se encarga de recordarnos, no todo el mundo asimila virtualidad a falsificación. La teórica de los nuevos medios Marie-Laure Ryan comenta que «si vivimos una *condición virtual* [...] no es porque nos veamos condenados a la falsificación o al simulacro, sino porque hemos aprendido a vivir, trabajar y jugar con lo fluido, lo abierto, lo potencial» (2004: 101). Pero lo cierto es que la tecnología puede ser aterradora. Dice Mark Dery en *Velocidad de escape* que

la cibercultura está alcanzando claramente su velocidad de escape tanto en el sentido filosófico como en el tecnológico. Es una cámara de resonancia para fantasías trascendentalistas sobre la eliminación de todas las limitaciones metafísicas y físicas. Es irónico que sean la misma visión científica del mundo y la imparable aceleración tecnológica, que para algunos han producido el vacío espiritual y la fragmentación social que son campo abonado para las creencias milenaristas, las que estén creando también una escatología propia: la teología del asiento eyectable (1996: 16).

¿Dónde está el límite? El científico Otto Rossler acuñó un neologismo que quería dar cuenta de las preguntas cada vez más increíbles que se hacen algunos científicos. Lo cuenta John Horgan en *El fin de la ciencia* (1998). La limitología sería así una empresa posmoderna,

una especie de indeseado efecto del esfuerzo por deconstruir la realidad. ¿Y si la teoría matemática ha alcanzado ya sus límites últimos? ¿Y si estamos jugando a ser Dios sin saberlo? Rossler advertía del daño que ha hecho la mala comprensión de las teorías de Einstein. La teoría de la relatividad ha sido traducida en demasiadas ocasiones por un absurdo *todo es relativo al punto de vista del observador* que, como formulación omnicomprendensiva e incontrastable, carece de valor. La pregunta por el límite ya es una forma de comprensión avanzada y una vía hacia el conocimiento. Intentar sin más transgredir todos los límites puede acelerar la entropía que rige el universo. El mismo Rossler comenta que cuando recabamos información del mundo estamos contribuyendo a su entropía y, por tanto, a su incognoscibilidad. Avanzamos en una carrera suicida hacia la muerte del calor. De momento, en *Crash*, han muerto los afectos. Conscientes o no de ese viaje acelerado hacia la extinción definitiva, los personajes no deconstruyen la realidad para buscar un sentido último y oculto, sino que destruyen sus cuerpos fundiéndolos y mutilándolos con el metal. No hay más sentido que el impacto y no hay más destino que acabar convertidos en un amasijo informe de fragmentos irreconocibles. Vaughan logra finalmente morir tras haber ensayado el momento en multitud de ocasiones. Así se inicia la novela *Crash*. Ese momento pasa a cerrar la película, en una perfecta inversión de los tiempos representados. Vaughan estrella su vehículo en el techo de un autobús lleno de turistas. Y entre las luces de las ambulancias, vislumbramos a la actriz Elizabeth Taylor. A su manera, Vaughan lo ha logrado. Para abolir el ser solo hace falta un buen impacto. Y tras el choque no nos convertiremos en unos y ceros sino en lo que siempre hemos sido, un cuerpo sufriente, frágil y destinado tarde o temprano a corromperse. La película de Cronenberg acaba con el accidente de Catherine, tras una suerte de carrera agresiva con el vehículo de Ballard. Catherine sobrevive al impacto, aunque está herida. Ballard llega junto al vehículo accidentado. Se tumba y practican sexo. El movimiento continúa. Los personajes de *Crash* están abocados a repetir compulsivamente las mismas acciones hasta que topen con el último impacto. Son criaturas de presente perpetuo atrapadas en un ciclo vital perverso y antinatural. Aunque en los mundos de Cronenberg persiste la duda sobre cómo definir realmente la naturaleza humana. Su planteamiento sobre la indudable bioevolución que nos aguarda es atrevido y sigue siendo válido en nuestro acelerado mundo actual.

5. CONCLUSIONES

Dice Vivian Sobchack (2007: 223) que

Nuestra experiencia de la continuidad espacial ha sido radicalmente alterada por la representación digital. Fragmentado en unidades discretas y constantes, por microchips y luces estroboscópicas, el espacio ha perdido gran parte de su función contextual como el terreno para las continuidades de tiempo, movimiento y espacio. El espacio es más a menudo un texto que un contexto.

Algo terriblemente parecido les ocurre a los protagonistas de *Crash*. No hay ahí tecnología digital sino los restos de un mundo *low-tech*. Pero la conclusión es la misma. La humanidad se ha redefinido y el ser humano sigue empeñado en descarrilar la biología, lo cual puede ser interpretado como el último gesto revolucionario o el principio de la contrarrevolución. Así de ambiguo es el texto, particularmente la adaptación de Cronenberg.

El director canadiense insistió en su momento que las similitudes entre novela y película se debían a que la novela estaba herméticamente sellada, pero que la adaptación había posibilitado crear un ser con vida propia (en Rodley, 2020 [1997]: 247). Así las cosas, podríamos extraer una serie de conclusiones que nos ayuden a valorar la adaptación: a) La adaptación no puede simplemente identificarse como algo literal, porque a pesar de la proximidad entre ambas propuestas, la película adquiere una significación y un estatuto propios (que, en parte, hemos intentado comentar aquí); b) Ello es así por la proximidad entre los dos mundos y la imaginación del futuro que comparten J.G. Ballard y Cronenberg, visiones que podemos calificar de distopías críticas; c) La película es un reflejo entremezclado del contexto histórico de la novela y de la ciencia ficción *New Wave* pasado por la lente de un director que ha absorbido ampliamente las enseñanzas éticas y estéticas del ciberpunk; d) La apuesta de la adaptación solo puede entenderse desde los discursos del posthumanismo, el trascendentalismo y la bioevolución que apuntan hacia un futuro en donde los seres humanos se habrán transformado por el impacto de las tecnologías; e) Finalmente, lo que añade Cronenberg no desvirtúa las intenciones originales de Ballard, sino que las complementa, con su particular apuesta por un mundo de nuevos y extremos regímenes escópicos que hacen de la obsesión por el impacto una renovada ontología vital.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUGÉ, Marc (2000 [1992]), *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- BALLARD, J. G. (1970), Entrevista de Lynn Barber, *Penthouse Magazine*, 5/5, págs. 26-30. [Recurso disponible en línea: https://www.jgballard.ca/media/1970_may_UKpenthouse_magazine.html]. Fecha de consulta: 20/4/24.
- BALLARD, J. G. (2002 [1970]), *La exhibición de atrocidades*, Barcelona, Minotauro.
- BALLARD, J. G. (2008 [1973]), *Crash*, Barcelona, Timun Mas Narrativa.
- BROOKS, Rodney A. (2002), *Flesh and Machines. How Robots Will Change Us*, New York, Pantheon Books.
- CAPANNA, Pablo (2009), *J. G. Ballard. El tiempo desolado*, Madrid, Alamut.
- CAVALLARO, Dani (2004), «La ciencia-ficción y el *cyberpunk*», en D. Sánchez-Mesa (ed.), *Literatura y Cibercultura*, Madrid, Arco Libros, págs. 235-268.
- COSTA, Jordi (2008), «Ballardoscòpia. Algunes temptatives d'aproximació a l'escriptor com a visionari», en J. Costa (dir.), *J. G. Ballard. Autòpsia del nou mil·lenni*, Barcelona, CCCB.
- DAVIS, Mike (2007), *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta*, Barcelona, Traficantes de sueños.
- DELGADO, Manuel (2006), *Sociedades Movedizas*, Barcelona, Anagrama.
- DERY, Mark (1996), *Velocidad de escape*, Madrid, Siruela.
- GIBSON, William (2002 [1986]), *Conde Cero*, Barcelona, Minotauro.
- HORGAN, John (1998 [1996]), *El fin de la ciencia. Los límites del conocimiento en el declive de la era científica*, Barcelona, Paidós.
- MOLINUEVO, José Luis (2004), *Humanismo y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Alianza.
- MOLINUEVO, José Luis (2006), *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MONTIEL, Mauricio (2010), *Paseos sin rumbo. Diálogos entre cine y literatura*, Madrid, Fórcola.
- NORENO, Héctor (2002), *Cyberpunk. Más allá de Matrix*, Madrid, Círculo Latino.
- NIETZSCHE, Friedrich (2006 [1886]), *Más allá del bien y del mal*, Leyenda, Ciudad de México.
- OLIVEROS AYA, César (2023), *David Cronenberg. Transhumanismo e identidad*, Madrid, Sínderesis.
- REDMON, S. (ed.) (2007), *Liquid Metal. The Science Fiction Reader*, New York, Wallflower Press.

Ontología del impacto:
una historia del futuro en *Crash* (David Cronenberg, 1996)

- RODLEY, Chris (ed.) (2020 [1997]), *Cronenberg por Cronenberg*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- RODRÍGUEZ AHUMADA, Johanna (2014), «David Cronenberg y el cuerpo abierto», *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 9/14, págs. 106-117.
- RYAN, Marie-Laure (2004), «El ciberespacio, la virtualidad y el texto», en D. Sánchez-Mesa (ed.), *Literatura y Cibercultura*, Madrid, Arco Libros, págs. 73-116.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2004), «Introducción», en D. Sánchez-Mesa (ed.), *Literatura y Cibercultura*, Madrid, Arco Libros, págs. 11-36.
- SANTOS, Antonio (2019), *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*, Madrid, Cátedra.
- SOBCHACK, Vivien (2007), «Postfuturism», en S. Redmon (ed.), *Liquid Metal. The Science Fiction Reader*, New York, Wallflower Press.
- TOWER SARGENT, Lyman (1994) «The Three Faces of Utopianism Revisited», *Utopian Studies* 5/1, págs. 1 - 37.
- TRUFFAUT, François (1974 [1966]), *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza.
- VALE, Vince (2005) (ed.), *J. G. Ballard. Conversations*, San Francisco, Re/Search Publications.
- WOOD, Robin (2003 [1986]), *Hollywood. From Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press.

Fecha de recepción: 21/02/2024.

Fecha de aceptación: 13/05/2024.

***Spider*: la alucinación como resorte de lo real**

***Spider*: The hallucination as a spring of reality**

ORIOL ALONSO CANO

Universitat Oberta de Catalunya

oalonsoca@uoc.edu

ORCID ID: 0009-0000-7829-043X

Resumen: El objetivo de este artículo es mostrar la manera en que Cronenberg aborda la cuestión de lo alucinatorio, en el caso particular de *Spider*, así como situarla en el conjunto de su obra. A partir de una analítica comparada entre la novela de McGrath y la adaptación de Cronenberg, se observará el papel de la alucinación en ambas propuestas focalizando el hecho de que esta va más allá de ser un simple efecto de la sintomatología esquizofrénica. A su vez, se analizará de qué manera *Spider*, a partir del eje alucinatorio, se convertirá en la culminación de la serie iniciada en *Videodrome*, y continuada posteriormente por *Dead Ringers*, *Naked Lunch* y *eXistenZ* y que muestra de qué manera la ontología de Cronenberg está gestada por la indefinición de la realidad.

Palabras clave: cuerpo, alucinación, escritura, lenguaje, memoria.

Abstract: The objective of this article is to show the way in which Cronenberg addresses the question of hallucination, in the particular case of *Spider*, as well as to situate it in the whole of his work. From a comparative analysis between McGrath's novel and Cronenberg's adaptation, the role of hallucination in both proposals will be observed, focusing on the fact that it goes beyond being a simple effect of schizophrenic symptomatology. At the same time, it will be analyzed, as a conclusion, how *Spider*, based on the axis of hallucination, will become the culmination of the series begun in *Videodrome*, and subsequently continued by *Dead Ringers*, *Naked Lunch* and *eXistenZ* and which shows in what way Cronenberg's ontology is gestated by the indefinición of reality.

Key words: Body, Hallucination, Writing, Language, Memory.

1. PSIQUES FRAGMENTADAS O IR MÁS ALLÁ DE LA *NEW FLESH*

Pese a que el propio Cronenberg suele citar en múltiples ocasiones que el cuerpo es su máxima prioridad conceptual, incluso que solo concibe lo físico como la verdadera y única entidad con estatus ontológico (Rodley, 2000), el canadiense no acaba de ser del todo fiel a sus planteamientos. Si nos fijamos en *Stereo* (1969) y cómo a raíz de ella se abre una línea que transcurre por *The Brood* (1979), *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983), *The Dead Zone* (1983), *Dead Ringers* (1988), *Naked Lunch* (1991), *M. Butterfly* (1993) o *eXistenZ* (1999), se observará que la cuestión de lo mental tiene una relevancia primordial, más allá de ser un mero epifenómeno de lo orgánico. En ellas, la cuestión psíquica juega un papel fundamental en el momento de definir y desarrollar diferentes puntos de su narrativa (como puede verse en la importancia de la fantasía en las relaciones humanas; en cómo lo fantasmático atraviesa a los personajes de una manera radical [Žižek, 2011: 234]; en emociones que van más allá de los cuerpos de sus portadores; delirios que edifican realidades que acaban mortificando a los sujetos que las sufren). En esta dinámica de preponderancia de lo mental, su adaptación de *Spider* (2002) se erigirá en la cumbre de este diálogo en el que lo mental parece establecerse en una instancia mucho más relevante de lo que el propio Cronenberg quiere reconocer.

Dentro de esta tesitura, los diferentes mecanismos psíquicos tendrán un componente esencial cuando se definan personajes, dinámicas y situaciones. Concretamente, la alucinación se constituirá en uno de los elementos de mayor importancia en el momento de cartografiar las entrañas narrativas de muchas de sus tramas. Cronenberg apuesta por ella como una manera de abordar la experiencia que, en realidad, va más allá de lo patológico y, además, sitúa al sujeto en un nuevo orden experiencial y ontológico. Lo podemos rastrear en muchas de sus obras, pero en su adaptación de la novela de Patrick McGrath, *Spider* consigue una fuerza narrativa que, pese a que pueda parecer lo contrario por su puesta en escena minimalista, radicalizará las tesis acerca del delirio desarrolladas en obras aparentemente más transgresoras como pueden ser *Videodrome*, *Dead Ringers* o *Naked Lunch*.

En primer término, cabe destacar que, pese a que la novela está escrita en primera persona -al ser el diario que escribe Dennis/Spider- Cronenberg decidió desde el primer momento no atender a esta propuesta de narrador. En particular, el canadiense eliminó todas las voces en *off* que McGrath había escrito en el guion que se le envió al director en 1999 (vía Creative Artist Agency) y con el que comenzó a

trabajar en cuanto finalizó *eXistenZ*. Con ello, se remarca la vertiente laberíntica de la trama y, sobre todo, se eliminan las certezas narrativas ya que no sabemos en ningún momento el grado de veracidad que tienen las experiencias que relata Dennis/Spider. De esta manera, sin el apoyo de la voz en *off*,

[...] el espectador no sólo está a merced de los acontecimientos, sino que se ve obligado a descubrir la verdad última del relato a la par que el propio personaje desvela sus recuerdos, sus incongruencias y hallazgos, como si aquello que nos mostrase la cámara no fuera un relato, sino la falta de todos los relatos, una suerte de esquizofrenia audiovisual que irradia y altera todas las percepciones (Fernández Gonzalo, 2019:110).

Así pues, la apuesta formal de Cronenberg se encamina hacia una ontología indefinida, brumosa y carente de estabilidad. Ningún zócalo puede sostener la realidad que se (des)estructura continuamente en la mente quebradiza de Dennis/Spider. Esta ausencia de fundamento la mostrará el canadiense, a modo de ironía visual, cuando en varios momentos haga diferentes primeros planos a los pies de sus personajes (Gorostiza; Pérez, 2002: 302), enfatizando eso sí los de su protagonista. Con ello, el canadiense plantea una metáfora que pretende desestabilizar el “tener los pies a tierra”, es decir, a través de estos planos, Cronenberg busca mostrar irónicamente que no hay una raíz que ancle a los personajes a sus respectivos suelos. Esos pies parecen flotar en el resquicio que se expande entre ellos y el suelo; la tierra que los sostiene, y que además está tan presente tanto en la novela como en la película, es un lugar que verdaderamente se abre en abismo, o bien es considerado el espacio que siempre cubre otra realidad, y, con ello, vela lo realmente importante (el cuerpo putrefacto de la madre). Ahora bien, nunca acaba de encontrarse ese núcleo escondido (porque el cuerpo materno en descomposición es un punto ausente que articula la psicosis, es un elemento siempre escamoteado y, por consiguiente, perdido irremediablemente) y por eso la tierra parece abrirse sin fin en sus entrañas.

Si todo ha perdido consistencia, si lo real se tambalea en una indefinición ontológica, el cuerpo no será ajeno a esta tesitura. La designación de Dennis como Spider no es baladí. McGrath apoda a su personaje como lo hace debido a las extremidades largas de brazos y piernas, así como por su torpeza. Sobre todo, es muy interesante observar la forma en la que el escritor británico, en su novela, alude en múltiples ocasiones a la inconsistencia física de su protagonista. Como esquizofrénico, el yo de Dennis/Spider está troceado hasta el

infinito, y cualquier acto, por nimio que sea, estará cartografiado por la *errancia*¹ y la falta de estabilidad. El cuerpo es insostenible, sin una identidad física que unifique la dispersión de órganos. Dennis/Spider siente que su cuerpo está en diseminación, en un estado perpetuo de *corps morcelé* (Lacan, 2013: 103). Un cuerpo que ni es unitario ni le pertenece, tal y como lo articula el propio McGrath:

Parece que se mueve en torno a mí, parezco un individuo envuelto en unas sábanas o una mortaja; a veces veo la ropa mientras renqueo por estas calles desiertas, y siempre parece estar vacía, sin nadie dentro, por la manera cómo la franela aletea y se estufa en torno a mí y la ropa tan sólo colgase de una idea de hombre y que el hombre estuviese en otro lugar, desnudo (McGrath, 2002: 21).

El cuerpo de Dennis/Spider, incluso, llega un momento en que metamorfosea de tal manera que le induce a pensar que en su seno se incubaba lo anómalo (pequeñas arañas que son expulsadas de su interior a través de la orina). Su cuerpo está abierto a lo extraño, es vaciado de toda vida para alojar en él lo abyecto («es la idea que mi cuerpo lo están preparando para alguna cosa, que me están excavando por dentro para hacer lugar a otra cosa» [McGrath, 2002: 199] como podemos leer en la novela). Cuerpo siempre en peligro (por eso necesita cubrirlo constantemente con mucha ropa o bien con el papel de diario), sin portador, corporalidad que rechaza toda agencialidad porque no hay una identidad que la comande y defina. De esta manera, Dennis/Spider es más un *zombie* que deambula sin rumbo por las calles espectrales de su ciudad imaginaria, que un ser humano que se defina por un yo que unifique, organice y dé sentido a sus vivencias.

A Cronenberg le interesan todas estas direcciones a las que se dirige McGrath en su novela (y en el guion que articula). Le apasiona la soledad de su protagonista, su cuerpo separado del resto, su

¹ McGrath, por ser hijo de psiquiatra, y, en consecuencia, por haber estado rodeado de la locura desde su infancia, tiene una precisión descriptiva, por lo que concierne a las sintomatologías de cualquier patología, verdaderamente encomiable. En el caso de *Spider* sus descripciones literarias de los resortes de la esquizofrenia son precisas y exhaustivas. Por ejemplo, en el momento de describir la despersonalización del sujeto, uno de los elementos más característicos de un sujeto esquizoide, McGrath escribe: «Los actos más sencillos —comer, vestirse, ir al lavabo— pueden convertirse a veces en obstáculos casi insuperables y no porque no tenga ningún tipo de minusvalía física, sino porque pierdo la sencilla y natural capacidad de sentirme-dentro-de-mi cuerpo que una vez tuve» (McGrath, 2002: 10).

Spider: la alucinación como resorte de lo real

vulnerabilidad, así como el vacío que lo guía. Un cuerpo agujereado, que va más allá de la voluntad de su portador, que parece responder a una lógica que se escapa de cualquier comprensión racional de los hechos, son temas que entroncan con su imaginario acerca del cuerpo, que se inicia en 1969 con *Stereo* y finaliza, por el momento, con *Crimes of the Future* a la espera de lo que nos ofrezca en la venidera *The Shrouds*. Sin embargo, en *Spider*, la representación cronenbergiana de la corporalidad se sustenta por el memorable trabajo que efectúa Ralph Fiennes. Un trabajo a partir de los detalles, de una gestualidad que evoca en todo instante la inestabilidad estructural de su personaje (titubeos, vaivenes, temblores, vacilaciones, inseguridad...), ahondando en un organismo desarticulado, diseminado, sin ningún hilo de identidad que sea capaz de unirlo mínimamente a la lógica del sentido.

Uno de los ejes principales sobre el que se sustenta la construcción corporal que realizan Cronenberg/Fiennes, y que penetra en el abismo en el que se sitúa la existencia de Dennis/Spider, es el lenguaje. Este es un tema clave en la versión que ofrece el canadiense, ya que lo distancia considerablemente de la versión que plantea McGrath. El interés del canadiense no es tanto la verbalización como sí la vocalización. Dennis/Spider, verdaderamente, no habla, no es capaz de articular una sintaxis con su voz, sino que balbucea, como si las palabras estuviesen apesadas en su organismo. Las palabras tienen densidad. Este es un aspecto crucial que define la propuesta cronenbergiana, desmarcándose de la novela (y del guion original que McGrath había escrito), ya que en esta el protagonista es alguien locuaz, con un dominio semántico y sintáctico que colinda con el virtuosismo (obviamente porque el narrador es Dennis/Spider, es decir, el propio McGrath).

Para Cronenberg, no obstante, el lenguaje debe ser algo físico, orgánico, sensorial. Y si el cuerpo está descoyuntado, como lo está, el lenguaje está perdido irremediablemente bajo el mismo signo de dispersión. Esa incapacidad de articular sonidos mínimamente inteligibles metaforiza varios aspectos: uno de ellos es el solipsismo de su protagonista, la imposibilidad de salir de sí mismo, su ensimismamiento mortificante; ahora bien, por otro lado, apunta a la indefinición de una realidad ya trastocada y trastabillada de antemano. La realidad se ha rarificado de tal manera que no hay sintaxis viable que pueda apresarla, y ya no digamos tipificarla.

Por este último motivo, Dennis/Spider se sirve de un código inventado por él mismo. Es una sintaxis repleta de símbolos extraños, es una grafía caótica, una gramática bizarra que corta en varios planos

el folio del cuaderno en el que se inscribe, y que solo parece comprender él mismo. Es una tentativa en la que podría interpretarse un intento de salir de sí mismo (ya que no puede comunicarse, mejor utilizar el vehículo comunicativo de la escritura). Pero lo hace a través de un lenguaje codificado hasta el extremo y, por ello, absolutamente críptico. Es esa codificación llevada al paroxismo la cual impide una función comunicativa que lo aproxime a los otros, y, por si no fuese poco, lo sepulta todavía más si cabe en los límites de su soledad y perdición.

Y es que Dennis/Spider encripta el lenguaje para encubrir una historia que no cesa de relatar(se). Su diario/cuaderno, en tanto que ejercicio de tejer un relato que le proporcione una garantía de identidad, es el dispositivo que debería otorgar un sentido a toda su existencia porque en él estaría hilvanada su historia vital y, sobre todo, los acontecimientos que le conducen a la precariedad de su presente. Es un detective que rastrea en las huellas de su pasado los motivos ocultos de su sinrazón (Liebrand, 2011: s. pág). Así pues, Dennis/Spider recrea su pasado con el fin de domesticarlo al ofrecerle una lógica (un relato) y, por consiguiente, determinados significados que permitan orientarlo y, de paso, proporcionarle algunas certezas que reconstruyan su subjetividad. Sin embargo, para hacerlo emplea un lenguaje propio que, como tal, se convierte en un código que se cifra de la misma forma en que lo hace el propio discurrir de sus pensamientos. A medida que transcurre la escritura, se vela el referente de la misma porque en verdad se trata de la gramática de una mente dislocada que, en su despliegue, impide el acceso a los resortes últimos de su funcionamiento.

Realmente, es como si Dennis/Spider no quisiese que nadie pudiese acceder a los engranajes que (des)mobilizan su psique. Ni incluso él mismo. Es un lenguaje que se va construyendo, deconstruyendo y reconstruyendo desde las cenizas de su simbología delirante. Por ese motivo, y tras engendrar otro delirio más (la identificación entre Yvonne y Mrs. Wilkinson), solo puede hacer una cosa: romper el cuaderno, hacerlo añicos, ya que el significado de lo que se ha escrito fluye de tal manera que es imposible generar cualquier estabilización (sea sintáctica sea semántica). Su destrucción se relaciona más a esa impotencia de estructuración de sus pensamientos que no a la posibilidad de ser descubierto y, en consecuencia, descifrado por Mrs. Wilkinson o bien por cualquier sujeto ajeno a su mundo de locura.

Si nos fijamos en la forma en que acomete la escritura, esta es concienzuda, compulsiva, a veces miedosa, pero siempre con un afán de

reconstrucción que permita edificar garantías subjetivas. En cambio, para McGrath, pese a que alude en diferentes puntos de la novela a la cuestión de la escritura, y le otorga un componente sanador, no es capaz de desarrollar todos los problemas que el canadiense pone en circulación. Para el británico, las aproximaciones acerca el lenguaje de su protagonista le sirven para ejemplificar o bien describir determinados síntomas esquizofrénicos, en mayor medida. Incluso hay un momento en que plantea la cuestión de la escritura automática (McGrath, 2002: 151) pero lo hace en tanto que ejemplo de la despersonalización y la ausencia de garantía subjetiva para con todo lo que escribe (McGrath, 2002: 152). Cronenberg, en cambio, ve el potencial narrativo de este aspecto y lo explota hasta las últimas consecuencias.

2. MEMORIA INFECTADA DE DELIRIO

Dennis/Spider necesita narrar(se) porque necesita unificar un cuerpo y una mente en diseminación constante, dispersas ambas sin organización alguna; necesita contar(se) su historia para edificar una identidad y, con ello, una seguridad existencial que le permita sostenerse subjetivamente. La propiedad de su existencia, sin embargo, es sabotada en todo instante porque no deja de distorsionar ese relato debido o bien por su diezmada personalidad, o bien para alejar una culpa que lo carcome desde las profundidades de su resquebrajada psique. En este punto, Cronenberg es más fiel al Dostoiévski de *Crimen y castigo* o de *Memorias del subsuelo*, y al Kafka de *El Proceso* que no a McGrath, verdaderamente. En realidad, la escritura de Dennis/Spider es una invención de acontecimientos, una (re)creación constante que parece (des)dibujar las fronteras de lo realmente acontecido, como si de un escritor se tratase².

Por ello, cuando el pasado parece reencarnarse, cuando el Dennis/Spider maduro se sitúa en ese pretérito que está emergiendo con una fidelidad que parece incuestionable, en realidad lo que se está produciendo es una resurrección fantasmática del mismo. En definitiva, está inventando su pasado. Y es que la memoria es otro de los ejes fundamentales en los que se sostienen las propuestas, tanto de Cronenberg como de McGrath. La memoria puede ser considerada como esa telaraña constantemente agujereada (Sklar; Sabbadini, 2008)

² Este punto es importante, ya que Cronenberg quería representar la figura de Spider como una metáfora del artista, tal y como ya hiciese, asimismo, en *The Dead Zone* (Rodley, 2000), es decir, alguien con una sensibilidad extrema, solitario, en constante contradicción con la sociedad en la que reside, y que teme no ser comprendido por la misma. Spider, como el escritor, busca ser comprendido por eso tendrá una serie paradojas que son difíciles de sortear.

y, por ello, falible ya que está hecha de olvido. No hay memoria sin lagunas, huellas, oscuridades, puntos ciegos y Dennis/Spider pretende completar dichos vacíos a través de sus (con)figuraciones delirantes, es decir, a partir de una fantasía que no para de desbordarse de los confines trazados por su patología.

Y es que Dennis/Spider, tanto en la versión de Cronenberg como en la de McGrath, deambula en una alucinación constante. Su delirio atraviesa radicalmente su visión de la realidad -y ya no digamos su memoria- deformándola de tal manera hasta invalidar su fidelidad y, en consecuencia, su poder sanador. El recuerdo se ha desvirtuado impidiendo la reconstrucción de un pasado que permita recomponer una personalidad rota irremediamente. Nuestra identidad, trazada mayoritariamente por nuestra memoria, tal y como aseverarán autores como Bergson (2007), Benjamin (2018) o Todorov (2013) se problematiza en el momento en que nuestra facultad rememorativa fluye y es susceptible a distorsionarse. La memoria no es estática. Los recuerdos (y los olvidos) van teniendo nuevas lecturas, nuevas significaciones, nuevos matices. Si esto es así, ¿cómo podemos hablar de identidad? Así pues, en este punto Cronenberg se aleja de Borges y su *Funes el memorioso*³ hasta llegar a plantear una fragilidad estructural en la condición humana debido a esta fluidez en la corriente de vivencias de nuestra memoria⁴.

La fantasía es el registro subjetivo que domina a Dennis/Spider modificando su experiencia y, por consiguiente, su memoria. Tal y como plantea el canadiense, en los audiocomentarios de la película, existirían varios niveles en los que se hibridan memoria y fantasía. En primer término, habría el recuerdo, la rememoración de un determinado fenómeno, evento o experiencia. En esta anamnesis, ya hay una primera manipulación, según el canadiense, puesto que se busca recuperar la experiencia extirpando todo lo desagradable o traumático que la podrían acompañar. En este primer nivel, la

³ Hay que recordar que Cronenberg es un gran lector del escritor argentino.

⁴ Ese es un tema que fascinó a Cronenberg en la primera lectura que hizo del guion, junto con el tema de la soledad: la fragilidad de la condición humana. A Cronenberg no le interesa toda la aproximación esquizofrénica que realiza McGrath ni reflexionar sobre la naturaleza de la patología, sino que él quiere encaminarse en un estudio sobre la condición humana y su radical fragilidad y vulnerabilidad (Gorostiza; Pérez, 2003), la cual cosa, a su vez, genera un hilo conductor que va desde *The Brood*, pasando por *Scanners*, *Videodrome*, *Dead Ringers*, *M. Butterfly*, *Crash* y *eXistenZ* hasta llegar a *Spider* y, posteriormente, podría continuarse en *A History of Violence*, *A Dangerous Method*, *Maps to the Stars* y *Crimes of the Future*.

conjunción de memoria y fantasía elimina aquello que no le conviene al sujeto, jugando una suerte de mecanismo de defensa eficaz respecto a lo que nos desagrada o perturba.

En segundo lugar, habría la *recreación*, es decir, el sujeto se dirige a la experiencia guiado por la creación que ha realizado la fantasía (en el caso de la película, por ejemplo, todo el proceso de identificación que realiza Dennis/Spider de su madre con Yvonne y, sobre todo, la manera en que a partir del presunto matricidio Yvonne pasa a ocupar la función/identidad materna). Finalmente, y en tercer lugar, según Cronenberg, podemos hablar de *memoria infectada*, que es el recuerdo de un determinado evento alucinado, es decir, son nuestros recuerdos completamente indiferenciados de la alucinación (por ejemplo, la identificación de Mrs. Wilkinson con Yvonne identificada, a su vez, como su madre).

Lo verdaderamente inquietante de este estadio definitivo de simbiosis entre memoria y fantasía, equivalente por ejemplo al estado de Max tras su exposición al contenido de Videodrome o el que permanentemente transita Bill Lee en *Naked Lunch*, sobre todo gracias a la influencia de la droga, es que no hay vías de escape viables. Es decir, no hay puntos de fuga que nos permitan diferenciar realidad de delirio, verdad de ficción, subjetividad de objetividad. En el caso de Spider, la tesisura es mucho más visceral y radical porque no hay una explicación de la misma. ¿Y si realmente no hubo matricidio?, ¿y si ese capítulo, el desencadenante de su sufrimiento, no deja de ser una elaboración más de su desquiciada imaginación?, ¿por qué debemos confiar en el último giro de la narración y tomarlo por cierto?, ¿y si efectivamente sigue siendo ese niño pequeño y sus padres se encuentran inmersos en un proceso realmente diferente al que él fantasea?, ¿y si esa culpabilidad no es más que un nuevo mecanismo de defensa que elabora subjetivamente el propio Dennis/Spider)?

Así pues, Cronenberg nos introduce en una dimensión en la que no hay una *escena originaria* que explique la situación de Dennis/Spider. Dicho de otro modo, el canadiense parece invalidar la metodología propuesta por McGrath de ir descodificando las diferentes capas que van superponiéndose en la historia que Dennis/Spider relata para, finalmente, encontrar el trauma fundador que desencadena su patología. El canadiense va por otro camino y es lo que convierte a su planteamiento tan angustiante: posiblemente no hay nada detrás de las historias que su protagonista (se) narra, seguramente no hay ningún núcleo traumático que explique la génesis del sinsentido en el que se

encuentra inmerso, sino que lo que hay es una elaboración alucinatoria sin fin de una psique desquiciada y triturada por razones desconocidas⁵.

En este sentido, tal y como apunta el canadiense en varias ocasiones a colación de *Spider*, la locura podría ser la mutación definitiva (Gorostiza; Pérez, 2003: 307), el estadio existencial definitivo en el que las reglas de la cotidianidad se resquebrajan completamente y el sujeto penetra en un nuevo estado existencial. De esta manera, la enfermedad, lejos de ser un fenómeno incapacitante o disfuncional, se convierte en la metamorfosis última que aloja a la subjetividad a una nueva dimensión de su experiencia. Cronenberg, de este modo, aborda lo enfermizo, sea de naturaleza orgánica o psíquica, como una transformación que conduce a la subjetividad hacia un nuevo orden ontológico. La enfermedad ofrece el abismo, la diferencia radical e insondable que se aloja en los recovecos más abisales de nuestra carne y de nuestra psique y que nuestro quehacer diario, con sus respectivos imperativos, cierran el paso.

Verdaderamente es un acontecimiento (Heidegger, 1994) que interpela al sujeto para abismarlo a una nueva dimensión de lo real. Es lo desviado, anómalo, abyecto y, como tal, perseguido al poner en cuestionamiento el orden de realidad existente. Pero si nos fijamos bien, aquello que designamos como normal o realidad, verdaderamente ya es una intervención sobre el curso azaroso de los acontecimientos. La enfermedad, de este modo, erosionaría esta violencia primigenia sobre

⁵ Es en este punto en el que el cruce entre Freud y Beckett, al que tantas veces ha aludido el canadiense en el momento de referirse a su adaptación de la novela, se hace más presente. La apuesta por la indefinición, el absurdo de una situación y condición siempre marcada por una espera incognoscible; un Edipo que se dilata en la psique de su protagonista y que parece no cerrarse nunca; un trauma carente de representación, una palabra que jamás apresa su referente... son elementos que explican, entre otros, este cruce de ambas perspectivas. Incluso podría añadirse a Lacan en esta dupla (sobre todo, en todo lo que concierne a la dimensión de la *forclusión* [2015], que Cronenberg pone en circulación en su propuesta, y en la importancia de lo fantasmático en el momento de abordar la subjetividad humana). Asimismo, en este punto también podría establecerse una analogía entre los personajes de Johnny Smith, de *The Dead Zone* y el propio Dennis/Spider, al concebir, en ambos casos, su situación extraordinaria como una maldición. Cronenberg, en ambos casos, rehúsa efectuar una etiología de sus respectivas condiciones y, por ese motivo, en las dos circunstancias podríamos estar presentes en un delirio continuado de sus dos protagonistas. En el caso de Johnny Smith no es tan evidente esta lectura, aunque el propio Cronenberg lo plantee en más de una ocasión (Rodley, 2000), mientras que en el caso de Spider la cuestión es más clara, más allá que lo plantee el canadiense en varias entrevistas.

lo real y buscaría restaurar un orden que se ajustase mejor a la eterna cadencia del devenir y a la ausencia de patrones normativos, tal y como puede verse, además de en *Spider*, en *Crimes of the Future* (ambas versiones), *Shivers*, *Rabid*, *Scanners*, *Videodrome* o *Cosmopolis*.

Y es que la locura metafórica, en Cronenberg, la transgresión definitiva, el franqueamiento de las últimas fronteras que arrojan al sujeto hacia lo desconocido y lo asientan en un horizonte de experiencia radicalmente nuevo. La enfermedad advierte la descomposición de una normatividad y una manera de configurar la subjetividad definida de antemano por patrones represivos que garantizan, a su vez, un correcto funcionamiento del orden social imperante. Es independiente si esa enfermedad se la designa como de Rouge, de Roiphe (a Cronenberg le encantan los neologismos de patologías, como buen lector de novelas de ciencia ficción y de Burroughs), La Peyronie, telepatía, cáncer, psicosis alucinatoria o esquizofrenia; lo esencial es que esa enfermedad ha dejado de circunscribir a los sujetos en una determinada región y se convierte en un eficaz mecanismo de transgresión y trascendencia hacia dimensiones de lo real completamente desconocidos para el sujeto.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN: LA ALUCINACIÓN COMO RESORTE DE LA INDEFINICIÓN ONTOLÓGICA

La locura como trascendencia, la alucinación como el estado disruptivo en el que el sujeto se adentra en un nuevo estrato de lo real. La alucinación, en la obra del canadiense, tiene una dimensión transgresora al introducir la ruptura de la cotidianidad y, en consecuencia, provocar la irrupción de una nueva experiencia capaz de adecuarse a esa nueva dimensión ontológica. Es *Videodrome* la primera tentativa cronbergiana en la que la narrativa está impregnada de constantes referencias alucinógenas. En ella, es imposible diferenciar, llegados un punto determinado de la trama, la realidad de la experiencia delirante que tiene Max Renn. Todo se inicia en el instante en que Max se expone a la imagería violenta de *Videodrome*. Ahí, se generará una alteración de sus circuitos nerviosos, se excitará su Sistema Nervioso Central, posibilitando, en definitiva, el surgimiento de los primeros vestigios del tumor que, más adelante, le producirá sus inquietantes alucinaciones.

A partir de ese momento, ya no hay salida para Max y su existencia pasará a ser una simbiosis diabólica de alucinación y experiencia alterada de la realidad. La única salida viable es desprenderse de la vieja carne para poder mudar a la nueva, como si de una serpiente se tratase (Pedraza, 2002). Las alternancias entre experiencia y alucinación son

las manifestaciones de una nueva existencia, cuyos parámetros serán completamente desconocidos tanto para Max como a los espectadores de la obra. *Long Live the New Flesh* es abrazar un nuevo orden ontológico en el que todo se rarifica, en el que las certezas se han dilapidado para dar lugar a una indefinición estructural donde verdad y simulación, cuerpo y mente, dejan de ser fenómenos o entidades separadas y claramente distinguibles.

Esta tesis puede rastrearse vagamente en *The Dead Zone* pero, sobre todo, en *Dead Ringers*. La genialidad del guion de Cronenberg y Snider está, entre otros elementos, en poner en jaque el juego de la referencialidad lo cual, a su vez, favorece el desarrollo de una atmósfera onírico-alucinatoria que impregnará toda la obra, y que se acentuará a partir de la segunda parte de la película, cuando entre en juego todo el componente adictivo de Beverly⁶. Es lo brillante de la propuesta cronenbergiana, ya que, aparentemente, se trata de la historia de un enclaustramiento mortificante que aniquila paulatinamente a dos hermanos hasta hacerlos esclavos de la perdición. Parecería una historia realista. Pero no es así. Un ejemplo en el que se muestra de una manera inquietante la confusión entre realidad y alucinación, lo encontramos en el momento en que Beverly vacila en aceptar la oferta de su hermano para que acuda a otra cita con Claire. Elliot al ver las dudas de su hermano, quien ya ha probado la carne de la actriz, le replica con cierta maldad e inquina que si al final no acude, irá él haciéndose pasar por Beverly y le hará cosas terribles. Beverly, con ingenuidad pero también curioso, le pregunta qué cosas le hará. Cronenberg corta escena en ese momento y a la siguiente vemos a Claire atada con tubos de goma a los pies de una cama mientras hace el amor con ¿Beverly? Pero, ¿se trata de la fantasía de Beverly sobre lo que le hará Elliot?, ¿es la fantasía de Elliot acerca de lo que le hará su hermano a Claire?, ¿es la realidad?, ¿cuál de los dos hermanos es?, ¿es la fusión fantasmática de los dos? En la solución de continuidad de ambas escenas se palpa lo alucinatorio, desconcertante, en un montaje-narrativa absolutamente brillante.

Finalmente, y antes de llegar a *Spider*, nos encontraríamos tanto con *Naked Lunch* como *eXistenZ* en lo que hace referencia a la indefinición ontológica de la realidad y al papel preponderante de la alucinación para la misma. En el caso de *Naked Lunch*, el ecosistema

⁶ *Dead Ringers* tiene muchos más elementos de Burroughs y de Ballard que las obras cronenbergianas que se adscriben a ellos de una forma más explícita. Además, hay mucho de Philip K. Dick en la atmósfera de la obra, sobre todo en el punto paranoico y en la tonalidad irreal de determinados puntos cruciales de la narrativa.

alucinatorio impregna la trama desde el primer fotograma. Bill Lee, movido por su creatividad, pero, sobre todo, por los resortes de la droga, se adentra en un espacio en el que las fronteras de lo cotidiano parecen abiertas de par en par con el fin de dar lugar a lo disruptivo. Hay una indecisión constante en el momento de afirmar la veracidad de los acontecimientos porque el objetivo cronenbergiano es adentrarse en una región en el que la alucinación sea la forma habitual de generar experiencia. Tanto *Interzone* como *Anexia* no dejan de ser las plasmaciones de espacios carentes de estabilidad y, por ello, cartografiados por la bruma de lo indefinido, dislocado y fuera del tiempo.

En *eXistenZ* la situación es algo distinta porque la alteración de la experiencia, y la deconstrucción progresiva de planos de realidad, viene introducida por la vía del videojuego. Aunque este tenga un componente corporal (es una vaina que se conecta al biopuerto abierto al final de la columna de los participantes), es a través de la inmersión en el juego donde Cronenberg problematiza las nociones de verdad, ficción, simulación, cuerpo, mente, realidad o alucinación. Ahora bien, lo que está claro es que en ella, nuevamente, nos movemos por un terreno de indefinición ontológica, agudizada sobre todo en el final de la película, y la imposibilidad de diferenciar *tranCendenZ* de *eXistenZ* o de la realidad. Los fundamentos sobre los que se sostenía lo real se han difuminado, y los sujetos se mueven ahora por un contexto en el que la distinción de realidades se hace utópica.

Spider radicaliza todo este universo de indefinición ontológica, más allá de lo comentado a lo largo del estudio, porque en ella no hay un desencadenante o elemento que justifique la dispersión ontológica. La radicalidad cronenbergiana en *Spider* está en que no necesita de un detonador (sea la emisión de un programa ultravioleto, sea la droga, o un videojuego). Hay algo natural, consustancial a *Dennis/Spider* que lo induce a ese estado de alucinación perpetua, moviéndolo en todo momento por una situación en la que la realidad se ha rarificado de tal manera que es imposible discriminar certezas en ella. *Dennis/Spider* no necesita nada para elaborar fantasmáticamente una realidad descoyuntada, fragmentada. La locura es un acontecimiento interno, una mutación (la última y definitiva, como vimos más arriba), es decir, un estado existencial que, en el caso de *Spider*, no tiene una justificación (podría ser un Edipo mal clausurado, una esquizofrenia con su componente biológico/genético, podría ser cualquier patología: a Cronenberg, como vimos, no le interesa la cuestión patológica en *Spider*), pero que define al sujeto desde sus entrañas. La locura no es una patología sino un elemento estructural de la mutación definitiva de la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENJAMIN, Walter (2018), *Iluminaciones*, trad. de J. Aguirre y R. Blatt, Barcelona, Taurus.
- BERGSON, Henri (2007), *Materia y memoria*, trad. de P. Ires, Buenos Aires, Cáctus.
- GOROSTIZA, Jorge y Ana PÉREZ (2002), *David Cronenberg*, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2019), *Políticas de la Nueva Carne. Perversidades filosóficas en David Cronenberg*, Salamanca, Holobionte.
- HEIDEGGER, Martin (1994), *Conferencias y artículos*, trad. de E. Barjau, Barcelona, Serbal.
- LACAN, Jacques (2013), *Escritos (I)*, trad. de T. Segovia y A. Suárez, Madrid, Siglo XX.
- LACAN, Jacques (2015), *El deseo y su interpretación*, trad. de G. Arenas, Buenos Aires, Paidós.
- LIEBRAND, Claudia (2011), «Trauma and Narration in David Cronenberg's *Spiders*», *PSYART* [En línea: <https://psyartjournal.com/article/show/liebrand-trauma-and-narration-in-david-cronenberg>. Fecha de consulta: [05-02-2024].
- MCGRATH, Patrick (2002), trad. de J. Escarré, *Spider*, Barcelona, La Magrana.
- RODLEY, Chris (ed.) (2000), *David Cronenberg por David Cronenberg*, trad. de J. Lago, Barcelona, Alba.
- PEDRAZA, Pilar (2002), «Teratología y nueva carne» en A. J. Navarro (ed.), *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdermar, págs. 35-72.
- SKLAR, Jonathan David y Andrea SABBADINI (2008), «Cronenberg's Spider: Between confusion and fragmentation», *International Journal of Psychoanalysis*, 2, págs. 427-32.
- TODOROV, Tzvetan (2013), *Los abusos de la memoria*, trad. de M. Salazar Barroso, Barcelona, Paidós.
- ŽIŽEK, Slavoj (2011), *El acoso de las fantasías*, trad. de C. Braunstein Saal, Madrid, Siglo XXI.

Fecha de recepción: 25/01/2024.

Fecha de aceptación: 21/03/2024.

Máscaras y Sombras: la construcción del sí-mismo en *Un método peligroso* (2011)

Masks and Shadows: The construction of the self in *A Dangerous Method* (2011)

GUILLERMO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

guillermoglezhrdez@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1816-0585

Resumen: *Un método peligroso* (2011) es un drama histórico, dirigido por David Cronenberg, sobre la relación entre algunos de los primeros proponentes del psicoanálisis: Carl G. Jung, Sigmund Freud y Sabina Spielrein. Este artículo trata la obra como un estudio de personajes, basado en varios elementos de la psicología analítica fundada por Jung. Se interpreta la narrativa del filme como parte del proceso de «individuación» descrito por Jung como la confrontación del individuo arquetipos como «la persona», «la sombra», «el ánima» o «el padre». *Un método peligroso* sirve como una dramatización de la crisis personal de Jung entre 1904 y 1913, y cómo resultó crucial para sus teorías posteriores.

Abstract: *A Dangerous Method* (2011) is a historical drama, directed by David Cronenberg, about the relationship between some of the first proponents of psychoanalysis: Carl G. Jung, Sigmund Freud and Sabina Spielrein. This article engages with the work as a character study, based on several elements of analytical psychology as founded by Jung. The film's narrative is interpreted as part of the process of «individuation» described by Jung as the confrontation of the individual with archetypes such as «the persona», «the shadow», «the anima» or «the father». *A Dangerous Method* serves as a dramatization of Jung's personal crisis between 1904 and 1913, and how it became crucial for his ensuing theories.

Palabras **Clave:**
Cine, Psicoanálisis, Historia,
Psicología, Parapsicología,
Psicología Clínica, Biografía.

Key **Words:** Cinema,
Psychoanalysis, History, Clinical
psychology, Biography.

1. INTRODUCCIÓN: HISTORIA HUMANA DE UNA CIENCIA

Un método peligroso (*A Dangerous Method*, 2011) es un drama histórico dirigido por David Cronenberg (n. 1943) y escrito por Christopher Hampton (n. 1946), basado en su obra de teatro *The Talking Cure* (2002). Pese a tratar con personajes históricos que se han transformado en emblemas de la psicología y la psiquiatría como Sigmund Freud (1856-1939) y Carl Gustav Jung (1875-1961), así como figuras recientemente redescubiertas, como Sabina Spielrein (1885-1942) y Otto Gross (1877-1920), su puesta en escena se basa en documentación histórica para narrar un drama interpersonal basado en las teorías que estos pensadores desarrollaron, y no una reconstrucción histórica fidedigna. Puesta en las manos de un director caracterizado por la propensión a la provocación y la ruptura de los límites, la historia real de este elenco se ve sometida a alteraciones, algunas más controvertidas que otras, al servicio de una exploración de las teorías de la psique que ellos mismos elucubraron.

Gran parte del protagonismo de la película recae sobre Sabina Spielrein, quien, según Donald R. Ferrel, fácilmente podría haber desaparecido de los anales de la historia de no ser por el descubrimiento de unos documentos en el Palais Wilson, antiguamente el Instituto de Psicología de Génova (2012). Previo a este hallazgo, se había referenciado su nombre en la correspondencia entre Freud y Jung, aunque eso no pudo evitar que casi quedase sepultado por la historia. El psicoanalista junguiano, Aldo Carotenuto (1933-2005), fue el primero en obtener acceso a estos documentos que le sirvieron para publicar *Diario de una secreta simetría: Sabina Spielrein entre Freud y Jung (Biografías y Testimonios)* en 1980 (traducido al inglés en 1982), lo que despertó un nuevo interés por Spielrein en la comunidad psicoanalítica.

Por otra parte, el resurgir de Otto Gross responde a Emanuel Hurwitz (1935-2022). Durante su estadía en 1967 como psiquiatra jefe en Burghölzli (Hospital Psiquiátrico de la Universidad de Zúrich) halló en los archivos de la clínica las notas de Jung que detallaban su análisis de Gross, lo que conllevaría la publicación de *Otto Gross. Paradies- Sucher zwischen Freud und Jung* doce años después (Heuer, 2012).

Sin embargo, el autor más importante en el trasfondo de *Un método peligroso* es John Kerr (1950-2016), con su exhaustiva investigación sobre las relaciones entre Freud, Jung y Spielrein aunada en *A Most Dangerous Method: The Story of Jung, Freud and Sabina Spielrein* (1993), de la que la película obtiene su título. La obra de Kerr narra

las relaciones de esta tríada entre 1904 y 1911, el periodo que Hampton adaptó (Laudó, 2012: 1).

El paso de la obra teatral a cinematográfica fue a petición de Cronenberg, aunque también se hizo eco de reseñas críticas, como la de Michael Billington (2003) o de Kate Basset (2003), que señalaban que su lugar estaba más en la pantalla que en los escenarios. Hampton ya tenía una fijación cinematográfica por el drama decimonónico con *Eclipse en el corazón* (*Total Eclipse*, 1995), *Carrington* (1995), y el drama psicológico con *El Secreto de Mary Reilly* (*Mary Reilly*, 1996). Para *Un método peligroso*, se basó en una obra anterior no representada dedicada a la vida y muerte de Spielrein, *Sabina*, lo cual respalda su declaración de que en el conflicto entre ella y Jung, sus simpatías yacían con la joven psiquiatra. Sharn Waldron señala que, a la vista de la representación dada a Jung en *Un método peligroso*, esta preferencia seguía vigente (2012).

Por otro lado, Cronenberg ha declarado reiteradamente que «toda mi vida me he interesado por la psicología y el psicoanálisis» (Heurer, 2012: 1), y que «el hecho de que los personajes fueran brillantes figuras reales, y que el triángulo formado por Jung, Freud y Sabina Spielrein tuviera mucho que ver con el nacimiento del psicoanálisis me pareció irresistible» (Laud, 2012: 1).

Por lo tanto, la película traza una estela narrativa desde la labor historiográfica de John Kerr a su tratamiento teatral por Hampton, hasta dar con su adaptación cinematográfica con Cronenberg. Se pueden observar diferencias entre cada relato acordes a las sensibilidades de cada autor. Por ejemplo, Adam Lowenstein señaló cómo la represión asume un papel central en el filme exhibida en la restricción que Cronenberg ejerce sobre su habitual uso de la violencia y lo grotesco, ejemplificada en «cómo Cronenberg elige desinflar en lugar de inflar uno de los momentos más gráficos de la obra», así como en la limitación de la explicitud sexual frecuente en sus películas (2012: 25). Otro de los cambios más significativos es la conversión del diálogo entre personajes en secuencias en las que estos leen correspondencia por su cuenta, sustituyendo así el diálogo interpersonal por el intrapersonal, lo cual somete las palabras ajenas al juicio interno de quien las recibe; se enfatiza así el mundo interior de sus protagonistas, tan o más relevante que el externo.

El título del filme no se refiere a la cura del habla, sino, acorde a Kerr, a una carta del psicólogo William James (1842-1910) dirigida su compañero Théodore Flournoy (1854-1920), en la que explicaba que «no puedo aplicar nada de las teorías oníricas de Freud a mi caso, y obviamente el simbolismo es el método más peligroso» (1993:

245). Este se encuentra presente a lo largo de toda la película, y sobre él se fundamenta este análisis.

1.1. La cuestión histórica

Antes de proceder, conviene matizar la representatividad histórica de la película. Cronenberg recalcó lo fidedigno de su obra, señalando la investigación de Hampton en la clínica de Burghölzi sobre las notas que Jung tomó durante su tratamiento de Sabina como paciente, particularmente en los síntomas que la joven padecía en el momento de su ingreso, en 1904:

Había alrededor de cincuenta páginas. Un registro de todas las procepciones y lo que dijo, en la letra de Jung –las notas que tomó sobre Sabina–, sus síntomas como una histérica, por ejemplo, que creo que la gente encontró muy difícil de asimilar al principio de la película. Pero es absolutamente correcto –eso es lo que estaba haciendo. Diciendo lo indecible, realmente decía que se masturbaba porque le excitaba sexualmente que su padre le pegase. En aquella época era totalmente inaceptable para una mujer pensar o decir o experimentar eso (Thompson, 2011: s. pág.).

Sabina fue la primera paciente en ser analizada por Jung, quien se basó en los trabajos de Freud y el ejercicio de asociación de palabras que él mismo diseñó, ambos representados en la película. Su confinamiento hospitalario duró desde el 17 de agosto de 1904 hasta junio de 1905, y su tratamiento incluyó colaborar como asistente de Jung en sus experimentos de asociación de palabras. Su esposa, Emma Jung (1882-1955), fue uno de sus sujetos (Ferrel, 2012: 687). Su trastorno histérico presentó una mejoría extraordinaria, tanto como para que Spielrein realizase una recuperación tan completa que se licenció en medicina en 1911 y prosiguiera su carrera en el psicoanálisis. Ferrel declaró que Cronenberg siguió fielmente las pruebas documentales en la representación de la evolución que se produjo en su relación entre 1905 y 1909, con la salvedad de su intimidad sexual (2012: 699). Esta es la cuestión más controversial, pues los escritos de Spielrein aludían a una «poesía» entre ellos, una elección terminológica premeditadamente ambigua.

La relación llegó a su fin con gran sufrimiento para ambos a raíz de los sentimientos de culpa que atormentaban a Jung por su infidelidad, así como por la creencia de que Spielrein estaba extendiendo rumores que afectarían a su reputación, una sospecha incorrecta (Laudo, 2012: 4). Pese al tormentoso fin de su relación, la correspondencia entre ambos continuó hasta 1918, ciertamente más

fría, pero carente de resentimiento. Spielrein mantuvo una actitud cordial y respetuosa hacia su antiguo terapeuta, amante y mentor, y tras completar su educación en la Universidad de Zúrich, prosiguió sus estudios entre Suiza y Viena, consultando tanto a Freud y Jung para la elaboración de su tesis *Über den psychologischen Inhalt eines Falles von Schizophrenie (Acerca del contenido psicológico en un caso de esquizofrenia, 1911)*.

No obstante, numerosos autores han cuestionado la corrección histórica del filme, particularmente en relación a las escenas de sexo sadomasoquista entre Jung y Spielrein. Gottfried Heuer lo resumió como: «por supuesto, sería necio esperar corrección histórica de una película de Hollywood» (2012: 667). Sharn Waldron fue más explícita al afirmar: «es un error tratar esta película como una exploración histórica y objetiva de los primeros días del psicoanálisis. Las personas mostradas en el filme fueron individuos reales con pasados reales y fantasías desconocidas, pero la película no intenta dar una presentación histórica de estos individuos o sus turbulentas relaciones» y que «no hay pruebas de que Jung y Spielrein participasen en representaciones violentas o humillantes de este tipo» (2012: 653). Joseph Aguayo cuestionó la relación sexual de Jung y Spielrein, y se aventuró a señalar que quizá sea un sustituto de relaciones verificadas con otras analistas, como Antonia Wolff (1888-1953), a la cual se alude en la última escena (2013). Alex Hoffer señaló que la escena del desfloramiento está «claramente incluida para efecto dramático» (2013: 821), y Waldron opinó que la traducción de «poesía cariñosa» a sesiones sadomasoquistas es «poco convincente» (2012: 669). Esta perspectiva queda respaldada por Heuer, aunque él recalcó que la escena en la que Spielrein reacciona violentamente a los garrotazos que Jung le propicia a su abrigo tiene una base histórica correcta (2012: 265). John Kerr afirmó que encontraba plausible que ambos se hubiesen detenido antes de consumir, aunque sí que considerasen que «habían pecado» (1993: 224). En resumidas cuentas, hay una desconexión entre la interpretación de Cronenberg, quien considera que hay pruebas en el diario de Spielrein sobre el paso de la «poesía» de su relación con Jung a lo explícitamente sexual, y la de la mayoría de los autores, que concuerdan que no hay tales muestras que puedan sostener los momentos de sadomasoquismo representados en la película (Ferrer, 2012: 696).

Otra sugerencia menos controvertida, pero también cuestionable, es el papel de Spielrein en la ruptura entre Freud y Jung. Una vez más, Sharn Waldron afirmó que, en la realidad, la

disputa entre ambos hombres tuvo mucho menos que ver con el tratamiento de Carl hacia Sabina de lo que el filme sugiere (2012: 652). Asimismo, Hoffer consideró que pese al interés que suscita su relación, esta no fue un factor crucial en la ruptura entre los dos psicoanalistas (2013: 819).

1.2. Diferentes adaptaciones

Los personajes de *Un método peligroso* han protagonizado varias adaptaciones literarias, teatrales y cinematográficas previas. Linard Bardill (n. 1956) escribió en 1989 una obra sobre la relación entre Gross y Jung, Willy Holtzman (n. 1951) dirigió *Sabina* en 1996, seguida de una obra homónima de Snoo Wilson (1948-2013) en 1998. Hampton escribió otra del mismo título, aunque nunca se representó. En 2002, mismo año de la representación de su *The Talking Cure*, Roberto Faenza (n. 1943) dirigió una película en Italia sobre Jung y Spielrein (*Prendimi l'anima*), mientras que Elisabeth Márton (n. 1952) realizaba otra en Dinamarca (*Ich hiess Sabina Spielrein*). Bärbel Reetz (n. 1942), escribió una novela en 2006 (*Die russische Patientin*), y en 2010 la escritora Elizabeth Clark-Stern (s. f.) dedicó una obra de teatro a la esposa y la segunda amante de Carl Jung con *Out of the Shadows: A Story of Toni Wolff and Emma Jung*.

También cabe destacar la novela de Daniel M. Thomas, *The White Hotel*, de 1981, por su sorprendente similitud con la historia de Sabina Spielrein: una paciente del psicoanálisis temprano que es asesinada por soldados alemanes durante la Shoah en Rusia, pese a que Thomas afirmó no tener conocimiento alguno de la historia de Spielrein. El autor bromeó que Jung «también habría estado intrigado, como yo, por las muchas coincidencias que vinculaban la vida de Sabina Spielrein a la de la paciente ficticia Lisa Erdman en mi novela», en referencia a las teorías junguianas sobre la sincronía (Thomas, 1982: 3). Uno de los logros de *Un método peligroso* es el de ser la primera película hollywoodiense en estar dedicada al papel de Carl Jung en la historia temprana del psicoanálisis, por lo que se ha considerado como «un hito en la representación de Jung y Freud» (Heurer, 2012: 1).

1.3. Estudios previos sobre la película

Al tratar con una historia tan crucial para el desarrollo de la psicología y sus dos corrientes principales, las cuales aún conservan parte del enfrentamiento en el que sus padres fundadores se enzarzaron tras su ruptura personal y profesional, *Un método peligroso* ha sido objeto de diferentes miradas críticas, no solo entre cinéfilos

sino entre los mismos psiquiatras y psicólogos de tradición junguiana y freudiana. A grandes rasgos, la interpretación del filme recae en tres corrientes: histórica, psiquiátrica y artística.

Autores como Laudo y Zabriskie *et al.* dieron mayor importancia a la cuestión histórica: la exactitud de los hechos y personajes representados. Zabriskie *et al.* enfatizaron «la proyección de las sensibilidades emocionales de la era, el encuadre de la psiquiatría y la terapia en el tiempo y el lugar, incluyendo la bella atmósfera creada por la luz dorada usada en la película» (2012: 647). Por su parte, Gottfried Heuer señaló la «importancia del momento intersubjetivo dado entre Jung y Spielrein y el movimiento hacia una psicología de dos personas», así como la importancia de Spielrein como una investigadora de envergadura propia y más que una musa al servicio de la inspiración de dos grandes hombres, recalcando su papel pionero en el desarrollo de la psicología infantil y continua investigación psiquiátrica (2012: 645). Isabel Laudo aplaudió la certeza histórica salvando la explicitud de sus relaciones sexuales (2012: 5).

Por otra parte, Jan Wiener escoge «no entrar en la arena de la certeza histórica sobre lo que son hechos establecidos, y en su lugar centrarse en las dinámicas de transferencia y contratransferencia según son representadas en la película» (2012: 645). Esta vertiente de investigadores prefiere centrarse en la reproducción de las técnicas que fundamentan sus líneas profesionales, indagando particularmente en la cuestión ética suscitada por la relación sentimental entre un doctor y su paciente. Finalmente, autores como Shan Waldron enmarcaron la obra en el contexto de su director, afirmando que «*Un método peligroso* trata menos de comprender a Jung, Freud y a Spielrein y los comienzos del psicoanálisis que, de ser invitado a las fantasías de Cronenberg, representadas bajo la apariencia de un momento crítico en la historia del psicoanálisis» (2012: 654). Adam Lowenstein, por su parte, situó la película en el trasfondo representativo de los doctores de la mente en el cine de Cronenberg, como en *Stereo* (1969) o *eXistenZ* (1999) y cómo esta encaja en comparación (2012).

1.4. Metodología de este análisis

Este análisis opta por obviar el factor histórico¹ a favor de un enfoque en clave fílmica, tomando la película como una obra ficticia que utiliza a personajes y situaciones de dominio histórico para

¹ Pues se ha tratado con suficiente meticulosidad por los autores previamente mencionados.

explorar temáticas paralelas a sus vidas, pero que no necesariamente se corresponden con su realidad pasada. En lo que respecta al análisis psicológico, el enfoque principal hasta el momento ha sido el de la escuela freudiana, no casualmente la más favorecida por su director. Dicho artículo adopta un ángulo interpretativo junguiano, tanto en su construcción como en su terminología, y postula cómo el trayecto narrativo de Carl Gustav Jung (Michael Fassbender) puede compararse con su teoría de la realización del sí-mismo (*selbst*, en alemán, y *self* en inglés). Se enmarca el proceso de individuación junguiana como un viaje en la que el hombre o la mujer ha de contender con diferentes arquetipos, que de tantos los más importantes son la sombra, la *persona*, el anciano sabio, el niño, la madre, la doncella, el ánima y el ánimus. El presente artículo arguye que entre el elenco se encuentran exponentes de estas figuras, y es el contacto y conflicto que generan con Jung lo que le definen como individuo y fundamentan su transformación (o individuación). Por ello, este análisis utiliza a Jung como eje central.

Cabe recalcar el riesgo de cualquier examen psicológico de un personaje histórico con el que el autor no tiene relación directa, más aún tratándose de su versión dramatizada. Por lo tanto, todo lo aquí dicho sobre Carl Jung es en referencia al personaje ficticio encarnado por Fassbender, no al hombre real. Así pues, este análisis es cinematográfico/literario, no histórico, basado en la infraestructura teórica elucubrada por Carl G. Jung y su escuela de psicología analítica. David Cronenberg se refirió en una entrevista a cómo «lo más brillante que Christopher hizo fue destilar en cinco personajes el *ethos* de esa era al completo», y es esa la perspectiva que imperará en el análisis; los personajes históricos tratados como exponentes literarios casi idénticos pero independientes a sus contrapartes reales (Thompson, 2011: s. pág.).

Por último, es digno de mención que el periodo descrito en la película coindice en gran medida con el momento en el que Jung escribió su obra más relevante, *El libro rojo* —cuya publicación no vio la luz hasta 2009— entre 1904 y 1930; los mismos años en los que «recién graduado de la facultad de medicina, comenzó su búsqueda de sí mismo como marido y padre, psiquiatra, psicoanalista post-freudiano y ultimadamente una de las grandes figuras del pensamiento psicológico del siglo XX» (Ferrel, 2012: 682). En otras palabras, los más arduos y destructivos de su proceso de individuación. Por lo tanto, este análisis postula que *Un método peligroso* ilustra un periodo clave de la formación de Carl Jung como

individuo, y cómo sus relaciones con el resto del elenco, en función de arquetipos, resultaron en su compleción personal.

2. EL DESARROLLO DEL “SÍ-MISMO” DE JUNG

El sí-mismo no es solo el centro, sino la circunferencia completa que abraza tanto al consciente como al inconsciente; es el centro de esta totalidad, tal como el ego es el centro de la conciencia (Jung, 1983f: 7765).

Un método peligroso trata el periodo de la vida de Jung, comprendido entre 1904 y 1913, en el que entró en contacto con tres figuras claves, dos de las cuales dejaron un profundo eco sobre su ser que permeabilizó la dirección que tomarían sus obras posteriores: Sigmund Freud (Viggo Mortensen), Sabina Spielrein (Keira Knightley) y Otto Gross (Vincent Cassel). Axel Hoffer definió la película como «dos dolorosas historias de amor condenadas», una entre Freud y Jung, padre controlador e hijo rebelde; y otra entre Jung y Sabina como doctor y paciente que descubren su paridad intelectual y espiritual (2013: 820).

El tumulto de estas relaciones, condicionado tanto por el choque de personalidades como por la constante incertidumbre que plaga a un joven Jung de veintiocho años, inicia un viaje existencialista cuya compleción es la construcción del ser, la confrontación con las diversas partes de la psique que luchan entre sí y desdibujan a la persona, hasta dejar a un hombre completo pero dañado: «Cronenberg crea un protagonista cuyos intentos de lidiar con la oscuridad sin contaminarse son heroicos pero infructuosos » (Bassil-Morozow, 2012: 114).

En su recorrido, el héroe, cuyas sombras y origen ario le valen reiteradas comparaciones con el legendario Sigfrido a lo largo del filme, ha de toparse con varios arquetipos cuyo contacto le provoca cuestionamientos, redefiniciones y finalmente transformaciones que afectan desde sus actos más directos a sus características más profundas. Por un lado, se encuentran los arquetipos externos, personas aparentemente reales que, en su viaje personal, encarnan cual actores, el papel de personajes míticos designados por la psicología analítica como las manifestaciones del inconsciente colectivo: el anciano sabio y el pícaro divino/*trickster*. Por el otro, están aquellos que existen en el interior del ser, igualmente exponentes del subconsciente colectivo, pero cuya forma responde al moldeamiento del inconsciente personal, es decir, las experiencias y circunstancias del propio ser: la *persona*, la sombra y el ánima.

2.1. Los arquetipos hallados en el viaje

No todos los personajes tienen una equivalencia inmediatamente obvia con su arquetipo. Esto se debe a que los arquetipos, como unidades de significado del subconsciente colectivo, están sujetos a una caracterización rígida en comparación con el dinamismo de los individuos físicos, cuya existencia se define por la mutabilidad y el cambio. Por lo tanto, no son comparaciones exactas, aunque sí que comparten suficientes rasgos para poder establecer paralelismos. Sin embargo, esto también implica que algunos de ellos, particularmente Freud, pueden encarnar diferentes arquetipos dependiendo del progreso en la individuación de Jung, algo que se ha tenido en cuenta en el curso de este análisis.

2.1.1. Freud como el Anciano sabio y el Padre

En la película pueden distinguirse dos versiones de Freud en base a su relación con Jung. Pese a no aparecer físicamente hasta la conclusión del primer tercio de la historia, su presencia se siente desde el comienzo. Inicialmente, Jung es un declarado admirador de sus teorías, y el «incidente incitador» de la trama es la aplicación de su cura del habla sobre Spielrein, en ese momento presa de un episodio histérico aparentemente irremediable pero que logra tratar. El método de Freud aparece antes que él; esta presentación envuelve al personaje en un aire de misticismo que sitúa al espectador en una posición similar a la de Jung. El joven Carl conoce a Freud a través de su trabajo, el cual él ha experimentado exitosamente de primera mano. La distancia, así como el poder regenerativo que ostenta, le confieren una autoridad que despierta veneración en el psicoanalista novato. Su veteranía, así como su estatus como un rompedor de convenciones y augurador de una nueva ciencia, le asemejan al arquetipo del Anciano sabio, aquel que se ha conocido a sí mismo lo suficiente como para poder guiar a quienes buscan su consejo. Freud practicó el autoanálisis constantemente, como atestigua su *La interpretación de los sueños* (1900). Simultáneamente, se tiene constancia de que:

Pese a su aversión por la publicidad y su vida personal insulsa y discreta, se mantuvo convencido de su misión como destructor de la paz en el mundo. Se concebía a sí mismo como Prometeo robando el fuego de los dioses, Fausto vendiendo su alma al diablo a cambio de conocimiento y poder, Moisés demostrando restricción sobrehumana entre la traición y la disensión. Escogió como lema para *La interpretación de los sueños* una cita de la Eneida:

Máscaras y Sombras

Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo («Si no puedo doblegar los Altos Poderes, moveré las Regiones Infernales») (Berman, 1985: 45).

Esto no significa que Freud, en vida o en ficción, encarnase a esta figura. En primer lugar, porque es casi imposible que un ser humano, con todas sus complejidades, pueda reducirse a un único arquetipo. Solo es tal en el contexto ficticio de la película, condicionado por la percepción de Jung. Una vez que establecen contacto físico, la relación entre ambos cambia. Como seguidor, y aún más importante, continuador de sus teorías, Jung adquiere un nuevo rol respecto a su maestro: «En *Un método peligroso*, será Freud quien hará las funciones del *destinador*, primero como padre intelectual, surtiendo a un joven Jung del método necesario para la cura de la afección psicosexual de Sabrina Spielrein, y después como padre simbólico, al nombrar a este príncipe del psicoanálisis» (Bonilla, 2013: 97).

Freud esperaba encontrar en Jung un «sucesor a su trono» que sacase a su ciencia del gueto del judaísmo, un obstáculo socio-intelectual que aquejaba terriblemente al movimiento del psicoanálisis en Viena (Heurer, 2012: 264). Esto sitúa a Freud en dos posiciones paternas: como padre del movimiento psicoanalítico ha de cuidar y proteger sus teorías de los ataques del mundo exterior, así como alimentarlo para proporcionarle preeminencia y reconocimiento. Por otro lado, como padre intelectual de Jung, debe elevarle, pues su posición como ario abre puertas que en aquel momento se mostraban inquebrantables en Europa para un judío, pero también era su deber protegerle de «las llamadas de la parapsicología y la telepatía (en otras palabras, “el negro fango del ocultismo”)» (Aguayo, 2013: 94).

A diferencia del Anciano sabio, el arquetipo del Padre es vulnerable a la confrontación con el hijo, imprescindible para el avance a la adultez. Si tomamos a Jung como al héroe de su propia historia, entonces su relación con Freud como padre simbólico se esclarece. «El héroe simboliza nuestro ser inconsciente, y esto se manifiesta empíricamente como la suma total de todos los arquetipos, de modo que incluye al arquetipo del Padre y del Anciano sabio. Hasta ese punto el héroe es su propio padre y creador» (Jung, 1983a: 2380).

2.1.2. Gross como el Pícaro Divino o Trickster: el telón de la sombra

Lewis Hyde describió al arquetipo del *trickster* o Pícaro Divino como aquel «que se encontrará en el límite –a veces dibujando la

línea, a veces cruzándola, a veces borrándola o moviéndola, pero siempre allí, es el dios del límite en todas sus formas» (2010: 13). Incluso en un campo de rompedores de lo convencional, como Freud, Otto Gross destaca como aquel dispuesto a llegar lo más lejos posible. Psicoterapeuta y presunto loco, Freud se lo confía a su pupilo esperando que pueda tratarlo, una peligrosa propuesta en la que el paciente y el terapeuta intercambian papeles indistintamente. En la película, Gross sirve como el instigador de la relación de Jung con Spielrein; mientras Carl titubea ante la proposición sexual de Sabina, incapaz de quebrar con los límites entre pacientes y doctores, Gross admite haber mantenido relaciones con las suyas, al mismo tiempo que alienta a su médico a hacer lo mismo. Su presencia es breve pero significativa; tras su desaparición Jung cede a sus deseos y yace con Spielrein.

Debido a sus comentarios, comportamientos, opiniones y espontaneidad, Gross ha sido catalogado por críticos como Heuer como «relegado a un papel más designado al del alivio cómico» (2012: 262). No es una equivocación, aunque se trata de una valoración reductiva. Jan Wiener lo designó como un «personaje *trickster*» que «probablemente representa una parte de Jung que aún no puede poseer —el deseo de ser más espontáneo y de sentirse libre, especialmente en su vida sexual» (2012: 661). Ambas valoraciones son correctas, pues el *trickster* es un arquetipo notable por su comicidad, pero también por ser el agente del cambio. En el humor, yace el potencial para la transformación, pues es la herramienta que penetra las fronteras de lo aceptable y cuestiona la rigidez del dogma.

El *trickster* es una figura cuyos apetitos físicos dominan su comportamiento; tiene la mentalidad de un infante. Carente de cualquier propósito más allá de la gratificación de sus necesidades primarias, es cruel, cínico e insensible... Esta figura, que al comienzo asume la forma de un animal, pasa de una hazaña traviesa a otra. Pero, conforme lo hace, se acerca un cambio sobre él. Al final de su progreso pícaro ha comenzado a tomar la apariencia física de un hombre adulto (Henderson, 1964: 119).

Es una descripción apropiada de Gross en *Un método peligroso*, cuyo conflicto con Jung se define por su propensión a acostarse con sus pacientes. Sus apetitos sexuales son tales que ni siquiera las enfermeras del centro están fuera de su alcance. Más allá de eso, la brevedad de su aparición apoya esta interpretación. Su presencia es la más limitada en la narrativa, apenas una cuarta parte de la tríada Jung-Freud-Spielrein, de manera acorde a su papel puntual en el viaje

de Jung. «El *trickster* es el experto en la demolición del ego que nos ayuda a volvernós más realistas sobre nuestras limitaciones psicológicas y ultimadamente nuestra ilimitada espiritualidad» (Richo, 2007: 57).

Es interesante mencionar que Bassil-Morozow considera a Cronenberg como un exponente de este arquetipo, un «*trickster* deconstruccionista, que asume la tarea de mostrar el lado sucio, corpóreo y físico de la vida» (2012: 112). Tanto él como su visión de Otto Gross son agentes que propugnan el cambio al abogar por el fin de las represiones. Mientras que Cronenberg ilustra imágenes de violencia y sexo con tal énfasis que se han convertido en su firma personal, Gross busca romper con los tabúes de una ciencia que se fundamenta sobre su carácter desbaratador de lo establecido.

En la aristocrática Europa decimonónica, las teorías de Freud fueron objeto de escándalo, pero también sería el mismo Sigmund Freud quien determinaría los límites a los que su nueva ciencia podía llegar en efectividad y buena conciencia. *Un método peligroso* ilustra cómo Jung pasó de un admirador y seguidor de esta revolución del pensamiento a encabezar su propia revuelta más allá de las fronteras intelectuales establecidas por su antecesor. Pero, para ello, Jung ha de conocer a Gross, cuya ambición científica traspasa los renglones de lo aceptable, incluso entre los investigadores que habían sido cuestionados y desacreditados por la supuesta obscenidad del campo del que eran pioneros.

Pese a su comportamiento disruptivo, regularmente se honra a los *tricksters* como los creadores de la cultura. Se les imagina no solo como habiendo robado ciertos bienes esenciales del cielo y entregado a la raza, sino de haber ayudado a darle forma a este mundo para hacerlo un lugar hospitalario para la vida humana (Hyde, 2010: 14).

Pese a ser un anunciador de una nueva cultura, Freud es demasiado dogmático en su pensamiento para ser considerado un *trickster*, y carece de ese carácter juguetón, ladino e infantil; pese a nacer de la contracultura se convierte en una figura de autoridad en su movimiento. Jung titubea en sus juicios, y su proceso de individualización está plagado de pasos en falso y cuestionamientos. Por el contrario, Gross no se cuestiona a sí mismo, y sus ideas sobre la intimación sexual entre doctores y pacientes continúan siendo controvertidas, si no aún más ahora que entonces, en la psiquiatría moderna. Gross se encuentra en una categoría propia, alejado del juicio de los mortales que componen el drama de Hampton.

2.1.3. Sabina como el *ánima*

Michael Billington afirmó: «en parte, la obra tiene la intención de rendir tributo a una pionera descuidada. Freud y Jung han entrado en los libros de historia. Pero parte del argumento de Hampton es que Spielrein, una paciente convertida en sanadora, fue una influencia muy formativa» (2003: s. pág.). Cronenberg y Hampton no representan a Spielrein como una tercera parte en la relación entre Freud y Jung, ni tampoco como un eje romántico cuya única función narrativa es la de introducir el conflicto. Sabina Spielrein es una agente fundacional del psicoanálisis que recibe el mismo peso y enfoque, en cuyo viaje personal Jung y Freud son meros pasajeros. Es la protagonista de su propia historia, y estando en posesión de ese nivel de agencia personal, se equipara en la narrativa a Carl Jung, una equivalencia que es clave para su relación.

Tal como su equivalente histórico, Spielrein pasó de ser la paciente de Jung a su colaboradora y, finalmente, una intelectual independiente en el campo del psicoanálisis, abriendo caminos inexplorados en áreas como la psicología infantil. Sin embargo, mientras duró, su relación fue emocionalmente tumultuosa, innegablemente romántica y más que posiblemente sexual. Cronenberg así lo interpretó. «La intimidad del análisis entre Spielrein y Jung resulta en una irresistible alquimia sexual, una “transferencia”» (Wilkes, 2012: 1). La transferencia y la contratransferencia son conceptos fundamentales del léxico freudiano, y uno de los inevitables peligros del analista. La relación de Spielrein y Jung se caracteriza por la proyección de imágenes paterno filiales por parte de la paciente, y el consiguiente despertar de su apetito sexual.

Sin embargo, en lo que concierne a Jung, hay otra posible interpretación. Cuando Spielrein anuncia sus deseos carnales hacia Jung, hace referencia a una mitad masculina de su psique, y a la necesidad de saciarla mediante su unión con él. Esto es una alusión al concepto del *ánima* y el *ánimus*; respectivamente la parte femenina del hombre y la masculinidad interna en la mujer. Son dos de los arquetipos más importantes de la psicología analítica, fundamentales para el proceso de individuación. El *ánima* de Jung encuentra un equivalente en Spielrein.

Spielrein no es solo una inteligencia excepcional, sino que es igual a la del joven analista. Su inquisición científica, intelecto, y vitalidad resuenan con Jung. Carotenuto afirmó: «En la situación en la que Jung se encontraba, Sabina debió expresar una imagen típica del

ánima, atrayente y repelente, maravillosa y diabólica, excitante y deprimente. Pero Jung no podía saber esto. Lo único de lo que podía ser consciente era el “pródigo esfuerzo” que le ofrecía a esa mujer» (1982: 161). Pese a que Jung repartiría su vida entre su esposa, Emma Jung y otras amantes, como Toni Wolff, la sincronía que compartió con Spielrein fue particularmente intensa, y en la película se la alude como al amor de su vida, y quien debería haber sido madre de sus hijos.

Solo la dolorosa (pero esencialmente sencilla) decisión de tomarse las fantasías y sentimientos de uno en serio en esta etapa puede prevenir una completa estagnación del proceso interno de individuación, pues solo de esta forma puede un hombre descubrir lo que esta figura representa como realidad interna. Así el ánima se convierte en lo que originalmente era, «la mujer interior», quien transmite los mensajes vitales del sí-mismo (von Franz, 1964: 214).

La relación de Jung con Spielrein refleja su proceso interno de admisión de su ánima. Comienza con un tanteo tentativo que lleva a la familiaridad, después a la resistencia al deseo, la entrega emocional absoluta, el remordimiento de una fusión que amenaza con absorber y destruir el resto de su identidad, su doloroso rechazo, y, finalmente una separación fría que todavía alberga el arrepentimiento de un viaje repleto de sacudidas.

2.2. Transformaciones internas: La *persona* y la *sombra*

A lo largo de *Un método peligroso*, Jung debe contender con una serie de arquetipos que incitan transformaciones diversas, frecuentemente dolorosas, que son representativas de una profunda crisis identitaria y profesional que marcó los inicios de su carrera. Únicamente, tras someterse a estos peligros y conocerse a sí mismo, puede tratar a otros. En palabras de Jung: «Podríamos decir, sin mucha exageración, que una buena mitad de cada tratamiento que indaga mínimamente consiste en el doctor examinándose a sí mismo, pues solo puede esperar corregir en el paciente lo que puede rectificar en sí mismo, (...) es su propio dolor lo que le indica la medida de su poder para curar» (Jung, 1983h: 10583).

Los arquetipos desencadenan cambios internos, los cuales conllevan alteraciones externas. El primer paso es la reconciliación entre su *persona*, representada por sus inhibiciones, restricciones e imagen propia, y su *sombra*, anunciada por Otto Gross, quien le incita a actuar conforme a sus deseos, tanto creativos como destructivos. Jung define a la *persona* como «un complicado sistema

de relaciones entre la conciencia individual y la sociedad, apropiadamente un tipo de máscara, diseñada por un lado para dar una impresión definitiva en los demás, y, por el otro, para esconder la verdadera naturaleza del individuo» (Jung, 1983b: 3770).

La *persona* es un aspecto del individuo, auténticamente suyo, pero solo parcialmente representativo de la totalidad de su ser, correspondiente con las percepciones ajenas. Un individuo realizado debe ser capaz de distinguir entre su auténtico «yo» y aquel que presenta en público. Hay diferentes tipos de *personas* acordes al contexto. En *Un método peligroso*, Jung exhibe dos: la del marido fiel, y la del terapeuta profesional. Ambas imágenes contradicen sus acciones en su relación con Sabina, paciente y amante, la cual desbarata la intencionalidad de sus máscaras. Sin embargo, Jung reniega de esos deseos y trata de compaginarlos con su *persona*.

Cada vocación o profesión tiene a su propia *persona* característica. El mundo les obliga a un cierto tipo de comportamiento, y los profesionales laboran para cumplir con estas expectativas. Solo, el peligro es que se vuelvan idénticos a sus *personas* —el profesor con su libro de texto, el tenor con su voz. Entonces el daño está hecho; desde ese punto vive exclusivamente contra el trasfondo de su propia biografía... Uno podría decir, con un poco de exageración, que la *persona* es eso que uno en realidad no es, pero que uno mismo además de los demás creen que uno es (Jung, 1983d, 4962).

Beverly Za señaló en su crítica fílmica que «la actuación constreñida, neurasténica de Michael Fassbinder no se asemeja al hombre grande, práctico, afable que era Jung, cuyo prodigioso aguante mental y físico, carisma y energía eran tales que apenas podían soportar a la sociedad educada» (2012: 649). Efectivamente, el Jung retratado en *Un método peligroso* camina con pies de plomo, restringe sus modales al extremo, apenas levanta la voz o da muestras que infrinjan las normas de la cordialidad. Esta dirección es indicativa de su *persona*, la cual pesa sobre él como un limitante de su auténtico ser. «Uno no puede individuarse mientras interprete un papel para sí mismo; las convicciones que uno tiene de sí mismo son la forma de *persona* más sutil, y el obstáculo más sutil contra cualquier verdadera individuación» (Jung, 1998: 821).

En su vida cotidiana y profesional, antes de conocer a Spielrein, Jung se ha convertido en uno con su *persona*. Su atracción romántica hacia su paciente contradice la máscara que tan cuidadosamente ha elaborado para sí mismo como esposo fiel y terapeuta respetable, y no es hasta el surgimiento de esta tentación que la convicción sobre la

que se levanta su identidad se ve socavada. El primer paso que da hacia la individuación es el reconocimiento de su autoengaño. «El objetivo de la individuación no es otra cosa que desvestirse al ser de las falsas ataduras de la *persona* por un lado, y del sugerente poder de las imágenes primordiales por el otro» (Jung, 1983b: 3750).

Cuanto mayor énfasis pone el individuo en la construcción de su *persona*, sea para sí mismo o para los demás, más descuida su sombra. Otto Gross, en su papel de *trickster*, es quien pone a Jung al corriente de su propia sombra. Pese haberle sido asignado como paciente, el equilibrio de poder entre ambos cambia de manos constantemente, con Gross asumiendo el papel de terapeuta tanto como Jung. Gross asumió el principio anarquista de la «mutualidad en igualdad», como había hecho anteriormente con otros pacientes y amigos (Heuer, 2012: 269). Cuando se aproxima el fin de sus sesiones, el paciente afirma al terapeuta que cree que este es un caso irresuelto. Esto es referente a la auténtica relación que se produjo entre ambos terapeutas. Carotenuto reporta que Spielrein escribió en su diario sobre cómo Jung le había informado de la «gran revelación que justo acababa de recibir» y de que ya no deseaba reprimir sus sentimientos hacia ella (1982: 107). Igualmente, Jung confirmó en una carta dirigida a Freud que «durante todo el asunto las nociones de Gross me entraron demasiado en la cabeza» (Freud y Jung, 1974: 144).

En términos narrativos, Gross sigue la estela de Mefistófeles, tentando a un hombre supuestamente sabio que se desconoce a sí mismo mediante la satisfacción de sus deseos terrenales. Sin embargo, le corresponde a Jung tomar en cuenta sus palabras y aplicarlas. Esta es la base fundamental del papel del terapeuta; no cura como un médico, sino que les otorga a sus pacientes las herramientas para sanarse a sí mismos. Gracias al encomio de Gross, Jung decide confrontar a su sombra y escuchar qué tiene que decirle, y en violación de la constitución de su máscara, le instiga a yacer con Spielrein, una decisión que conllevará muchos dolores futuros. No obstante, «no hay luz sin sombra ni compleción psíquica sin imperfección» (Jung, 1983f: 7881).

2.3. Transformaciones externas: *Ánima* y la Muerte del Padre

El reconocimiento de su sombra y su consiguiente actuación lleva a Jung por un trayecto plagado de conflicto y sufrimiento, pero también de descubrimiento y creciente independencia. Su individuación casi destruye su relación con Spielrein y Freud, a cambio de autodefinirse sentimental y académicamente. Los

enfrentamientos con las figuras arquetípicas son manifestaciones de dos luchas internas claves para la maduración de la psique: la integración del ánima, y la muerte del padre.

Autores como Gottfried Heurer clasifican la relación entre Jung y Spielrein de «abuso sexual» (2012: 2). A ojos de la ética psiquiátrica contemporánea, no se equivocan. La unión sexual y emocional de ambos se sustenta sobre el desequilibrio del poder, a lo que puede añadirse el papel parental adoptado por el terapeuta. Freud postuló que el paciente ve en el analista «el regreso, la reencarnación, de alguna figura importante de su infancia o pasada, y consecuentemente le transfiere sus sentimientos y reacciones que indudablemente se aplicaban a este prototipo» (Berman, 1985: 24).

La posición de Jung es distinta. Aceptar sus sentimientos hacia Spielrein y actuar en consecuencia es su primera confrontación real con la sombra. Sin embargo, «si el encuentro con la sombra es la obra del aprendiz... entonces aquel con el ánima es la obra del maestro» (Jung, 1983d: 4869). Sabina, además de procurarle una compenetración emocional como ninguna que hubiese experimentado, también fue una apertura a su ánima. En su brillantez y pasión, pudo encontrar un reflejo femenino de su psique, la cual se encontraba inmadura y titubeante, lo que condujo a una regresión hacia el inconsciente. Su *persona* como marido oponía una resistencia constante a este escaqueo amoroso, mientras que el escándalo social crecía en potencial destructivo. Su capacidad emocional y psicológica no estaba lo bastante madurada para un encuentro tan poderoso: «Esta peligrosa fusión inconsciente no podía sostenerse porque ella quería y esperaba más de él de lo que podía darle en un estado tan vulnerable» (Ferrel, 2012: 699).

Ante esta incapacidad de lidiar con la manifestación de su ánima, y en presencia de su sombra, Jung se retrae a su *persona* como terapeuta y trata de limitar su contacto a lo profesional. Esto hiere profundamente a Sabina, cuya relación con su ánimos se muestra mucho más desarrollada. Hampton alude a esto al poner en boca de Spielrein la teoría del ánimos como la fuente de su impulso a yacer con Jung. Asimismo, mientras que Jung deseaba ocultar su amorío, Sabina se refería a él como «poesía» (Ferrel, 2012: 687), y albergaba la esperanza de engendrar a un niño del pecado, siguiendo el mito de Sigfrido (Thompson, 2011: s. pág.). Asimismo, Jung asume que los rumores sobre su relación con Spielrein provienen de ella, y que son un intento de destruirle. Es inevitable recordar el mecanismo freudiano conocido como «proyección». En las palabras de Jung:

Máscaras y Sombras

Tal como tendemos a asumir que el mundo es como lo vemos, ingenuamente suponemos que la gente es como la imaginamos ser. Aún continuamos proyectando ingenuamente nuestra propia psicología en el resto de seres humanos. De esta forma, todos crean en sí mismos una serie de relaciones más o menos imaginarias basadas en la proyección (Jung, 1983c: 4348).

Spielrein se indigna de su acusación, y emprende el único ataque violento de la cinta –algo significativo dado el historial de su director–, basado en un episodio histórico factual (Hoffer, 2013: 823). Sabina confronta a Jung con su cobardía y logra hacerle admitir a Freud la relación que hay entre ambos, a quien había estado ocultándosela al tiempo que la calumniaba en su correspondencia. Esta confrontación puede interpretarse como el enfrentamiento de Jung con su ánima y el logro de una consciencia más profunda de sí mismo. «Un hombre que es inconsciente de sí mismo actúa de manera ciega e instintiva, y además se deja engañar por todas las ilusiones que surgen cuando ve todo aquello de lo que no es consciente en sí mismo viniendo a su encuentro desde fuera como proyección sobre su vecino» (Jung, 1983g: 8811). Su ignorancia sobre su sí-mismo ha dictaminado su conducta de manera desastrosa, una muestra de que su individuación está en proceso. Su ruptura con Freud responde a motivaciones distintas. Aunque se ha especulado sobre la relevancia del conflicto con Spielrein como detonante del que tuvo con Freud, autores como Axel Hoffer lo rechazan (2013: 819). En su lugar, sus dinámicas se corresponden con las de un padre autoritario y un hijo rebelde.

La película recalca la ortodoxia de Freud, y cómo trató de imponer su visión de lo que debería ser el psicoanálisis. La admiración inicial de Jung lo lleva a discutir durante trece horas ininterrumpidas en su primer encuentro, pero conforme Jung desarrolla sus propias teorías se erige una barrera entre ambos analistas. Freud argumenta contra las tentativas esotéricas en las que Jung se embarca, mientras que Carl señala la intransigencia del veterano a considerar otros puntos de vista y a su sobreprotección sobre las bases de sus teorías.

La crítica de Freud contra Jung se basa en que, como pioneros de un nuevo campo científico, se encuentran bajo un escrutinio constante y, por lo tanto, no deben dar munición a sus opositores. Esto pone en guardia a Freud contra toda posible fisura en el movimiento, lo que incluye el aparente misticismo de las teorías junguianas, que a futuro incluirán conceptos como el inconsciente colectivo y los arquetipos. Es posible que Freud estuviese

proyectando sobre Jung inseguridades interiorizadas respecto a su propia ciencia. Que se cuestionase la validez científica de sus investigaciones fue siempre una fuente de ofensa. Se tiene constancia del ultraje que le supuso que el médico y sexólogo Haverlock Ellis (1859-1939) le considerase un artista antes que un científico (Berman, 1985). Asimismo, Berman sostiene que Freud nunca pudo reconciliar su formación científica con los elementos artísticos y filosóficos de su personalidad (1985). Freud era consciente de esto, y la recepción popular de la publicación de sus casos lo justificaba, pues él creía que se leían más como novelas que como estudios serios.

Eso explica la vehemencia con la que Freud descartaba las teorías de Jung que se descarriasen del camino. Carl documentó cómo Sigmund le dijo: «Mi querido Jung, prométeme que nunca abandonarás la teoría sexual. Es lo más esencial de todo. Verás, debemos hacer de ella un dogma, un baluarte firme». Cuando le preguntó contra qué era el baluarte, concluyó: «Contra el negro oleaje de barro del ocultismo» (Hoffer, 2013: 150). Jung no podía concebir la realidad de la psique humana sin la filosofía y la religión, aquello que Freud consideraba parte del ocultismo. Asimismo, cuestionaba la prevalencia de la sexualidad como el principal eje de la mente, y veía en ella una obsesión neurótica de su mentor más que una realidad universalizable. Esto se presenta en la película en una de sus discusiones con Gross.

La escena en la que Freud se niega a compartir su sueño con Jung para no poner en peligro su autoridad está escrita de las memorias de Carl. Para el joven psicoanalista, este fue el momento que rompió la imagen que tenía de él, y le abrió los ojos a sus limitaciones. «Había visto que ni Freud ni sus discípulos podían comprender qué significaba el psicoanálisis en la teoría y en la práctica, puesto que ni siquiera el maestro había logrado resolver su propia neurosis» (Mercadal, 2012: 328). En su ensayo «Jung y Freud – Contrastes», Jung resumió que el motivo de su separación era que el punto de partida del análisis freudiano emanaba exclusivamente de su autoanálisis, y que las conclusiones derivadas de él eran las proyecciones de su fundador en aplicación al resto del mundo (Jung, 1933: 132-143).

Esta separación se ilustra simbólicamente en la escena en la que Freud es abatido por un súbito desmayo. Una vez más, se trata de la dramatización de un episodio real documentado por Jung. Llegado a este punto en su vida, Freud sufría de fatiga y episodios depresivos periódicos, que más adelante asumieron la forma de ataques de ansiedad. También adoleció de migrañas, desmayos y la convicción de

que la muerte le llegaría pronto (Berman, 1985: 55). En una discusión con Jung sobre Amenofis IV, como relata el filme, se explicitaron las convicciones de cada analista. El faraón mandó destruir las inscripciones en las estelas funerarias de su padre como parte de su proceso de transición al monoteísmo. Mientras que Freud atribuía esta decisión a un complejo de padre, Jung lo relacionaba con convicciones religiosas y ritualistas. Con sus posiciones establecidas como irreconciliables, Freud cae fulminado por un desmayo y Jung lo recoge. El encuadre de la escena invoca al cuadro *Iván el Terrible y su hijo*, del pintor ruso Iliá Repin (1844-1930), una imagen clave en la simbología de la violencia entre padres e hijos. Asimismo, Jung escribió: «Lo que contribuyó a provocar ese desmayo (...) fue, igual que en el caso anterior, la fantasía sobre el asesinato del padre» (Mercadal, 2012: 327).

Pese a que el fin de su relación se muestra en un montaje epistolar, la secuencia anterior es la que escenifica la separación definitiva entre ambos hombres. Presenta cómo Jung ha escogido su propio camino en el campo de la psiquiatría, y su reafirmación a continuar su independencia académica de quien fue su padre intelectual. Dolorosa, pero necesaria, es un paso fundamental en su individuación.

2.4. Crisis y formación del ser

La escena final de la película es una inversión del principio con el intercambio de papeles entre la otrora paciente y el terapeuta. La última conversación entre Spielrein y Jung escenifica su primera sesión en posicionamiento y *framing*, y Sabina abandona la casa en un coche de motor en un eco a su llegada al hospital en uno de caballos. Sin embargo, acorde a la interpretación aquí defendida, este paralelismo cuenta con una gran matización; el nivel de desarrollo interno de cada personaje.

Pese a que Jung y Spielrein parecen haber intercambiado posiciones, como señaló Donna Peberdy, no es una equivalencia perfecta (2017: 94). Es más acertado decir que ambos comenzaron desde una misma posición de inmadurez, con la salvedad de que su manifestación en Spielrein era mucho más violenta. Mientras que Sabina se hallaba en una crisis personal desatada en un grave caso de histeria, Jung tenía control absoluto de sí mismo. No obstante, los dos tenían una urgente necesidad de emprender su viaje de individuación mediante la reconciliación de las diferentes partes de su ser. Llegado el fin del filme, puede afirmarse que sus experiencias les han

transformado, pero únicamente Spielrein ha logrado una autorrealización significativa.

A nivel profesional, Spielrein también se ha desmarcado de las teorías puramente freudianas, pero no ha seguido el mismo camino que Jung, optando por especializarse en psicología infantil, una vía de investigación distinta. La auténtica Sabina Spielrein se convertiría en una pionera en este campo, así como en una leve influencia sobre Freud. Por el lado sentimental, Spielrein se ha casado y espera un hijo de otro hombre. Asimismo, consiguió mantener una relación cordial con Jung y Freud, pese a la creciente distancia, a menudo como una mediadora que los instó a una reconciliación que no llegó a producirse (Lowenstein, 2010: 25).

Jung se encuentra en una posición diferente, aunque similar. Pese a haberse sometido a numerosas pruebas y haber cometido muchos errores, el analista se encuentra perdido e incierto. Emma Jung (Sarah Gadon) habla sobre cómo su marido se encuentra peligrosamente inmerso en la escritura de su libro, más que seguramente *El Libro Rojo*, cuya publicación en 2009 lo hace casi contemporáneo a la película, y el cual contiene los trazos del profundo y difícil viaje interno al que Jung se sometió en ese período.

Este Jung dista mucho de la imagen del hombre al que Cronenberg describió como «muy dulce y muy encantador, humano y con talante de abuelo» (Thompson, 2011: s. pág.). Sin embargo, ese era el Jung de los años sesenta, un hombre que había madurado y completado una extenuante labor de individuación. El Jung que se presenta en *Un método peligroso* es aquel que se encuentra en su momento más bajo, sumido en una profunda crisis personal como resultado de sus primeros pasos en el proceso. No sería hasta mucho después que saldría de ella como un hombre nuevo.

Durante esos años, entre 1918 y 1920, comencé a entender que el objetivo del desarrollo psíquico es el sí-mismo. No hay una evolución lineal; solo hay una circunvalación del ser... Este conocimiento me dio estabilidad, y gradualmente mi paz mental regresó. Supe que al encontrar la *mandala* como una expresión del sí-mismo había alcanzado lo que para mí era el definitivo. Quizá otro sabe más, pero yo no (Jung, 1967: 185).

4. CONCLUSIÓN

Un método peligroso presenta un análisis psicológico de algunas de las figuras más relevantes para el psicoanálisis. No es la primera película en hacer esto, ni tampoco es un terreno inexplorado para sus protagonistas, cuyas contrapartes históricas vertieron ríos de tinta en

sus propios autoanálisis. Sin embargo, su presentación ilumina algunos aspectos clave de su formación profesional e individual, y cómo estas no pueden aislarse, sino que entablan una conversación que dictaminó su dirección colectiva.

La interrelación entre tres personalidades tan vigorosas y dinámicas es un caldo de cultivo ideal para el drama. Sin embargo, analizar la película como parte del proceso de individuación de Jung supone tratar con los otros integrantes de la trama en desigualdad. La mayoría de los estudios sobre el filme han tomado a Spielrein como eje principal. Igualmente, Freud ha servido como inspiración literaria, a veces como él mismo, muchas como una evocación, desde hace décadas. Sabina y Sigmund son personajes de gran profundidad prestos a ser fecundos objetos de análisis. Sin embargo, al tomar el punto de vista de Jung como referencia, es relativamente sencillo reducirlos a arquetipos junguianos.

La psicología explorada por Jung ponía gran énfasis en la antropología, la religión y las narrativas comunes a todas las culturas. Los arquetipos son manifestaciones del inconsciente colectivo que encuentran diversas formas de expresión en todo tipo de literatura, y eso es igualmente aplicable a la historia sobre el hombre que acuñó esa terminología y las teorías que sustenta. Al hacer eso, es posible analizar a Jung, el personaje ficticio, acorde a los mismos términos con los que su contraparte histórica estudiaba los mitos que reflejaban la psique.

El resultado es una historia de construcción del ser, un desafortunado viaje heroico. De tomarse descontextualizada de su trasfondo histórico, como una obra puramente literaria, *Un método peligroso* se caracterizaría como una tragedia. Su héroe cae víctima de sus carencias, destruye sus relaciones y deja escapar a la mujer de su vida, perdido en sus propias emociones y que, como tantos protagonistas trágicos, solo puede contemplar los escombros de su fracaso.

Sin embargo, esto supondría pasar por alto la enorme labor de individuación que Jung ha llevado a cabo, la cual reafirma su tesis sobre cómo no es un proceso lineal, sino continuo e incesante, y que constituye el viaje vital de todos los seres humanos. La misión del terapeuta es facilitar ese trayecto, pero la responsabilidad yace a los pies del individuo. La película plantea cómo su principal predicador tuvo que someterse a este viaje, y que su conclusión sea tan incierta y le situó tan lejos del Jung maduro más conocido por la conciencia popular únicamente, enfatiza la dificultad del proceso de individuación. Se relatan sus múltiples trampas, sus fracasos y logros,

y las dolorosas dificultades inherentes a su compleción. Asimismo, se contrasta con el éxito de Spielrein en su propio proceso, recalcando que, pese a que ella encarnó a un arquetipo en el viaje de Jung, él fue otro para ella.

Cronenberg y Hampton utilizan versiones ficticias de los progenitores del psicoanálisis para contar una historia sobre la psique y los mecanismos de represión y autodescubrimiento que determinan su funcionamiento. La licencia poética que el cineasta canadiense se toma respecto a la historia responde a sus propias sensibilidades, las cuales parecen un eco del sentimiento de su Otto Gross: «Nunca reprimas nada». Para otras cuestiones sigue atentamente los registros biográficos de Jung, Spielrein y Freud, creando una síntesis dramático-histórica que encaja con una narrativa sobre la mente y sus transformaciones. Pese a que las lecturas de Cronenberg y Hampton favorezcan la perspectiva freudiana, es posible contemplar su historia a través de la dialéctica de Jung, y con ello alcanzar conclusiones distintas que se abren a una interpretación más optimista de sus hechos. En 1913, Jung estaba lejos de completar su viaje, y como anuncia el texto que cierra la cinta, de los cuatro terapeutas examinados fue el que tuvo la conclusión más favorable. La sombra colectiva que vaticinaba en sus visiones devoraría a Freud y a Spielrein con la llegada del nazismo, una trágica advertencia de los desastres que la psique sin reconciliar augura para el mundo. Una conciliación que Jung lograría al final de su vida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUAYO, Joseph (2013), «Freud, Jung, Sabina Spielrein and the countertransference: David Cronenberg's *A Dangerous Method*», *The International Journal of Psychoanalysis*, 94, págs. 169-178.
- BASSETT, Kate (2003), «The Talking Cure, NT Cottesloe, London Auntie & Me, Wyndhams, London A Little Fantasy, Soho, London», *The Independent* [En línea: <https://web.archive.org/web/20110912155121/http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/the-talking-cure-nt-cottesloe-londonbrauntie-amp-me-wyndhams-londonbra-little-fantasy-soho-london-602314.html>]. Fecha de consulta: 02/04/2024].
- BASSIL-MOROZOW, Helena (2012), «A Dangerous Method», *International Journal of Jungian Studies*, 5/1, págs. 112-114.
- BERMAN, Jeffrey (1985), *The Talking Cure: Literary Representations of Psychoanalysis*, EEUU, International Psychotherapy Institute.

- BILLINGTON, Michael (2003), «The Talking Cure», *The Guardian* [En línea:
<https://www.theguardian.com/stage/2003/jan/14/theatre.artfeatures3>]. Fecha de consulta: 02/04/2024].
- BONILLA, Borja (2013), «Reseña sobre la película “Freud. Pasión secreta” (1962), de John Huston - “Un método peligroso” (2012), de David Cronenberg», *Clínica Contemporánea*, 4/1, págs. 93-97.
- CAROTENUTO, Aldo (1982), *A secret symmetry: Sabina Spielrein between Jung and Freud*, trad. de A. Pomerans, J. Shepley y K. Winston, Estados Unidos, Pantheon Books.
- DAL MASSO, Donald F. (1995), «A Most Dangerous Method: The Story of Jung, Freud, and Sabina Spielrein. By John Kerr», *Journal of Religion and Health*, 34/4, págs. 368-369.
- FERREL, Donald R. (2012), «A Dangerous Method, A Film Directed by David Cronenberg: An Extended Review», *Journal of Religion and Health*, 51/3, págs. 682-700.
- FREUD, Sigmund y Carl G. JUNG (1974), *The Freud/Jung letters*, Londres, Hogarth/Routledge & Kegan Paul.
- HENDERSON, Joseph L. (1964), «Ancient myths and modern man», en C. G. Jung y M. L. Von Franz (eds.), *Man and his Symbols*, San Sebastián, Anchor Press, págs. 104-157.
- HEUER, Gottfried M. (2012), «A Most Dangerous – and Revolutionary – Method: Sabina Spielrein, Carl Gustav Jung, Sigmund Freud, Otto Gross, and the Birth of Intersubjectivity», *Psychotherapy and Politics International*, 10/3, págs. 261-278.
- HEURER, Gottfried M. (2012), «A Dangerous Method», *International Journal of Jungian Studies*, 5/1, págs. 115-118.
- HOFFER, Axel (2013), «The Freud-Jung rupture as portrayed in the film *A Dangerous Method*», *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 64/4, págs. 819-832.
- HYDE, Lewis (2010), *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.
- JUNG, Carl G. (1933), *Modern man in search of a soul*, trad. de W. S. Dell y Cary F. Baynes, Edimburgo, Edinburgh Press.
- JUNG, Carl G. (1967), *Memories, Dreams, Reflections*, trad. de Richard y Clara Winston, Londres, Willaim Collins.
- JUNG, Carl G. (1983a), «Vol. 5: Symbols of Transformation», en H. Read et al. (eds.), *The Collected Works of C. G. Jung*, Nueva York, Princeton University Press, págs. 1950-2833.

- JUNG, Carl G. (1983b), «Vol. 7: Two Essays in Analytical Psychology», en H. Read *et al.* (eds.), *The Collected Works of C. G. Jung*, Nueva York, Princeton University Press, págs. 3570-4069.
- JUNG, Carl G. (1983c), «Vol. 8. Structure and Dynamics of the Psyche», en H. Read *et al.* (eds.), *The Collected Works of C. G. Jung*, Nueva York, Princeton University Press, págs. 4070-4822.
- JUNG, Carl G. (1983d), «Vol. 9. Part I. Archetypes and the Collective Unconscious», en H. Read *et al.* (eds.), *The Collected Works of C. G. Jung*, Nueva York, Princeton University Press, págs. 4823-5502.
- JUNG, Carl G. (1983e), «Vol. 11. Psychology and Religion: West and East», en H. Read *et al.* (eds.), *The Collected Works of C. G. Jung*, Nueva York, Princeton University Press, págs. 6754-7683.
- JUNG, Carl G. (1983f), «Vol. 12: Psychology and Alchemy», en H. Read *et al.* (eds.), *The Collected Works of C. G. Jung*, Nueva York, Princeton University Press, págs. 7693-8477.
- JUNG, Carl G. (1983g), «Vol. 13. Alchemical Studies», en H. Read *et al.* (eds.), *The Collected Works of C. G. Jung*, Nueva York, Princeton University Press, págs. 8478-9258.
- JUNG, Carl G. (1983h), «Vol. 16: The Practice of Psychotherapy», en H. Read *et al.* (eds.), *The Collected Works of C. G. Jung*, Nueva York, Princeton University Press, págs. 10446-10964.
- JUNG, Carl G. (1998), *Visions: Notes on the Seminar Given in 1930-1934*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- KERR, John (1993), *A most dangerous method: the story of Jung, Freud, and Sabina Spielrein*, EEUU, Alfred A. Knopf.
- LAUDO, Isabel (2012), «Un método peligroso de David Cronenberg», *Temas de Psicoanálisis*, 3, s. pág. [En línea: <https://www.temasdepsicoanalisis.org/2012/01/11/un-metodo-peligrosode-david-cronenberg/>]. Fecha de consulta: 29/04/2024].
- LOWENSTEIN, Adam (2012) «A Dangerous Method: Sight Unseen», *Film Quarterly*, 65/3, págs. 24-32.
- MERCADAL, Gabriela (2012), «La decisión por la causa. Un análisis a partir del film *A Dangerous Method*», *Revista Universitaria de Psicoanálisis*, 12, págs. 313-334.
- PEBERDY, Donna (2017), «A Dangerous Method: Provocative Performances of Perversion», en D. KERR y D. PEBERDY (eds.), *Tainted Love: Screening Sexual Perversion*, I.B.Tauris, págs. 83-103.
- RICHO, David (2007), *The Power of Coincidence*, Estados Unidos, Shambhala Publications, Inc.

- THOMAS, Daniel Michael, (1982), «A fine romance. [Review of the book *A secret symmetry: Sabina Spielrein between Jung and Freud. The untold story of the woman who changed the early history of psychoanalysis*, by A. Carotenuto]», *New York Review of Books*, 28, págs. 3-4.
- THOMPSON, Anne (2011), «INTERVIEW: Cronenberg Talks Intellectual Menage a Trois A Dangerous Method, Knightley's Bondage», *IndieWire* [En línea: <https://www.indiewire.com/features/general/interview-cronenberg-talks-intellectual-menage-a-trois-a-dangerous-method-knightleys-bondage-183978/>]. Fecha de consulta: 03/04/2024].
- VON FRANZ, Marie-Lousie (1964), «The process of individuation», en C. G. Jung y M. L. von Franza (eds.), *Man and his Symbols*, San Sebastián, Anchor Press, págs. 158-229.
- WILKES, Gregory Chad (2012), «A Dangerous Method», *Journal of Religion & Film*, 16/1.
- ZABRISKIE, Beverly, Sharn WALDRON, Jan WIENER y Gottfried M. HEUER (2012), «Cronenberg's A Dangerous Method: Reviews and comments», *Journal of Analytical Psychology*, 57, págs. 645-677.

Fecha de recepción: 10/02/2024.

Fecha de aceptación: 24/03/2024.

La posguerra española en clave de *western* rural:
las adaptaciones cinematográficas de *Intemperie*
(2019) y *Sordo* (2018)

The Spanish postwar in rural western terms: the film
adaptations of *Intemperie* (2019) and *Sordo* (2018)

ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ
Universitat de València
alvaro.lopez-fernandez@uv.es
ORCID ID: 0000-0002-1930-9150

RAÚL MOLINA GIL
Universitat de València /
Universidad de Alcalá
molinagilraul@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8100-4481

Resumen: El cine español contemporáneo sobre la memoria histórica ha renovado sus modelos con técnicas y motivos del western. Dos casos notables son las adaptaciones de *Sordo* (Alfonso Cortés-Cavanillas, 2018) e *Intemperie* (Benito Zambrano, 2019). De esta forma, el cómic de David Muñoz y Rayco Pulido (2008), sobre un soldado de la Operación Reconquista, devendrá en una persecución entre pistoleros por el Pirineo. A su vez, la película sobre *Intemperie* de Jesús Carrasco (2013) ubicará su trama en la Andalucía de posguerra para ofrecer una reflexión sobre la subalternidad y la violencia del franquismo. A continuación, analizaremos la suma de estas dos estructuras reconocibles para el público, y sus consecuencias formales.

Palabras clave: Adaptaciones, *Western*, Memoria histórica, Ruralidad, *Intemperie*, *Sordo*.

Abstract: Contemporary Spanish cinema on historical memory has renewed its models with techniques and motifs of westerns. Two notable cases are the adaptations of *Sordo* (Alfonso Cortés-Cavanillas, 2018) and *Intemperie* (Benito Zambrano, 2019). In this way, the comic by David Muñoz and Rayco Pulido (2008), about a soldier in Operation Reconquista, become a sort of chase between gunmen through the Pyrenees. Meanwhile, the film based on *Intemperie* by Jesús Carrasco (2013) will set its plot in post-war Andalusia to offer a reflection on the subalternity and violence during Franco's regime. In the following, we will analyse the combination of these two recognisable structures for the audience, and their formal consequences.

Key Words: Adaptations, *Western*, Historical memory, Rurality, *Intemperie*, *Sordo*.

1. INTRODUCCIÓN. EL *WESTERN* AL SERVICIO DE LA MEMORIA HISTÓRICA¹

Llama la atención que casi simultáneamente se estrenasen dos películas españolas que incidían en la imagen de la inmediata posguerra española como un *western* de perseguidores y perseguidos: *Sordo* (2018, La Caña Brothers), de Alfonso Cortés-Cavanillas, e *Intemperie* (2019, Morena Films, Movistar Plus+, RTVE, Áralan Films, Ukbar Filmes), de Benito Zambrano, basadas respectivamente en el cómic homónimo de David Muñoz y Rayco Pulido (2008, Ediciones de Ponent; 2018, Astiberri Ediciones), y en la novela de Jesús Carrasco (2013, Seix Barral). En ambos casos, el material de partida era cercano en el tiempo, pero no inmediato, es decir, las adaptaciones no fueron una consecuencia instantánea del impacto formal que tuvo el cómic o del éxito internacional de la novela (desde enero de 2013 hasta el estreno en noviembre del 2019 de la película se suceden veintiséis reimpresiones de *Intemperie*). Ello supone un aliciente para intentar dar un contexto y preguntarse por los motivos de esa coincidencia, no tan intuitiva, entre *western* y memoria política española que muestran las adaptaciones, pues uno de los dos elementos no era palpable en el material de partida.

De esta forma, como en un quiasmo, si en el texto de Jesús Carrasco era reconocible la influencia del *western*, la adaptación repolitizó la acción al ubicarla en el marco explícito de los años cuarenta en Andalucía. A su vez, *Sordo*, que ya incluía una carga política al versar sobre una operación militar en la posguerra española, se llenó en la pantalla de una retórica (duelos, cabalgadas, etc.) propia de los relatos del oeste. En paralelo, ambas adaptaciones ofrecían, además, una ambientación rural mucho menos abstracta y simbólica que sus originales.

Todos estos ejes se adivinan ya en los carteles promocionales de los filmes, que significativamente difieren de las cubiertas de los libros. Así, mientras que la novela de Jesús Carrasco partía de la imagen impersonal de una cabra suiza blanca (fotografía de Adrian Burke), el cartel presenta a Luis Tosar con sombrero de vaquero, sentado, con la vista en el horizonte delante del niño protagonista. La disposición y los ropajes de ambos remiten a un *nomad's land*, pero en la geografía del fondo se vislumbran los perfiles de un paisaje propio

¹ Esta investigación ha sido desarrollada con la ayuda de una Subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (CIAPOS) de la Generalitat Valenciana (números de referencia: CIAPOS/2022/005 y CIAPOS/2022/069).

del sur peninsular. Por su parte, la última portada del cómic de David Muñoz y Rayco Pulido (autor este de la misma) era la imagen cenital de un guerrillero, en verde, ovillado sobre una manta ajada, mientras que el cartel, a la manera de Drew Stuzan, lo agiganta y posiciona en el punto de fuga, vestido como un vaquero, con rifle, gorro y poncho, rodeado de otros protagonistas también armados, en menor escala de tamaño, bajo los cuales desfilan soldados a caballo. El vestuario, las rectas de los rifles, los violentos tonos anaranjados de la acuarela y la disposición a modo de «retrato masculino desafiante» (Morales Carrión, 2016: 124) remiten al prototipo de carteles de *western* contemporáneos, no solo hollywoodienses.

De hecho, para abordar esta confluencia, habría que tener en cuenta el progresivo arraigo del género en la cinematografía española reciente, con destacados largometrajes, como *Blackthorn. Sin destino* (2011), de Mateo Gil, y cortometrajes, como *Nubes rojas* (2016), de Marino Darés, o *La higuera* (2019), de Mikel Mas. Esa línea ha continuado en tiempos pospandémicos en manos de autores consagrados con el estreno de la serie *Libertad* (2021), de Enrique Urbizu; la reformulación, con actores internacionales, de Pedro Almodóvar con *Extraña forma de vida* (2023); o el thriller de terror *La espera*, de F. Javier Gutiérrez (2023). Estos estrenos han terminado de sobrescribir la visión del *western* en España como un remedo *pulp*, que fue tan notoria durante el franquismo, sostenida sobre todo por las novelitas de quiosco en cuyas páginas Pedro Gutiérrez Recacha cifraba el auténtico origen del *western* cinematográfico español (2006: 268), por encima de la influencia norteamericana, lo cual apunta ya a una relación dialógica inicial entre literatura y cine. Hablamos de esas «novelitas de a duro» de Marcial Lafuente Estefanía, autor de unas 2600 obras; de José Mallorquí y su célebre personaje, El Coyote, protagonista de más de 120 narraciones y que llegó a tener una notable proyección internacional (Charlo, 2020)²; y de otros tantos

² El caso de las novelas de El Coyote es muy particular, como señala Charlo, pues no respondían a los esquemas básicos del resto de propuestas y poseían una notable calidad literaria, ya que mezclaban hechos absolutamente imaginarios con la historia de Estados Unidos y Sudamérica, lo que hizo que «los potenciales lectores se multiplicaran [...] ya que podían gustar, como así fue, a personas que tuviesen cierta formación y que requiriesen que los relatos tuviesen cierta calidad» (2020: 6), llegando a alcanzar tiradas de 65.000 ejemplares en su época de máximo esplendor. Estas novelas tuvieron relevancia internacional, tal y como señala Charlo al estudiar sus traducciones y reediciones en Alemania, Austria, Dinamarca, Finlandia, Francia, Inglaterra, Italia, Noruega, Portugal, Suecia, Checoslovaquia, Argentina y Brasil.

como Juan Gallardo –Curtis Garland– que «se veían obligados a ocultar su nombre auténtico bajo un seudónimo de resonancias norteamericanas en un intento de favorecer la comercialidad del producto» (Gutiérrez Recacha, 2006: 268).

Ello no impidió (es más, alentó) la realización temprana de interesantes y notables películas del oeste dirigidas por cineastas españoles, como *La venganza* (1958), de Juan Antonio Bardem; *Antes llega la muerte* (1964) y *Condenados a vivir* (1972), de Joaquín Luis Romero Marchent, que también dirigiría varias adaptaciones de El Coyote y, más adelante, de El Zorro; o *¿Quién grita venganza?* (1968), de su hermano Rafael Romero Marchent (ambos co-creadores de la posterior serie *Curro Jiménez*). Ello hizo del *western* español (a menudo asociado con productoras británicas e italianas) un fenómeno en efervescencia que atrajo a profesionales de todo el mundo. Entre ellos, señala Gutiérrez Recacha (2006: 270), a Clint Eastwood, un joven actor de televisión por entonces desconocido que llegaría a España en los años sesenta de la mano de Sergio Leone para rodar dos filmes: *Por un puñado de dólares* (1964) y *La muerte tenía un precio* (1965). La dupla Sergio Leone/ Clint Eastwood, en buena medida gracias al éxito de este último título, cimentan en los decorados de Almería y Hoyo de Manzanares (homenajeados y grotesquizados luego en *800 balas* [2002] de Álex de la Iglesia) el *spaghetti western*, con la consiguiente eclosión de productores y directores italianos, como Sergio Corbucci, que muy pronto agudizaron el dramatismo y la violencia inherentes al nuevo registro. Paradójicamente, el desarrollo del subgénero ayudó a consolidar, como reacción, la afición por el *western* más clásico, de modelos fordianos, para el espectador nacional, en cuyo inconsciente estético quedarían grabados motivos, planos y atmósferas de los principales títulos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Como indicaba Jesús Carrasco, a propósito de *Intemperie*: «Yo me he criado viendo *western* sábados por la tarde y hay imágenes propias de *western* y elementos de *western*: la persecución, el llano, la sequedad... También es cierto que me he criado en un lugar donde está eso. No sé quién alimenta quién» (Carrasco en López Fernández, Gómez y Almar, 2018).

Después de todo, un atributo del *western* es su capacidad de proyección mítica y, por tanto, de universalización. Así, para John G. Cawelti el género se define esencialmente por la ambientación en un entorno «simbólico que representa la frontera entre el orden y el caos, entre la tradición y la novedad. Es este escenario el que genera ciertos tipos de crisis que involucran a ciertos tipos de personajes y requieren la intervención de un tipo particular de héroe» (1999: 9).

Estas narraciones problematizan la noción de frontera, en tanto entidad física que organiza los bandos y, también, como entidad alegórica que separa el aquí civilizado (y reconocido) del allá primitivo (la otredad desconocida): la estrella de cinco puntas del sheriff frente a los forajidos que incumplen la norma o frente los pueblos originarios, en muchos casos animalizados, que evitan el «correcto» desarrollo de la villa y el «adecuado» progreso del hombre blanco. Las películas de *Intemperie* y *Sordo*, que elevan considerablemente el heroísmo de su material de partida —mucho más residual y degradado—, parten del giro de esta ecuación binaria y germinal: el nosotros que empatiza con el espectador no es el representante de la ley (el alguacil de *Intemperie* o los militares franquistas de *Sordo*), sino el revolucionario que la quiebra (el niño que escapa y el guerrillero decidido a instaurar, de nuevo, una República social en España), pues, al cabo, las leyes construidas desde el poder pueden distar mucho de ser normas humanizadas. Sí se mantiene, sin embargo, aquella dualidad a la que también aludía Kitses: «wilderness and civilization» (2004: 13), el páramo yermo de *Intemperie* y la crueldad pirenaica de *Sordo* frente a la promesa de la ciudad o el entorno liberado.

En este sentido, cobra interés que en las promociones de ambas películas se mencionase explícitamente el término *western*. Luis Martínez fue uno de los primeros críticos en advertir esta relación sintomática de la guerra como «*western* y crepúsculo» tanto en *Intemperie* como en *Sordo*: «lo más genuino del cine español con la más elemental gramática del cine; la Guerra Civil con, en efecto, el *western*» (2019). Al hilo, Lucía Martín Baena, en una crítica de *Intemperie* para La Sexta, hablaría del filme como un «*western* pata negra» (2019).

Por su parte, en lo que respecta a las narrativas de la memoria, tal y como se desprende de la base de datos y estudios recientes del grupo *Memory Labs* de la Universitat de València, entre 2016 y 2020 se produjo un segundo *boom* literario y filmico (tras el primer auge a principios de siglo a partir de *Soldados de Salamina* —novela y película—)³. En este segundo movimiento se incidió más en figuras

³ La base de datos del Laboratorio Digital de Novelas sobre Memoria Histórica Española puede consultarse en la web: <https://mnlab.cs/>. El análisis al que hacemos referencia fue presentado por José Martínez Rubio en su comunicación «La industria editorial española y el auge de las narrativas de la memoria» en el marco de las *I Jornadas Internacionales de Investigación CREGEL*:

marginales como el maquis y su resistencia, tema que a pesar de algunas iluminaciones como la novela *Luna de lobos*, de Julio Llamazares (1985), llevada al cine por Julio Sánchez Valdés (1987), no había sido especialmente transitado en las letras españolas. Probablemente, uno de los disparadores fuera la publicación de *Inés y la alegría* (2010), de Almudena Grandes, cuya trama guarda una estrecha relación con *Sordo*, pues ambas exploran la llamada «Operación Reconquista de España», promovida por el PCE en colaboración con la Resistencia Francesa.

Ello se liga con la consolidación de un tercer género, más impreciso y abarcador, que tiene que ver con la popularizada tendencia que la crítica bautizó como *literatura neorrural*, cada vez más canalizada en pantalla. Buena parte de los especialistas (Vicente Luis Mora, 2018; Geneviève Champeau, 2018; Gómez Trueba, 2022) señalan el inicio de la corriente en 2013, precisamente tras el impacto de la novela de Jesús Carrasco, y su impulso definitivo a partir de la publicación de *La España vacía*, de Sergio del Molino en 2016. Las novelas de esta vertiente comparten la ubicación de las acciones en espacios rurales, pero adquieren diversas materializaciones, como la plasmación de los procesos históricos de vaciado del entorno (*La tierra desnuda*, de Rafael Navarro de Castro, 2019; *Vibración*, de José Ovejero, 2024); la llegada de urbanitas al mundo rural y su choque con la realidad, a veces extremada o kafkiana, del campo (*Las ventajas de la vida en el campo*, de Pilar Fraile, 2018; *Un amor*, de Sara Mesa, 2020); la emergencia de lo fantástico y de otros registros no miméticos, como el realismo mágico o lo fantástico (las obras de Irene Solà, de Cristina Sánchez-Andrade o de Ana Martínez Castillo son claros ejemplos); la recuperación de la memoria histórica (*pequeñas mujeres rojas*, de Marta Sanz, 2020; *Paisaje nacional*, de Millanes Rivas, 2024); la investigación policíaca de crímenes (*Terra alta*, de Javier Cercas, 2019); o la descripción de una suerte de *locus eremus* rural. En este último eje encuadra Champeau (2018) obras como *Intemperie* (Jesús Carrasco, 2013), *Por si se va la luz* (Lara Moreno, 2013), *El bosque es grande y profundo* (Manuel Darriba, 2013) o *Las efímeras* (Pilar Adón, 2015), por su ambientación en un espacio metafórico, la presencia de un imaginario (post)apocalíptico y cierta tendencia a la distopía o a lo que Bauman denominó *retrotopías* (2017).

crítica, edición y géneros literarios, celebradas en la Universidad Internacional de Valencia los días 22 y 23 de noviembre de 2023.

En otras palabras, y aclarado el arraigo reciente de los principales géneros implicados en las adaptaciones, esta unión de los procedimientos temáticos y narrativos del western con el reclamo de la memoria histórica supone una confluencia de expectativas reconocibles y, por tanto, un doble intento de comunión con el público, que identifica los patrones y atmósferas de dos corrientes de moda (a las que habría sumar el auge de lo neorrural), cada una asociada con una considerable cuota de espectadores en el mercado cinematográfico español. Como veremos, la operación implicará, sin embargo, hacer no pocas concesiones y forzar varias de esas coordenadas, bien los estragos de la guerra o los elementos inherentes al *western*, para que los productos sean percibidos de un modo más cercano y asimilable y se allane el interés de un abanico amplio de espectadores. No en vano, el cómic y la novela son dos textos especialmente complejos por su lirismo ucrónico (más en el caso de *Intemperie*) y por su experimentalismo formal (más visible en *Sordo*) e incorporan no pocos rasgos de extrañamiento. Al hilo, rescatamos por su elocuencia la reacción de Jesús Carrasco tras el visionado del filme: «Me sorprendió que fuera tan nítidamente *western*, pero tan nuestra también; no hay revólver, ni simbología, ni vestimenta vaquera, ni sheriff. Es un *western*, pero profundamente español» (EFE, 2019).

2. INTEMPERIE: CONCRECIÓN ESPACIO-TEMPORAL Y RESIGNIFICACIÓN HISTÓRICA DE UNA NOVELA ABSTRACTA

Esta redundancia en la españolidad de la película responde, en primer lugar, a la adaptación concreta las coordenadas espacio-temporales de la novela. Jesús Carrasco construyó un paisaje asolado e impreciso que, aunque vinculable con la Meseta castellana, resultaba voluntariamente abstracto, mítico si se quiere. Un paisaje sometido a los abusos y conflictos éticos que genera lo que el narrador llama recurrentemente «la ley del llano». En este sentido, el texto original era más vinculable al *western* que a un libro sobre los estragos y humillaciones de la posguerra, pues se sostenía en una suerte de ley tácita y no en una norma escrita, cuyo cumplimiento no era controlado por las estructuras de un Estado dictatorial que respondiera a una ideología nacional-católica, sino a una maldad jerárquica, originaria. Por centrar el argumento, la novela seguía la historia de un niño que huye por un llano inclemente porque el alguacil (justicia y poder de la región) abusa sexualmente de él con la connivencia de sus padres, ante lo cual solo encuentra el refugio de

un cabrero (encarnación del maestro marginal de cualquier narración mítica) que le enseña una forma de vida nómada y ética. A instancias de esto, Carrasco respuntó una novela brutal en sus violencias y proyectó un entorno ruinoso, hiriente y seco que —se sabe— estaba basado en el paisaje toledano de su infancia, pero, a propósito, distorsionado e innominado: sin nombres ni fechas. No aparece la palabra «España» o guerra, ni se alude al pasado de ningún protagonista. De hecho, como él reveló en una entrevista, ese Toledo «bien podría ser Arkansas o Texas» (Carrasco en López Fernández, Gómez y Almar, 2018).

En sintonía, algunos de los artículos más interesantes sobre la *Intemperie* de Jesús Carrasco, aunque han podido tener un menor eco crítico, son aquellos que se han apartado de su consideración como novela neorural y han optado por privilegiar su carácter simbólico. Es el caso del estudio de John B. Margenot III (2017), que la entiende la como representación de una atávica lucha moral de opuestos entre el bien y el mal, para lo cual analizaba las imágenes demoníacas que la atraviesan según los arquetipos de Northrop Frye y los escritos de Gilles Deleuze, Félix Guattari y Henri Lefebvre sobre el espacio y la nomadología. El propio llano es, según su interpretación, un terreno moral injusto en constante negociación y disputa, que configura el eje de ese «*dystopian world devoid of redemption*» (2017: 221). También el propio Sergio del Molino, aunque reconociera en sus lindes «el mundo perdido de la España vacía», concedía que «en realidad, se trataba de una novela de tipo postapocalíptico, con un niño que huye de casa y se enfrenta a la soledad de un paisaje yermo y devastado» (2016: 167), como luego precisaría Champeau (2018).

Por su parte, la película apostó por dotar a la historia de un realismo contextual. En este sentido, la trayectoria previa de los responsables ya permitía otear algunas de las claves de la adaptación. Así, el director Benito Zambrano, que también participó en el guion, había mostrado una querencia por el tratamiento de lo social (*Solas*, 1999; *Padre coraje*, 2002), lo identitario (*Habana blues*, 2005) y la memoria histórica (*La voz dormida*, 2011) en anteriores trabajos señeros o en algunos posteriores, como la reciente *El salto* (2024). Por encargo de la productora Morena Films, del grueso del guion se ocuparon los hermanos Remón. Pablo Remón, como dramaturgo, había sido autor de *40 años de paz* (2015), cuya trama versa sobre las narrativas de la memoria, y de diversos guiones sobre la crisis (*Cinco metros cuadrados*, 2011; *Todo un futuro juntos*, 2014) y la vida rural (*El perdido*, 2016; *No sé decir adiós*, 2017), lo que también abordó en las obras de teatro *Muladar* (2014), una tragedia contenida de los años

50, y en las oscuras comedias *La abducción de Luis Guzmán* [2013] y *Los mariachis* [2021], con remedos de *western*. Más conocido hoy como novelista, Daniel Remón coescribió con su hermano los textos de *Cinco metros cuadrados*, *El perdido*, *Muladar* o *Casual day* (2007), protagonizada por Luis Tosar. Su trabajo en *Intemperie* les valió el Goya al Mejor guion adaptado en 2020⁴, entre otras cosas por la coherencia vehicular a la hora de resignificar históricamente la trama.

En relación con ello, la maldad en la película no supone ya un rasgo pesimista intrínsecamente humano, sino que su ejercicio es vinculable con las disposiciones de poder del franquismo. El ejecutor es el capataz (trasunto fílmico del alguacil de la novela), que somete a los pauperizados habitantes del llano hasta el punto de ser capaz de apropiarse de un niño ajeno. Basta ver que la hermana del niño (personaje inventado para la ocasión) se mea de miedo cuando se enfrenta a él para comprender el temor físico que sienten quienes viven bajo su yugo. Por todo ello, la reflexión no es ya sobre el ser —y el abuso— en sí mismo, sino sobre su conversión en un «aparato represivo del Estado» (Althusser, 1974)⁵ cuyas acciones no son consecuencia de su propia naturaleza, sino de la presión que sobre él dispone un aludido terrateniente jerárquicamente superior. En resumidas cuentas, si la novela dialoga con el HOMO HOMINI LUPUS de Hobbes, la película transita sobre condiciones más contemporáneas: aquellas aludidas por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración* (1998) al afirmar que los fascismos históricos, el nazismo y el holocausto no fueron fruto de una vileza primitiva. Su entramado no podía erigirse sobre la irracionalidad, sino sobre una política de

⁴ En el marco de revitalización de las narrativas de la memoria antes aludido, es sintomático que ese mismo año fueran galardonadas dos películas que atienden a realidades muy distintas del periodo bélico y del franquismo: *Mientras dure la guerra* (Alejandro Amenábar, 2019) y *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi y Jose Mari Goenaga, 2019)

⁵ Recuperamos un párrafo de Althusser sobre el funcionamiento de estos, pues en cierta manera se adapta a lo que percibimos al ver *Intemperie*: «El rol del aparato represivo de Estado consiste esencialmente en tanto aparato represivo, en asegurar por la fuerza (sea o no física) las condiciones políticas de reproducción de las relaciones de producción que son, en última instancia, relaciones de explotación. El aparato de Estado no solamente contribuye en gran medida a su propia reproducción (existen en el Estado capitalista dinastías de hombres políticos, dinastías de militares, etc.) sino también, y sobre todo, asegura mediante la represión (desde la fuerza física más brutal hasta las más simples ordenanzas y prohibiciones administrativas, la censura abierta o tácita, etc.) las condiciones políticas de la actuación de los aparatos ideológicos de Estado» (1974: 29).

perpetración de la violencia, cuya estructura de mando entiende la razón como un instrumento de dominio del semejante. Esto es, en el caso de la película, como una forma de autoridad puesta al servicio de los intereses económicos de un sistema dictatorial, artificialmente legitimado por la victoria en la Guerra Civil. El capataz, que ha de dar sustento a sus trabajadores, es el primer representante de una escala de poder y de una ideología opresiva construida desde los parámetros empiristas.

De forma consecuyente, el cronotopo de la trama en la adaptación se explicita en las primeras escenas cuando aparece el sobretítulo: «España, 1946: siete años después de la Guerra Civil», entre la imagen de los matorrales que el niño está pisando en su huida. Más adelante, un autobús precisa la ubicación de la acción a través de su rótulo: «Granada-Lanjarón-Orgiva». Ello nos traslada a la topografía real y precisa de los escenarios de la película, voluntariamente subrayada por Benito Zambrano, quien se llevó el texto a su imaginario personal: «Soy de Lebrija, he trabajado en el campo: sé de capataces, de los señoritos, de los dueños no solo de la tierra, sino de las personas, y ese ambiente seco, duro. Vi que era la campiña andaluza nuestra» (EFE, 2019).

Las lógicas abstractas de dominación quedan insertas, así, en la resonancia histórica del latifundismo andaluz. También por ello el alguacil es ahora «el señor capataz», interpretado por Luis Callejo. De hecho, su primera aparición es abroncando a docenas de jornaleros hambrientos que detienen su trabajo para arrastrarse por el suelo intentando cazar una liebre. Este carácter explotador e inclemente, hasta el maniqueísmo, une la novela y la película y hace que ambas pueden ser leídas como sendas historias de perdedores. En este contexto, se habilita una reflexión sobre las condiciones de la subalternidad que deben ser, como indicara Spivak, siempre leídas en relación con el otro (2009). Así, en pantalla, el niño, su familia y las gentes del pueblo lo son en toda la extensión del término: viven en condiciones de precariedad absoluta, dentro de una cueva y sin apenas comida ni ropa. El capataz resulta, a su vez, un explotador explotado o, en palabras de Guha, un «subalterno que ejerce el poder» (1958: 48), es decir, aquel que siendo subordinado utiliza las herramientas del explotador hacia quienes habitan un escalón por debajo: es el amo ciego de Lazarillo, del que huirá el niño dejándolo tendido sobre un charco de sangre tras la violenta refriega en la que paga con su propia medicina. La bala es, en este espacio árido, la columna en la que el ciego se abrió la cabeza en un alejado día de

lluvia.⁶ Y es que, además de un *western*, *Intemperie* es también una novela y una película de aprendizaje: un viaje, una suerte de *road movie* (como *La carretera* de McCarthy)⁷ o de *Bildungsroman*⁸ por el llano. De hecho, una consecuencia de la película al fortalecer las coordenadas españolas y renunciar a un marco distópico es que la memoria estética del espectador la conecta más con la picaresca. La trascendencia formativa queda reforzada cuando el moribundo pastor —por fin, un amo bueno— se despide del protagonista diciendo: «cuánto has crecido, niño» (*Intemperie*, 2019) como conclusión a su niñez.

Una diferencia sustancial respecto al tratamiento de ambas huidas es que la novela focaliza la acción por entero en el niño y solo conocemos aquello de lo que es testigo, es decir, miramos con los ojos del que huye, del agredido. En la película, sin embargo, como ocurrirá en la adaptación de *Sordo*, el montaje se torna mucho más

⁶ La referencia al *Lazarillo*, además de permitir una vinculación con la novela de aprendizaje, también posibilita la reflexión sobre la subalternidad en tanto elemento contextual. Rescatamos una interpretación de *Lazarillo* desarrollada por Manuel Asensi que bien podría ser aplicada a *Intemperie*: «[*Lazarillo*] se trata de una narración acerca de los diferentes tipos de subalternidad, y acerca de la diferencia entre el subalterno que se convierte en dominante en aquellos contextos en que puede ejercer su poder (el ciego, el clérigo de Maqueda, el escudero, el buldero, etc.), y el subalterno que no puede ejercer esa función de dominante en ningún contexto» (Asensi Pérez, 2009: 63).

⁷ Esta relación ha sido analizada por David Navarro Martínez (2019), quien ha destacado que ambas son novelas de aprendizaje, apocalípticas y sostenidas en la plasticidad lírica de su prosa y en un «silencio referencial a modo de elipsis», como más tarde sentenciaría Calvo Carilla (2022: 79). En la misma línea, para este investigador «Carrasco toma buena nota de la espacialidad irredenta de la novela de McCarthy» (2022: 79). Teresa Gómez Trueba también encuentra concomitancias entre ambos por «esa insalvable sensación de desamparo que encuentra el hombre civilizado cuando retorna a lo primigenio» (2022: 11). En cualquier caso, no solo *The Road* es susceptible de compararse con *Intemperie*, también el *western* crepuscular de *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* (1985), tanto por la violencia intestinal del juez Golden, asimilable a la del alguacil, como por el motor vehicular de la persecución.

⁸ La interpretación de *Intemperie* como *Bildungsroman* fue enunciada por Rosa María Díez Cobo en su análisis sobre la espacialidad de la obra: «Podríamos, en este sentido, afirmar que Carrasco diseña su obra a modo de *Bildungsroman*, de novela de aprendizaje donde, si bien el joven resultará fortalecido por los terribles envites de un destino adverso e injusto, esto acontecerá en una atmósfera donde los actos de solidaridad y amor quedan opacados por la inclemencia del territorio» (Díez Cobo, 2017: 21).

polifónico y expone las acciones del niño protagonista, pero también las del capataz y sus secuaces (que prácticamente copan los primeros veinte minutos del filme). El ejercicio de simultaneidad otorga a la narración mayor agilidad y tensión dramática, lo que genera una narración amplia y dinámica, pero también más subordinada a las expectativas del mercado, como sucede en *Sordo*. No en vano, los dos textos originarios se caracterizaban por su silencio: *Sordo* era un cómic casi mudo e *Intemperie* una novela que reducía el diálogo, relacionado con la incomunicación, a su mínima expresión, hasta el asombro por la palabra. Ninguna de las dos adaptaciones cinematográficas, sin embargo, llega a redundar en este vacío, lo que hubiera hecho de ellas un producto mucho más insólito y complicado de promocionar, sino que apuestan por lo dialógico y destacan, incluso, por su carácter explicativo.

En este sentido, la película incorpora un objetivo a la fuga del niño: se dirige a la Ciudad, sin más señas, apenas mencionada en el libro, como meta para escapar del entorno y de su pasado de abusos. La urbe se plantea entonces como un escenario de oportunidades frente a la represión política del pueblo y a la escasa realización que puede ofrecer un mundo rural oprimido, situación que el espectador reconoce con facilidad. Esta oposición rural-urbano no funciona en la novela, donde el objetivo del niño son unas lejanas y desconocidas montañas en el norte, pues, según palabras del cabrero, son una tierra más allá de la jurisdicción del alguacil, «donde no faltaba el agua en ninguna época del año» y donde podrían sacar adelante el rebaño (Carrasco, 2013: 172). Si la huida a la montaña indica una forma retirada de habitar una realidad más fértil, menos expuesta a la violencia social, el uso de la ciudad como fin del camino responde a una condición «urbanocéntrica» de la existencia que ha sostenido el pensamiento occidental contemporáneo (Badal, 2019: 17). Dentro del universo de posguerra española, la huida a la montaña podría haber ligado al niño y al pastor con toda la imaginaria antifranquista del maquis, sin embargo, la escapada a la urbe durante los años cuarenta los vehicula con los éxodos rurales aspiracionales de millones de personas. De esta forma, aunque la ciudad quede inconcreta, la traslación espacio-temporal determinada de la película, frente a la abstracción de la novela, modifica las connotaciones de la huida: la impregna de una esperanza social que cuestiona el determinismo del llano y abre una opción de ascenso comunitario urbano.

Asimismo, la ubicación en esta ruralidad andaluza de posguerra también afecta a la caracterización estereotipada de algunos

personajes. Por ejemplo, uno de los villanos (encarnado por Vicente Romero Sánchez), mientras arrastra por el suelo con su caballo al atado pastor, confiesa que fue novillero hasta que una cogida acabó con su carrera y casi con su vida (un presagio de la muerte de su ayudante minutos después). Por supuesto, en la película, tanto el cabrero como los perseguidores estuvieron implicados en «nuestra guerra» (*Intemperie*, 2019) y también en la de Marruecos. El capataz fue legionario mientras que el cabrero (interpretado por Luis Tosar) tras combatir allí se quedó a vivir en territorios árabes, de ahí su sobrenombre despectivo en el filme, *El Moro*. Los bandos sociopolíticos contrarios de ambos contendientes se plasman en pantalla en el tiroteo final. Entonces, el capataz, que ya ha exhibido una ideología no ya nacional-católica sino nazi (porta una navaja decorada con una esvástica y al ejecutar a un tullido le escupe: «te he hecho un favor»), llega a decir que ojalá «la guerra durase siempre» (*Intemperie*, 2019).

Explicitada esta aplicación de la memoria histórica española en el ámbito rural, el salto de sostener el paisaje árido andaluz como un escenario de *western* a partir de algunos motivos es mucho más breve. Una adaptación tan alejada de estos parámetros como *La novia*, de Paula Ortiz (2015), que reinterpreta *Bodas de sangre*, manifestaba una retórica de persecución propia del *western*, cambiando, eso sí, la pistola por la simbólica navaja lorquiana. En el caso de *Intemperie*, el libro de Jesús Carrasco orillaba ya las condiciones de un *western* crepuscular y, por tanto, sucio, grotesco, basado en la espera, en primeros planos literario y con una fisicidad más áspera y desagradable que el filme. En apenas diez páginas, por ejemplo, el niño se meaba, bebía agua con gusanos, se cagaba, lo drogaban, le salían costras en los pómulos, lo encerraban y acababa con el pulgar colgando tras arrancarse unas cadenas. Como muestra de esta violencia material, asociada a la podredumbre, reproducimos fragmentos de uno de los pasajes más destacados de la novela: el de un osario atravesado «de formas coralinas», cuyo trabajo estético demuestra que la escritura de Carrasco no pierde lirismo, eufonía y luminosidad metafórica a medida que se recruedece:

Frente a ellos, la meseta se hundía formando una vaguada de la que emergía, amplificada, la misma peste que había percibido al pie de la loma. El niño trató de identificar el origen del hedor, pero a aquella hora todavía no había luz suficiente como para distinguir las formas coralinas del osario que se extendía bajo ellos [...] Huesos en todas las etapas posibles de degradación. Sedimentos de polvo cálcico, hileras de vértebras vacunas, poderosas pelvis. Arcos

costillares y cornamentas. Una res sin ojos a la que todavía le aguantaba el pellejo. Un saco hediendo en medio del día que despuntaba. El faro de su descanso. Se instalaron a cierta distancia del buey podrido, bajo la sombra arqueada de un espino [...] Vio al macho cabrío rebuscando comida junto a la res muerta y se dirigió hacia allí. Cuando llegó, el macho se movió y golpeó el cuerpo del buey con los cuernos, haciendo que una rata saliera del interior del cadáver (2013: 69-70).

La película, en contraposición, es más limpia, heroica y dialogada y, por ende, más cercana al *western* clásico. Eso no significa que no haya ciertos ecos visuales del spaghetti *western*, como sucede con la imagen de la cara consumida del niño en el desierto, como la de Clint Eastwood en *El bueno, el feo y el malo*; con el plano que nos enseña al alguacil y sus subordinados en hilera antes de separarse para buscar al niño (Fot. 1 del «Apéndice»); o con la disposición del tiroteo final, junto a una estación de tren que evoca la escena de *Hasta que llegó su hora*. Sin embargo, los largos planos de paisaje, los homenajes más explícitos (como cuando la cámara se detiene en el quicio de la ventana en un guiño a *Centauros del desierto*), los diálogos redundando en la importancia de los valores, la elección de Luis Tosar como intérprete del pastor (que no es un anciano como en la novela original) y héroe reconocible, etc., nos remiten a un *western* más fordiano; por un lado, más moral y, por otro, más concentrado.

Por ende, la película se orienta a un final climático, contrario al de la novela, y concede al espectador el tiroteo encarnizado que espera, atravesado de siluetas de sombreros, entre el capataz (con sus secuaces) que quiere volver a secuestrar y abusar del niño y su protector, el pastor. La cámara se recrea en los movimientos bélicos de este hasta que consigue eliminar al capataz rompiéndole el cuello con su cayado (su atributo funcional), escena tras la cual la película se precipita a su cierre, pues la muerte del villano se ofrece como el elemento liberador y culminante de la fuga del niño. En la novela, sin embargo, toda la fiereza del pastor queda fuera de plano, debido a la focalización en el niño, que ha apartado la vista. De esta forma, el asesinato es solo escuchado. La caída del cuerpo del alguacil primero se siente de forma espectral y luego se constata con una cosificación grotesca: «El niño sintió desplomarse el cadáver a su lado porque su carne desplazó el aire y lo comprimó contra él. La arcilla prensada del suelo recibió los restos del hombre y la vibración de las losas se propagó hasta él. En su aturdimiento, discriminó el último sonido que produjo el alguacil, el de su cráneo golpeando el suelo. El ruido

de un calabacín muy maduro [...] Luego un mínimo rebote y se acabó» (Carrasco, 2013: 194).

En relación con ello, Zambrano, Daniel Remón y Pablo Remón también eliminan el valor cristiano presente en la novela. En pantalla, Tosar es un soldado traumatizado que cree en el valor de la sepultura («Hay vivos que no merecen ningún respeto, pero los muertos sí»), pero alejado de toda referencia al Dios católico, lo que opera como un modo más de oponer a los bandos enfrentados por parte de los guionistas. De esta forma, en la película, el pastor ayuda al niño no desde la caridad cristiana que salpica el texto original, sino como una redención por las muertes causadas en guerras pasadas. En consecuencia, las tumbas que cava el niño para él y para sus perseguidores son en el filme únicamente un túmulo de piedras, un tanto primitivista. Carrasco, por su parte, tras insistir en el esfuerzo que el niño realiza para que el cuerpo del pastor esté boca arriba dentro de la sepultura, nos dice:

Permaneció de pie, mirando el lugar bajo el que yacía el cabrero, y después se alejó unos pasos. Volvió con dos palitos de no más de una cuarta y los colocó en el suelo, uno encima del otro, formando una cruz. La contempló y no logró entender lo que significaban aquellos dos trozos de madera en ese lugar remoto y sombrío. Empezó a rezar un padre nuestro, pero a mitad comenzó a murmurar hasta que la oración se embarró en sus labios y la dio por terminada. Le hubiera gustado conocer el nombre del viejo (Carrasco, 2013: 220).

En estas líneas se observa que el autor incidía en el rito cristiano, pero no como un ejercicio de puesta en valor de la religiosidad, sino para evidenciar la ausencia de Dios o la permisividad con la que este acata la violencia hacia quienes han obrado en contra de las injusticias. De ello deriva el final circular de la novela: años después, el niño ha tomado el papel de pastor nómada del anciano y contempla una lluvia insólita y regeneradora mirando, dice el narrador, «como Dios aflojaba por un rato las tuercas de su tormento» (2013: 221). La de la novela es, si se quiere, una visión más existencialista, pues representa *heideggerianamente* al ser humano arrojado (yecto) a la vida que, sin embargo, es también capaz de abrazar el sartreano axioma de que un ser humano es lo que hace con lo que otros hicieron de él, al heredar, al cabo, la forma de vida de su maestro y devenir, por ende, proyecto.

En la película no llegará la lluvia, pero sí se anunciará una tormenta, lo que es un símbolo muy distinto. Como muestra, en la

última escena del filme el niño prosigue su camino a la ciudad junto a un reducido número de cabras, escapando del territorio, pero también del pasado y del trauma. Su personalidad, por ende, no está tan ligada a la tierra como en el libro. Este se iniciaba de forma circular y cíclica con el niño escondido en un agujero, en el vientre de la tierra, y antes del epílogo, concluía con él dentro de la tumba del cabrero. Son dos imágenes uterinas, no presentes en el filme. La circularidad de la novela no es, con todo, una vuelta al origen, sino la representación de un nuevo comienzo tras el aprendizaje del infante, convertido ahora en depositario de la memoria del cabrero: no hay huida, sino asimilación. La película, sin embargo, representa en sus extremos una oposición de atmósferas y movimiento: del niño corriendo entre los marchitos matorrales en el rápido inicio a la humedad y sosiego de sus pasos finales, bajo unas nubes de tormenta que niegan la permanencia de la aridez.

Con todo, quizás la gran pérdida de la adaptación sea estilística. Como se ha aludido antes, la novela apuesta por el esplendor del lenguaje, mientras que la película, alejada de ese lirismo introspectivo, se orienta antes a un sentimentalismo brutal (véase la escena de la muerte del perro y de las cabras degolladas) del que hay que reponerse, y que se ve reforzado por algunos largos y panorámicos planos de un bello pero sequisimo paisaje, potenciado, en ocasiones, con un efecto de calor en la cámara. En contraste, quedan las ráfagas de oscura expresividad de Carrasco, distanciadas de la acción: «los animales, apretados, berreaban y se subían unos sobre otros como si fueran un guiso hirviente» (2013: 34); o «La visión que el muchacho tenía de la llanura desde aquella sombra miserable se volvió acuosa [por sus lágrimas]» (2013: 168).

Paradójica y significativamente, la resonancia cinematográfica ha sido lo que ha terminado de asentar la trama de *Intemperie* en el imaginario colectivo y de fijarla como una narración realista, histórica y rural, a pesar de que la novela no partía de estos marcos. Tampoco otras adaptaciones, como el cómic homónimo de Javier Rey (2016), que apostó por un tono más expresionista privilegiando lo onírico y lo silencioso y que llegó a incluir una monstruificación del alguacil perseguidor (Fot. 2 del «Apéndice»).

3. SORDO: UN WESTERN PIRENAICO SOBRE LA OPERACIÓN RECONQUISTA

Sordo, de David Muñoz y Rayco Pulido, se publicó en 2008, unos meses antes de que vieran la luz *Las serpientes ciegas*, de Bartolomé Cava y Hernández Seguí, y *El arte de volar*, de Antonio Altarriba, y un

año después de 36-39. *Malos tiempos*, de Carlos Giménez; es decir, en un momento de exploración por parte del cómic de las historias trágicas de resistencia de la guerra y la posguerra.

En este sentido, David Muñoz (coguionista, entre otras producciones, de la película de Guillermo del Toro *El espinazo del diablo* [2001], que cruza fantástico y memoria) y Rayco Pulido (Premio Nacional del Cómic en 2017 con *Lamia*, también emplazada en la posguerra) recrean en el cómic la llamada «Operación Reconquista», esto es, el fallido intento de liberación española acaecido en 1944 como un plan combinado de la Resistencia Francesa y de un millar de soldados republicanos exiliados en Francia. *Sordo* se centra en uno de ellos, Anselmo, un antiguo maestro republicano y ahora soldado que pierde su capacidad auditiva por la prematura explosión de una bomba y que debe huir y esconderse de una partida franquista que ha apresado a su compañero.

Con esta premisa, los autores desarrollan una obra de trazos broncos en riguroso blanco y negro y prácticamente muda. En ella, contemplamos secuencialmente la vejección atávica de Anselmo por las escarpadas geografías del Valle de Arán (como el niño de *Intemperie*, magullado, meado, tembloroso de frío en esta ocasión). En dicho espacio, y auspiciado por una dinámica de caza y persecución, se embarca en una espiral traumática en la que deberá asesinar a quienes pueden delatarlo y en la que también será testigo impotente de violentas escenas hacia sus conocidos, como la violación de Rosa, esposa de su compañero. A consecuencia de todo ello, y de la merma del sentido del oído, su capacidad de entendimiento y cordura van menguando. Esto lo comprobamos por la narración progresivamente más inconexa de las viñetas y menos empática con los personajes con quienes se cruza, hasta el punto de que él mismo terminará ejecutando a su amigo republicano fugado (después de muchas torturas) en medio de la nieve, por creerle un espía en su delirio. La escena final en que Anselmo cae rendido en la nieve (Fot. 3 del «Apéndice»), abandonado incluso por la bestia que le ha estado hostigando (un oso en el cómic; un lobo en la película), mientras repite «Rosa no me mires» (Muñoz y Pulido, 2018: 65) y se infiltra en el vacío, en el blanco de la viñeta, es la escena más fiel que traslada la película y que también le sirve de clausura.

La adaptación cinematográfica realizada por el director Alfonso Cortés-Cavanillas (2018, pero estrenada en 2019), coguionista del filme junto con Juan Carlos Díaz, toma esta trama, pero la amplía considerablemente y la hace polifónica, de un modo aún más marcado y significativo que *Intemperie* (2019). Así, aunque la película

mantiene un efecto de inmersión de la sordera de Anselmo, es decir, se escucha solo un ruido ahogado durante los breves instantes en que hay una focalización interna, el seguimiento de la acción se realiza desde la perspectiva de múltiples personajes, perseguidos y perseguidores. De hecho, el filme se abre con la imagen de un profético cráneo de caballo con el que se topa la mirada del sargento de la partida franquista (interpretado por Imanol Arias) que está acechando a los republicanos.

En relación con esta presentación, la decisión axial de la adaptación que emprenden Cortés-Cavanillas y Díaz es convertir el texto en un evidente *western*, cuyos elementos de género apenas eran residuales en el cómic. Un *western* de maquis, como la adaptación de *Luna de lobos* (1987) de Julio Sánchez Valdés. En consonancia, Anselmo, interpretado por Asier Exteandía, porta un abrigo, un sombrero que roba al hijo de un marqués y una escopeta, mientras cabalga por el monte (Fot. 4 del «Apéndice»), acompañado por la música de Carlos Martínez, que recupera los tonos de Ennio Morricone, y la fotografía de Adolpho Cañadas, quien, como decía el crítico Luis Martínez, «destaca en su declarada voluntad de épica y de hípica» (2019).

La condición de fugitivo del protagonista, que atraviesa un territorio boscoso de seres liminares, especialmente mujeres represaliadas, evoca antes a *Cold Mountain* de Anthony Minghella (2003), que a la dinámica de supervivencia de, por ejemplo, *El renacido*, de Alejandro Gómez Iñárritu (2015), pero su viaje está atravesado de tiroteos y escaramuzas. Entre medias, se vislumbran no pocos homenajes a referentes del género, como aquel que, de nuevo, evoca la escena inicial y final de *Centauros del desierto* (Fot. 5 del «Apéndice»).

La película presenta así un código reconocible y gustoso para el espectador, que dinamita, aunque no sin audacias, el minimalismo formal del material de origen. Como sucedía en la adaptación de *Intemperie*, el primer tramo se centra antes en el villano que en el fugitivo: un capitán franquista —que no aparece en el cómic— que porta una Winchester de 1882 y que afirma que su labor es «cazar indios» (*Sordo*, 2018). Toda una retórica de un *western* consciente de sí mismo, que también explota los referentes fílmicos de la Guerra Civil en nuevas escenas. No en vano, Anselmo entrega una bala al sargento franquista al que va a liberar (en contraposición con lo que harán los captores del Régimen en el filme) con la condición de que no olvide que esa bala está en su bolsillo y no en su cabeza cuando se le presente la ocasión de matar a algún soldado republicano. La

escena dialoga con aquella de *Soldados de Salamina* en la que Sánchez Mazas es encañonado por un miliciano republicano que le permite huir, en este caso sin mediar palabra.

Al hilo, la ambientación de la película redundante en un «efecto de memoria»⁹, según terminología de Peris Blanes, que, sin embargo, se desvía de sus objetivos cuando hace extrema su espiral de violencia, tan turbadora como súbita. En este sentido, la brutalidad de la naturaleza salvaje del monte (espejo del orden empobrecedor y cruel de la posguerra) no justifica, por ejemplo, que un soldado franquista ofrezca fugarse a una mujer republicana, de la que lleva enamorado años, y en la secuencia siguiente, tras una escena de tensión de mimbres tarantinianos, la acribille a balazos solo por haber dado refugio a Anselmo. Esto acarrea una falta de credibilidad, consecuencia de abrazar una parte *pulp* del *western* muy alejada del material de partida: la historia desangelada de un hombre aislado, progresivamente más animalizado, cuyas distorsiones son suavizadas por el blanco y negro distante y confuso del dibujo.

Por su parte, la película potencia los elementos extravagantes y la conmoción repentina del *gore*. Quizás el ejemplo más claro de esta querencia sea la creación del personaje de una mercenaria rusa (interpretada por Olimpia Melinte), francotiradora letal con parche en el ojo, fruto de un duelo, que ha de hallar a Anselmo. Sus méritos «son todos mis muertos» (*Sordo*, 2018), dice en una cantina lúgubre, propia del *western*, donde asesina por un desaire a los dos coroneles franquistas que la habían contratado, mientras suena el pasodoble «En

⁹ Peris Blanes desarrolla este concepto a partir del «efecto de realidad» barthesiano y señala su habitual aplicación en las narrativas y en el cine de la memoria: «En general, podríamos señalar que los elementos que producen un efecto textual de memoria son aquellos que inscriben el universo diegético en un ambiente o una atmósfera que el receptor identifica claramente con una representación del pasado no directa, sino filtrada por el tamiz de la memoria. En el discurso cinematográfico y televisivo, pues, se trataría de elementos que contribuyen a crear un cierto ambiente visual y sonoro, desde la vestimenta, la escenografía y la iluminación hasta el registro de actuación y la música. En el discurso literario, esa atmósfera de memoria se conseguiría a través de una determinada utilización de un léxico en desuso y de la referencia a objetos de un mundo pasado; de la construcción de una temporalidad pausada y difusa; de la recreación de espacios codificados que concentran imaginariamente las formas de socialidad pasadas (la mercería, la casa rural, la bodega...); de una tonalidad descriptiva que hace hincapié en los elementos ambientales como la luz (o su ausencia) y el silencio; y, en fin, de una voluntaria morosidad verbal, que pareciera traducir al tiempo sintáctico y narrativo la experiencia temporal de épocas pasadas» (Peris Blanes, 2011: 43)

tierra extraña» de Concha Piquer. La música asciende durante la ejecución mientras escuchamos: «cesó la alegría, / ya todos lloraban, / ya nadie reía, / todos lloraban. / Y oyendo esta música, / allá en tierra extraña, / eran nuestros suspiros / suspiros de España». También en la escena clave de la adaptación de *Soldados de Salamina* sonaba un pasodoble: el soldado republicano cantaba y bailaba bajo la lluvia precisamente «Suspiros de España», aunque desde órbitas contrapuestas. Y es que *Sordo* no opera una lógica de perdón, sino de sospecha e incomunicación, que se acaba por materializar en el asesinato final, por parte de Anselmo, sordo, de su compañero liberado, ciego, ante el convencimiento de que lo había traicionado, y del que se arrepentirá al sollozo de «Amigo» (*Sordo*, 2018) instantes después.

En relación con ello, el carácter siniestro de la mercenaria rusa, sin ningún tipo de escrúpulos, trasciende la estela de aquellos temibles forajidos que cabalgaban en las novelitas las llanuras del oeste americano, y se acerca antes a una demonización, un producto de la guerra, en el límite de lo mimético, como una jinete pálida, pero más depravada. Su perversidad se materializa en la desagradable escena de violación de Rosa: es ella quien la acomete con su pistola y también quien tortura a su marido, insertando clavos en sus rodillas. Si hasta entonces el filme había seguido una estética grotesca, es decir, una degradación de expectativas entre lo ridículo y lo terrible (Lehl, 1997; Roas, 2009), desde un distanciamiento antes bajtiniano (positivo) que kayseriano (negativo), la segunda parte del metraje transita una senda de horror, cuyo exceso puntual acaba por romper el equilibrio genérico de la adaptación, pues se diluye su condición de obra de la memoria.

Esta violencia no cala, sin embargo, en la forma: la gramática cinematográfica de *Sordo* suaviza la sintaxis agresiva de las viñetas originales, en consonancia con la confusión mental de Anselmo, y su claridad se aleja de la angustiada distorsión de trazos del cómic, que promueve una reflexión más humanista y desasosegada en torno a la guerra, el trauma y la enajenación. Por todo ello, como señaló Andrea G. Bermejo, la película «encontrará a su mejor público entre los amantes del *western*. Y es entonces, con sus dignas persecuciones a caballo y sus guiños a Ford, donde Cortés-Cavanillas emplea su mejor munición» (2019).

4. CONCLUSIONES

Las adaptaciones cinematográficas de *Intemperie* (2019) y *Sordo* (2018), en su explícita combinación de *western* y memoria,

añadieron aquel elemento del que carecían sus textos originarios en un intento de comunión con el público receptor a través de dos códigos de significación muy reconocibles de la oferta cinematográfica española. Para allanar el proceso, las películas de Zambrano y Cortés-Cavanillas agrandaron el núcleo narrativo del libro, apostaron por la polifonía, incorporaron motivos canónicos identificables y evitaron o redujeron los juegos con el silencio y la aspereza estética del material de partida. Al fin y al cabo, tanto la novela de Jesús Carrasco como el cómic de David Muñoz y Rayco Pulido eran dos objetos culturales densos, broncos y experimentales en su lenguaje (literario y gráfico) y, por ende, difíciles de orientar, en principio, a un público amplio.

Todavía hoy tiene difícil explicación el impacto comercial de la novela de *Intemperie*, por su restricción formal y hostilidad temática. Sin embargo, sí es explicable que, en términos de taquilla, la película pudiera multiplicar el volumen de espectadores potenciales, al materializarse como una obra para casi todos los públicos, que reduce buena parte de los pasajes más crudos de la novela.¹⁰ Ahora bien, atendiendo a la factura técnica, a la coherencia narrativa interna y a la recepción, *Intemperie* es una adaptación exitosa, cuyos aspectos añadidos y eliminados responden a un plan consecuente de acercamiento (la memoria compartida, la claridad del enfoque, el final climático...) al que se somete toda la película. La adaptación de *Sordo*, sin embargo, a pesar del despliegue de su producción, resulta antes una adaptación desequilibrada, no por la complejidad de llevar a la pantalla el montaje y trazos de las viñetas, sino por la voluntad de insertar hasta sus últimas consecuencias múltiples elementos de distinto tono (*pulp*, *gore*, *grotescos* o *tarantinianos*) alrededor de una estructura de *western* que deterioran la verosimilitud de esta historia de posguerra. Así, mientras que *Intemperie* puede otorgar nuevos sentidos histórico-realistas a la novela, en el caso de *Sordo* tales excesos pueden fracturar el efecto de memoria, o la recuperación problemática de esta, al desligarse de la sucesión material de los acontecimientos.

En todo caso, ambas adaptaciones suponen una muestra precursora de un intento de renovación cinematográfica a partir de la combinación de herramientas narrativas y estéticas en apariencia

¹⁰ Y a pesar de ello, y como prueba de cierta arbitrariedad final en las elecciones del público, la adaptación no obtuvo la taquilla esperada: fue el vigésimo quinto largometraje español más visto del 2019, con apenas 518.686 euros de recaudación al cierre del ejercicio.

La posguerra española en clave de *western* rural

distantes, pero que pueden funcionar conjuntamente gracias a ciertas similitudes sostenidas en la dualidad (los buenos y los malos) y lo liminar, en la plasmación permanente de la violencia o en el motivo vehicular de la persecución, y que generan su propio pacto narrativo de credibilidad.

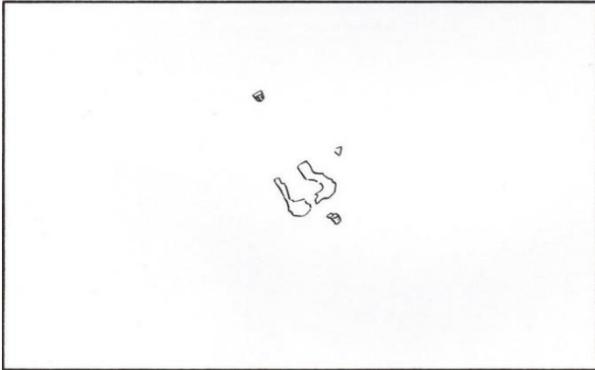
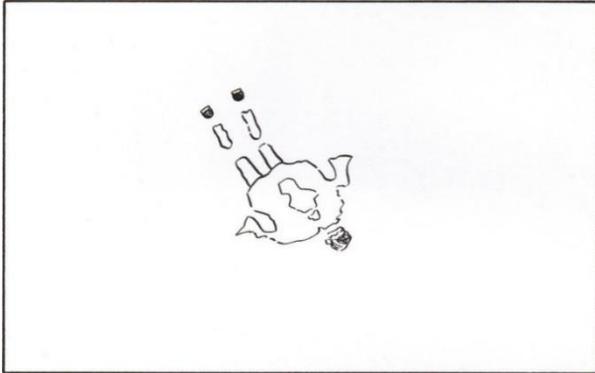
IMÁGENES



Fotografía 1



Fotografía 2



Fotografía 3



Fotografía 4



Fotografía 5

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER, (1998), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (2009), «De los usos del canon: el canon por venir y el Lazarillo desfigurado», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18, págs. 45-68.
- ALTHUSSER, Louis (1974), *Ideología y aparatos represivos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- BADAL, Marc (2019), *Vidas a la intemperie: nostalgias y prejuicios del mundo campesino*, Logroño, Pepitas de Calabaza.
- BAUMAN, Zygmunt (2017), *Retrotopía*, Barcelona, Paidós.
- BERMEJO, Andrés G. (2019), «Sordo», *20 minutos*, 9 de septiembre, s. pág. [En línea: <https://www.20minutos.es/cinemanía/criticas/sordo-135549/>. Fecha de consulta: 23/04/2024].
- CARRASCO, Jesús (2013), *Intemperie*, Barcelona, Seix Barral.
- CAWELTI, John (1999), *The Six-Gun Mystique Sequel*, Madiso, University of Wisconsin Press.
- CHAMPEAU, Geneviève (2018), «La novela neorrural actual entre distopía y retro-utopía», *Hispanismes. Revue de la Société des Hispanistes Français*, 11, págs. 1-16.
- CHARLO, Ramón (2020), «José Mallorquí, su influencia en la literatura popular», *Belhégor. Littératures populaires et culture médiatique*, 18-2, págs. 1-11.
- DÍEZ COBO, Rosa María (2017), «Páramos humanos: retóricas del espacio vacío en *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares, y en la

- novela neorrural española», *Siglo XXI, literatura y cultura española*, 15, págs. 13-25.
- EFE (2019), «*Intemperie*, de Benito Zambrano, un western profundamente español», *La Vanguardia*, 9 de noviembre, s. pág. [En línea: <https://www.lavanguardia.com/vida/20191109/47147221705/9/intemperie-de-benito-zambrano-un-western-profundamente-espanol.html>]. Fecha de consulta: 23/04/2024].
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2022), «Desmontando algunos sobrentendidos en torno al neorruralismo y la novela», en T. Gómez Trueba (ed.), *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía: de la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*, Valladolid, Universidad de Valladolid, págs. 7-21.
- GUHA, Ranajit (1988), «On some Aspects og the Historiography of Colonial India», en R. Guha y G. C. Spivak (eds.), *Selected Subaltern Studies*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, págs. 37-44.
- GUTIÉRREZ RECACHA, Pedro (2004), «Pioneros en nuevas praderas (hacia una definición de un western puramente español)», *Secuencias. Revista de historia del cine*, 19, págs. 71-87.
- GUTIÉRREZ RECHACA, Pedro (2006), «Spanish Western! La década que el cine del Oeste habló en español», *Ars medica. Revista de humanidades*, 5-2, págs. 267-273.
- IEHL, Dominique (1997), *Le Grottesque*, París, Presses Universitaires de France.
- KITSES, Jim (2004), *Horizons West*, Londres, BFI.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro, Gómez, Diana y Almar, Ana (2018), «Toledo bien podría ser Arkansas, o Texas. Una entrevista con el autor español Jesús Carrasco», *Pterodáctilo*, s. pág. [En línea: <https://www.pterodactilo.com/toledo-bien-podria-ser-arkansas-o-texas-una-entrevista-con-el-autor-espanol-jesus-carrasco/>]. Fecha de consulta: 23/04/2024].
- MARGENOT III, John B. (2017), «Traversing the Intermezzo: Demonic Archetypes in Jesús Carrasco's *Intemperie*», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 71-4, págs. 218-228.
- MARTÍN BAENA, Lucía (2019), «*Intemperie*, un western pata negra», *La Sexta*, 25 de noviembre, s. pág. [En línea: https://www.lasexta.com/ahoraqueleo/virales/intemperie-un-western-pata-negra_201911255ddc144c0cf22013adf81524.html]. Fecha de consulta: 23/04/2024].

- MARTÍNEZ, Luis (2019), «Sordo: la guerra civil como western y crepúsculo», *El Mundo*, 12 de septiembre, s. pág. [En línea: <https://www.elmundo.es/metropoli/cine/2019/09/12/5d79f953fdddf980a8b4590.html>. Fecha de consulta: 23/04/2024].
- MOLINO, Sergio del (2016), *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Madrid, Turner.
- MORA, Vicente Luis (2018), «Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4 (extra), págs. 198-221.
- MORALES CARRIÓ, Mari Trini (2016), *El arte de los cartelistas españoles de la posguerra. De 1940 a 1980*, Universidad de Granada [Tesis Doctoral].
- MUÑOZ, David y Rayco PULIDO (2018), *Sordo*, Bilbao, Astiberri Ediciones.
- PERIS BLANES, Jaume (2011), «Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España», *452º F: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, págs. 35-55.
- REY, Javier (2016), *Intemperie*, Barcelona, Planeta.
- ROAS, David (2009), «Poe y lo grotesco moderno», *452º F. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, págs. 15-27.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009), *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MACBA.

Fecha de recepción: 11/03/2024.

Fecha de aceptación: 24/05/2024.

Comparaciones realistas: *La isla de las mentiras* de Paula Cons y *La nostalgia de la mujer anfibio* de Cristina Sánchez-Andrade

Realistic comparisons: *La isla de las mentiras* by Paula Cons and *La nostalgia de la mujer anfibio* by Cristina Sánchez-Andrade

RICHARD LEONARDO-LOAYZA

Universidad Nacional Federico Villarreal (Perú)

rleonardo@unfv.edu.pe

ORCID ID: 0000-0001-6867-2127

Resumen: En 2020 Paula Cons escribió y dirigió la película *La isla de las mentiras*. En 2022, Cristina Sánchez-Andrade escribió la novela *La nostalgia de la mujer anfibio*. Ambos textos, desde sus registros semióticos, se han encargado de representar el naufragio del vapor Santa Isabel, «el Titanic gallego», en las costas de Sálvora en 1921. El artículo analiza las similitudes y diferencias que presentan ambos textos en dicha representación. Mientras la retórica de Cons revela una intención realista (paradigma mimético-verosímil), la de Sánchez-Andrade trasciende esta y desborda lo poético y lo alegórico.

Palabras clave: Paula Cons, Cine español contemporáneo, Cristina Sánchez-Andrade, Novela española contemporánea, Realismo.

Abstract: In 2020 Paula Cons wrote and directed the film *La isla de las mentiras*. In 2022, Cristina Sánchez-Andrade wrote the novel *La nostalgia de la mujer anfibio*. Both texts, from their semiotic registers, have been in charge of representing the shipwreck of the steamship Santa Isabel, «the Galician Titanic», on the coast of Sálvora, in January 1921. This article analyzes the similarities and differences that both texts present in the representation. While the rhetoric used by Cons reveals a realistic intention (mimetic-plausible paradigm), Sánchez-Andrade transcends this and goes beyond the poetic and the allegorical.

Keywords: Paula Cons, Contemporary Spanish cinema, Cristina Sánchez-Andrade, Contemporary Spanish novel, Realism.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los acontecimientos más impactantes de inicios del siglo XX en España lo constituye el naufragio del vapor Santa Isabel, en la bocana de la ría de Arousa, frente a la isla de Sálvora, el 2 de enero de 1921. Así lo informaba, a doble página, *La Voz de Galicia*:

Se presume que, dado el temporal, (el Santa Isabel) ciñó la costa, a cuyo abrigo podía evitar con más facilidad la fuerza del viento. Un chaparrón fortísimo, una verdadera manga de agua, de esas que ciegan realmente y apenas dejan ver, cayó como una tromba sobre el buque minutos antes de ocurrir el siniestro, a la una y media aproximadamente, y el barco, abatido por el oleaje, fue a chocar por babor contra las restingas de la isla de Sálvora [...] el choque fue *rudísimo* y, por esta circunstancia, se supone que el boquete que se debió haber abierto en el casco fue enorme. Puestos en movimiento cuantos iban en cubierta se radiografió en todas direcciones pidiendo auxilio y, en breves minutos, el Santa Isabel se hundió completamente (Garrido, 2022).

Siendo las cinco de la mañana, Tomás Paga, el encargado del faro de Sálvora, daba la voz de alarma sobre el hundimiento. Los habitantes de la isla enseguida cogieron sus dornas y se dirigieron hacia el lugar del naufragio, pese al temporal reinante. La verdad es que solamente fueron los que quedaron de los 57 habitantes de la isla. La mayor parte de la gente estaba celebrando el comienzo de año con sus familiares en la parroquia de Carreira, en Ribeira. Tres dornas destacaron en el rescate. En una iban José Parada, Manuel Caneda y Francisco Oujo; en otra, Josefa Parada, Cipriana Oujo y María Fernández; y en la tercera, José Oujo y Cipriana Crujeiras, según recordaban José Manuel Jamardo y Ana Gerpe, dos testigos del hecho que, tiempo después, fueron entrevistados (Garrido, 2022). La embarcación de las tres mujeres, a las que luego se denominaría las «heroínas de Sálvora», fue la que resultó clave para que una veintena de los pasajeros pudieran salvar su vida. Cabe resaltar que, desde tierra, serían ayudados por varios residentes de la aldea. Esta labor fue reconocida a los pobladores con la entrega de la medalla de Salvamento Marítimo otorgada por el Consejo de Estado, condecoración que recibirían también la tripulación del vapor que llegó en primer lugar al rescate, el *Rosiña* (Guíate Galicia, 2021). Una gesta que le valió a Ribeira hacerse con el título de «muy noble, muy leal y muy humanitaria ciudad», que le fue otorgado por el rey Alfonso XIII.

El Santa Isabel partió de Bilbao con 115 pasajeros a bordo, la mayoría con destino a Buenos Aires y tres de ellos a Montevideo. Otros 40 habían embarcado en Santander e iban a también hacia

Argentina, con solo cuatro excepciones. «Solos dos de estos 155 pasajeros eran de primera clase y seis de segunda. Todos los demás viajaban en tercera», explica *La Voz de Galicia*. El barco hizo escala en los últimos días de 1920 en A Coruña, lugar en el que se subieron 31 pasajeros más. En total fallecieron 213 personas. Durante días se recogieron cadáveres en la costa. Por la magnitud de la tragedia, los periódicos locales, regionales y nacionales, se exhibieron durante varias semanas sobre la noticia.

Un hecho anecdótico es que sobre todo lo ocurrido se tejió una leyenda negra que acusaba a los vecinos de Sálvora de haberse quedado con las pertenencias de las víctimas. Una de las tres heroínas, María Fernández, se quejaba, al final de su vida, de «ciertas actitudes que —nacidas posiblemente de la envidia— ponían en duda la motivación meramente altruista y generosa de su actuación aquella noche» (Soto Rodríguez, 2007: 47). De las tres heroínas no se supo más y se dice que evitaban hablar sobre aquel evento. De hecho, en el Ayuntamiento de Ribeira apenas existe documentación sobre el naufragio. Los vecinos decidieron correr un tupido velo ante los rumores que los acusaban de *raqueiros* (personas que prendían luces en la costa con la intención de confundir a los navegantes para que se estrellen y así poder saquear sus pertenencias). El historiador Gustavo Adolfo Ordoño afirma a este respecto que

[...] la aparición de muertos mutilados para supuestamente robarles las joyas, por estar hinchados y no poder extraerles los anillos, hizo cambiar la opinión sobre las tres heroínas del mar. De nada sirvió el informe oficial del juez instructor, donde se demostraba que los cortes de dedos fue cosa de la Guardia Civil, al tener orden de recuperar las joyas de los fallecidos (2020).

La tragedia marítima de Galicia fue quedando en el olvido, y mucho más las personas que fueron sus protagonistas. Sin embargo, la leyenda negra se afianzó en el imaginario social. En años recientes, desde el cine y la literatura, se ha empezado otra vez a hablar sobre el tema. De este modo, en 2020, aparece *La isla de las mentiras*, de Paula Cons, con guion de la propia Paula Cons y Luis Marías. También, la novela *La nostalgia de la mujer anfibio*, de Cristina Sánchez-Andrade, publicada por Anagrama en 2022. Ambos textos presentan, a su manera, dichos acontecimientos, los redistribuyen y los dotan de sentido en función a lo que sus autores desean lograr con dichos textos.

El siguiente artículo se propone estudiar cómo el filme *La isla de mentiras* de Paula Cons y la novela *La nostalgia de la mujer anfibio* de Cristina Sánchez-Andrade han recreado los sucesos ocurridos en el

nafragio del vapor Santa Isabel, en las costas de Sálvora, en enero de 1921. Interesa analizar las similitudes y diferencias entre las dos versiones. Si bien tanto la película como la novela utilizan el realismo como paradigma de representación, lo hacen de diferente forma. Mientras la retórica que emplea Cons revela una intención que inscribe su texto en lo mimético-verosímil, apelando a una serie de estrategias que instalan la película en la realidad, la que usa Sánchez-Andrade trasciende esta y formula una de carácter inédito, que no puede ser definida solo en términos de lo poético y lo alegórico. Lo que hace Sánchez-Andrade es postular una manera inusual de representar la realidad.

2. LA ISLA DE LAS MENTIRAS DE PAULA CONS

Paula Cons Varela (La Coruña, 1976) es una periodista, guionista, documentalista, directora de cine y productora española. Es cofundadora, productora ejecutiva y directora de contenidos de Agallas Films, empresa que se proclama «con la voluntad de traspasar fronteras, pegados a la realidad, con las mujeres en primer plano y dando oportunidad a nuevos realizadores» (esta presentación no es gratuita como se verá más adelante). Entre su filmografía destaca la docuserie *13 badaladas* (2009), los documentales *La batalla desconocida* (2017), *El caso Diana Quer, 500 días* (2018) y *¿Dónde está Marta?* (2021). Hasta la fecha solo ha filmado un único largometraje: *La isla de las mentiras* (2020), en el que no solo se desempeña como directora, sino también como guionista.

En *La isla de las mentiras* se narra la vida que llevan los habitantes de la isla de Sálvora. Se inicia con un grupo de mujeres sembrando en el campo. En plena faena, aparece el guarda, una especie de lugarteniente del marqués dueño del lugar. María, una de las mujeres que siembra, realiza un comentario ácido acerca del guarda y este reacciona de forma brusca; le dice al grupo que para el día de mañana deben de tener preparada la contribución mensual para el marqués. La gente reclama porque faltan aún tres días, pero el guarda los manda a callar. Esa noche, mientras todos duermen, María sale ofuscada de su casa y Josefa, que vive con ella, se lo intenta impedir. En la película se produce una elipsis. Luego, se aprecia que ambas mujeres están forcejeando con el guarda. Este intenta asfixiar a Josefa, pero María lo frena, cortándole el cuello. Las dos mujeres arrojan el cadáver al mar. En ese momento, desde lejos, aparece la enorme silueta del Santa Isabel que se estrella en contra de la isla. El estruendo hace que Tomás, encargado del faro y que también funge de maestro en la isla, se alerte. Sale y vislumbra las luces del vapor en medio de las rocas cercanas a la isla. Tomás corre a llamar al guarda, pero la esposa de este le indica

que todavía no ha regresado. En la isla casi no hay hombres, porque un día antes viajaron a una localidad cercana para recibir el año nuevo. Por eso, los pocos pobladores que han quedado en la isla: unos cuantos ancianos, niños y las mujeres, llegan a la playa, pero apenas pueden ver algo debido al temporal. Deciden esperar las brigadas de rescate que seguro llegarán desde localidades vecinas. Sin embargo, María, Josefa y Cipriana deciden subir a una dorna y tratar de ayudar a los náufragos. Llegan hasta el accidente y logran sacar a un grupo numeroso de personas en su embarcación (además, han guiado a uno de los botes de emergencia del Santa Isabel con más sobrevivientes). A las pocas horas, arriban a la isla algunas autoridades para saber los pormenores de lo ocurrido. Llega el marqués, quien también es el diputado de la región; el gobernador de Ribera; la policía, y León Cofré, un corresponsal de prensa argentino en España. Luego de las averiguaciones del caso, las autoridades felicitan a la gente por su noble acción y, sobre todo, a las tres mujeres que se arrojaron al mar. Todos quedan satisfechos con las informaciones recabadas menos Cofré, que se percató de que a algunos de los cadáveres de los náufragos les faltan dedos, dientes o, en el caso de las mujeres, no llevan aretes.

Con el transcurrir de los días, María, Josefa y Cipriana viajan a la ciudad, reciben una serie de homenajes, les prometen recompensas y donativos. Pero el periodista sospecha algo turbio y decide investigar lo que en verdad pasó, por eso regresa a la isla y se queda unos días. Allí conoce al hijo del guarda, Pepe, un hombre con cierto retraso mental y que tiene una fijación sexual por María. Esta última se encuentra pendiente del mar, porque sabe que es muy probable que las aguas devuelvan el cuerpo del guarda, lo que finalmente ocurre. María al reconocerlo lo arrastra hasta unas rocas cercanas y lo oculta. Regresa a su casa, le cuenta lo sucedido a Josefa, y juntas vuelven a la playa para volver a echar el cuerpo del muerto al mar, pero no encuentran el cadáver. Mientras tanto, el periodista, que ha regresado a la ciudad, sigue en sus investigaciones y descubre que una de las sobrevivientes, que ha perdido a sus hijos en el naufragio, vio, desde la cubierta, minutos antes de la colisión, unas luces en la isla. Todo esto confirma las sospechas del periodista: el accidente fue provocado. Alguien prendió unas luces en la playa, y como el faro estaba fallando, causó que el capitán del barco se confundiera y estrellara su nave.

María, quien vive un amorío con Tomás, va a la casa de este. Al no encontrarlo, entra y abre su ropero. Mientras se impregna del olor de la ropa del maestro, sin querer se topa con una bolsa con joyas y otros objetos valiosos. De pronto, llega Tomás, y María le reclama lo que es obvio. Al inicio, el hombre se niega, pero termina aceptando el

hecho, alegando que fue por órdenes del marqués. También confiesa que el guarda y su hijo Pepe actuaron como cómplices. María se marcha y el maestro la persigue, la golpea con un remo y le advierte que no cuente nada porque nadie le creerá. Al siguiente día, María se encuentra con Pepe, y este le dice que sabe lo que han hecho con su padre. María intenta seguir caminando, pero el hombre la amenaza con contar toda la verdad. La mujer reacciona y le clava en el pie la horca que llevaba y le grita que nadie le creerá, que es la palabra de un loco en contra de la suya. Horas después, Pepe busca al periodista y lo lleva a un descampado, donde le muestra el cadáver de su padre. Le cuenta que fueron María y Josefa las asesinas. Cofré manda llamar a la policía y trae a la mujer que afirmó que había visto luces antes de ocurrir el naufragio. La Guardia Civil entra a la casa de María y Josefa e inspeccionan el lugar en búsqueda de una prueba, pero no hallan nada incriminatorio. El periodista insiste en que ambas mujeres son responsables de provocar el accidente del vapor, que por eso ha traído a esa testigo, pero la mujer asegura que está confundida, que no recuerda bien. La policía no le hace caso a Cofré y aprehenden a Pepe, por la muerte del guarda. El periodista reclama, pero le dicen que el caso está cerrado. Al final, María no cuenta nada acerca de lo que se ha enterado. Al percatarse de que sus vecinos saben que ella y Josefa acabaron con el guarda, las dos se marchan de la isla.

La isla de las mentiras se inicia con el siguiente paratexto: «Inspirado libremente en hechos y personajes reales». Como señala Pilar Carrera, esta fórmula y sus derivados «pretende incorporar a la ficción algunos de los efectos de sentido característicos del modo de recepción documental» (2020: 92); es decir, que invita a asumir como auténticos algunos de los contenidos que ofrece el texto. Esta fórmula instaura un protocolo de lectura, ya que expresa que, si bien en el texto se cuenta una serie de hechos ficcionales, a su vez, están sustentados en una base real e histórica y, por lo tanto, no son pura ficción, sino que contienen algo de la verdad cuando no toda. Así, puede afirmarse que cuando se mira *La isla de las mentiras* se asiste a la presentación de un suceso histórico: el naufragio del Santa Isabel, ocurrido en la isla de Sálvora, en enero de 1921.

Umberto Eco (1981) enseña que un texto representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario (el espectador en el caso de los textos fílmicos) debe actualizar. De esta manera, el autor debe agenciarse de una estrategia, evidentemente plasmada en el texto, que incluya una serie de previsiones de la posible performance de su lector. Es así que un texto se constituye como «un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo»

(Eco, 1981: 79). Para organizar esta estrategia textual, el autor debe referirse a un conjunto de competencias capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Dichas competencias, por supuesto, deben ser las mismas de su lector. De tal modo, el autor: «deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente» (Eco, 1981: 80). *La isla de las mentiras* propone un lector modelo que es competente respecto al hecho histórico narrado. Debe recordarse que muchos textos señalan cuál es su lector modelo presuponiendo una competencia enciclopédica específica (Eco, 1981: 80). En el caso de la película de Cons, la enciclopedia está constituida por todo lo que se ha dicho oficial y extraoficialmente acerca del evento que le sirve de sustrato. Sobre esa base, el lector (el espectador) podrá completar, ordenar o corregir lo que ya sabe. Por más que el paratexto indique que se trata de una «inspiración libre», lo cierto es que la película dejará en el espectador la impronta de una verdad, de lo que en efecto ocurrió o pudo ocurrir en el naufragio.

En el mundo referencial no queda claro cuáles fueron las causas que provocaron la tragedia. Si de manera oficial quedó como un hecho fortuito, lo cierto es que se barajaron una serie de causas entre las que se destaca desde un mal manejo de parte del capitán del vapor hasta que el accidente fue motivado deliberadamente desde la propia isla, por los *raqueiros* (mito que fue ganando terreno en lo popular hasta el punto de quedar como una verdad no dicha). Contribuyó a esta última hipótesis el que no se encontrara gran parte de los bienes que traían el barco y sus tripulantes. De allí que se pensara que los habitantes de Sálvora, en especial las mujeres que participaron en el rescate, no actuaron de manera desinteresada.

Uno de los desarrollos teóricos más interesantes que se ocupan de los textos narrativos es el que lleva a cabo Mijaíl Bajtín, quien entiende este tipo de textos como un enunciado, es decir, como una unidad más de la comunicación discursiva que determina sus fronteras por el cambio de sujetos discursivos (por la alternación de los hablantes). Según dicha lógica la escritura de un texto no se reduce a un acto aislado, sino que obedece especialmente a la reacción que se produce por efecto de un enunciado anterior (otro texto). En tal sentido, la literatura no es un acto individual y narcisista, más bien, implica establecer una relación con alguien más. Lo que pretende un texto, entonces, se define en un intento de comunicación con un otro, «un acto en el que el autor escribe para que aquel que lo lea reaccione de algún modo» (Bajtín, 1988: 265).

Lo que sucede en la literatura puede ser extrapolado al cine. De esta manera, la película de Cons pareciera ser un enunciado respuesta al enunciado oral, originado en lo popular y difundido por cierta prensa, que arguyó que las mujeres de Sálvora desvalijaron a los naufragos del Santa Isabel. El filme de Cons echa luces sobre lo sucedido: deja en claro que las «heroínas» actuaron de forma humanitaria, sin tener ningún de tipo de interés subalterno salvo el de ayudar a las víctimas del desastre marítimo. Casi al final de la película, el espectador se entera de que no son María ni Josefa las que provocaron el accidente, sino que incluso se opusieron a los responsables del mismo. Así estas mujeres no solo quedan exculpadas, libres de cualquier sospecha que ponga en duda su integridad moral, sino que también son reivindicadas, repositionadas como heroínas. En la historia del relato, cuando el ama de llaves del marqués conversa con Cofré e intenta exaltar el papel que han cumplido las mujeres de la región en este acto de rescate, dice:

—Lo importante es que el público entienda la caridad de nosotros, como la de la gente de Sálvora, eso tiene más mérito.

—¿Perdón?

—Siendo analfabetos, sin formación, esa caridad tiene mucho mérito.

—Yo creo que la caridad va de arriba hacia abajo. No entre iguales. Lo de las mujeres de Sálvora es más bien solidaridad. No caridad. Lo suyo sí es caridad (Cons, 2020).

El filme deja sentada la verdad de que las mujeres de Sálvora no actuaron por un interés calculado, sino que las motivó el deseo de ayudar al caído, de solidarizarse con él. Cuando en otra escena del filme el periodista le pregunta a Josefa y María por qué actuaron así, esta última le responde: «era lo que teníamos que hacer». A pesar de su sencillez, de su falta de educación, para estas mujeres lo más natural en un ser humano es ayudar a otro que está enfrentando un problema. Por eso es un acto de solidaridad, no de caridad. Eso las hace heroínas. Sin embargo, el mismo periodista contribuye a que se levanten sospechas sobre dichas mujeres; desata una ola de dudas, que van a ser alimentadas por los vecinos de Sálvora, los cuales no consideran justo que solo se mencione a María, Josefa y Cipriana, cuando la verdad es que fueron más los que ayudaron desde tierra. En la película se narra cómo las heroínas pasan de la gloria al escarnio. De la noche a la mañana dejan de ser admiradas y se las empieza no solo a mirar mal, sino a tratarlas con desdén y odio. Luego de que Cofré no logra encontrar una pista razonable, que confirme sus suposiciones acerca

del delito que Josefa y María cometieron en contra de los náufragos, se marcha de la isla. Pero, antes de regresar definitivamente a la ciudad, se acerca a las dos mujeres y les confiesa: «En realidad, vine a disculparme. Solo ustedes saben lo que pasó aquella noche. Y está claro que yo fracasé en descubrirlo. Pero hay algo que es seguro. Ustedes le salvaron la vida a muchas personas, sin pedir nada a cambio. Y debió de ser muy duro. Supongo que yo no fui capaz de entenderlo» (Cons, 2020). En la historia del relato no se sabrá lo que en realidad pasó en el naufragio. De forma oficial, se trató de un accidente causado por un faro defectuoso y unas condiciones climáticas adversas. Para la mitología popular, fueron los habitantes de Sálvora los que provocaron el naufragio para quedarse con las pertenencias de los muertos. La película ha demostrado que ninguno de estos enunciados es correcto. En ese sentido, puede afirmarse que lo que hace el filme de Cons es realizar un acto pedagógico con su espectador, ya que le ha brindado información acerca de lo que sucedió en Sálvora. Como indica Kerbrat-Orecchioni, «el texto ficcional puede remitir a un mundo real, en una perspectiva que puede llegar a traducirse en un registro de naturaleza didáctica» (Reis y Lopes, 2002: 99).

Ahora, el texto también plantea que la verdad quedará solo en Josefa y María, quienes no se atreverán a contar nada, porque nadie les creerá. Recuérdese lo que le dice Tomás, el maestro, cuando María descubre que este es uno de los responsables del naufragio: «Sabes que si hablas el señor marqués te meterá en la cárcel. ¿Quién va a creer a una mula frente a un diputado?» (Cons, 2020). María sabe que lo que dice su amante es cierto. El maestro acaba de recordarle a María su lugar en la jerarquía social. Se trata de una mujer, y pobre, «una mula». Frantz Fanon explicaba que cuando el colonizador se refiere al colonizado apela a los nombres de animales; así el afrodescendiente es un «mono», el asiático es una «rata» (Fanon, 2003: 37). Se trata de una estrategia para convertir a las personas en un «otro». Se puede extrapolar esta estrategia de nominación al género, ya que busca catalogar a la mujer como un «otro» inferior, que no goza del mismo estatus que el hombre, ya que este se reclama ser humano, mientras le endilga a la mujer la categoría de animal («zorra», «perra»).

Pero volviendo al hecho de que supuestamente nadie más que estas mujeres conocerán lo que realmente aconteció en Sálvora, lo cierto es que los espectadores que han visto la película tienen acceso a esta verdad restaurada, saben bien lo ocurrido. A este respecto resulta necesario reflexionar acerca del género al que la película pertenece. Puede decirse que es una película histórica porque su acción «se ubica total o predominantemente en el pasado. Un pasado no experimentado

por el autor» (Mentón, 1993: 32). Los autores regresan al pasado porque asumen que la historia no ha contado bien el pasado, o no han contado todo, o quieren dar una nueva perspectiva sobre los hechos. Lo que pretende la película de Cons es contar aquello que no se sabe acerca del naufragio, motivo por el cual el pueblo de Sálvora y, en especial, las «heroínas de Sálvora» han sido desprestigiadas. Se produce una rectificación de la verdad histórica.

De otra parte, no solo se exculpa a las mujeres, se las reivindica en su posición de heroínas, sino que también se realiza una crítica social a la España de inicios del siglo XX, una sociedad jerarquizada, en la que todavía persisten relaciones económicas medievales. Las personas que viven y trabajan en Sálvora no son colonos como sostiene el marqués, sino, como le corrige el periodista argentino, «siervos». Asimismo, la película plantea como verdad fáctica que el culpable de la desgracia del Santa Isabel es el marqués, ya que indujo al maestro a no prender el faro, y al guarda y al hijo de este para encender las fogatas con el fin de que el barco se estrelle y puedan así apropiarse de las pertenencias que traían abordo, tal como efectivamente pasó.

La película presenta una perspectiva de género, es decir, modeliza los hechos poniendo énfasis en las mujeres. Se advierte una mirada feminista, que desea reivindicar al género femenino, en este caso, a las «heroínas de Sálvora» que fueron desprestigiadas como delincuentes, quizá, por el hecho mismo de ser mujeres. En una sociedad patriarcal, no puede aceptarse que ellas, las subordinadas de siempre, ocupen el lugar de héroes, reservado históricamente para los hombres. Esta decisión narrativa por parte de la directora no es errada, solo corresponde con aquello que Darío Villanueva nos recuerda acerca del arte que «asume la representación del mundo para actuar sobre él y modificarlo» (1992:135).

Resulta interesante el final de la película. María y Josefa están en su cocina. Están disgustadas, pero María se le acerca a Josefa y le pide perdón. Luego, sale de la habitación y se dirige a una dorna. Cuando está a punto de zarpar, Josefa la alcanza y se sube al mismo bote. Las dos están remando, seguro para irse de manera definitiva de la Isla, ya que todos se han enterado de que ellas fueron las asesinas. Cuando en plena travesía llegan al punto del naufragio, María ve los restos del Santa Isabel. Deja de remar y baja la cabeza poniéndose a llorar. Al verla así, Josefa también se conmueve, le pone el brazo en el hombro. María le sujeta la mano, apretándosela. María es la protagonista de la película. Es una mujer que no está dispuesta a aceptar la situación que le ha tocado vivir, pero que sabe que sin el apoyo de sus pares no podrá salir adelante. Puede percibirse en ese gesto una manifestación de

sororidad, es decir, solidaridad entre mujeres. Por eso, puede afirmarse que el filme tiene una perspectiva de género.

Ahora bien, interesa resaltar que, si bien la película puede ser inscrita en el género histórico, porque nos habla acerca de sucesos que efectivamente transcurrieron, lo cierto es que se trata de un *thriller* o novela de suspenso, pero la figura clásica del detective es ocupada por un periodista (recurso propio de este género, a finales del siglo XX y XXI). Cofré intenta descubrir la verdad de los hechos. Este personaje puede ser visto como un enemigo de las mujeres de Sálvora, pero en realidad se trata de un personaje que busca la verdad y la justicia. Por eso, se interesa en resolver el misterio de porqué a los cuerpos rescatados de las víctimas les faltan algunas partes. Por esa misma razón, llama a la policía cuando se entera del asesinato del guarda. No se trata de alguien inmoral, sino que, como él mismo afirma al final, no ha sabido entender las cosas. Y las cosas van más allá de un simple asesinato, tienen que ver con la desigualdad de clases y de género, el poder y la corrupción. El periodista representa a todos aquellos que juzgan a estas mujeres a priori, que, por considerarlas analfabetas y bárbaras, no son capaces de manifestar un acto de solidaridad. Las disculpas que les pide al final pueden ser entendidas como aquellas que deberían ofrecer todos los que dudaron de ellas y de su acto de desprendimiento hacia el prójimo. En una entrevista, Cons comenta: «Podía haber hecho un drama pero me pareció muy interesante crear 'un Thriller (sic) de señoras con pañuelo', con el que homenajear a nuestras abuelas de jóvenes. Porque fueron mucho más superheroinas que cualquiera de Marvel o DC. Tenían un poder y una fuerza que ya quisiéramos nosotros» (Jiménez, 2020). Se reitera la idea de recuperar la historia, pero desde una mirada de género, que privilegie lo femenino. El hecho de presentar algo que es real, hace que el espectador asuma que lo que está viendo sea considerado como parte de la realidad fáctica, como lo que en efecto ocurrió. No es para nada gratuita la forma en la que presenta esta verdad, lo hace en un envase más digerible para el público. La película termina con otro paratexto:

Esta película se inspira libremente y ficciona lo ocurrido la noche del 2 de enero de 1921 y días posteriores. 213 personas murieron en el naufragio del Santa Isabel, el «Titanic gallego». Casi nadie lo recuerda. Las tres «Heroínas de Sálvora» (Josefa Parada, Cipriana Oujo y la joven María Fernández), a las que unieron una cuarta, cayeron en el olvido durante casi un siglo. Puede que el falso rumor de que les robaron a los muertos sea el motivo (Cons, 2020).

Lo que hace este paratexto es remarcar lo que los espectadores han visto en la película. Así el propósito del filme no es contar lo que ya se sabe sobre el naufragio, sino recordar el papel que tuvieron estas tres mujeres en el salvamento de los sobrevivientes, rectificar la versión que ha quedado de ellas en el imaginario popular. Es ofrecer un discurso que responda a ese otro que insinuó que ellas se habían aprovechado de los naufragos, razón por la cual, al parecer, fueron olvidadas. La película esboza como verdad que estas mujeres sí fueron heroínas verdaderas, y que los culpables son los que detentan el poder político y económico, como el marqués, dueño de la isla, el patrón-señor feudal. Resulta sintomático que los culpables y sus operarios sean hombres: el guarda, Pepe y el maestro encargado del faro. De algún modo, se dicotomiza la condición de lo correcto y lo incorrecto, en el binomio mujer-hombre. Las mujeres son morales, los hombres son inmorales, no solo son los causantes del dolor y el sufrimiento de las mujeres (el guarda golpea a Francisca, su esposa; Pepe intenta abusar de María; Tomás se aprovecha sexualmente de María, la violenta de manera verbal), sino que son los culpables de que la sociedad sea corrupta, inmoral. De alguna manera, la película de Cons puede ser encasillada en lo que Ángel Quintana llamó «Realismo tímido» (2005:17), un cine que intenta reproducir la realidad histórica, pero que no deja de hablar sobre el presente y sus problemas.

3. LA NOSTALGIA DE LA MUJER ANFIBIO DE CRISTINA SÁNCHEZ-ANDRADE

Cristina Sánchez-Andrade (Santiago de Compostela, 1968) escribe ensayo, poesía, cuento y novela. En este último género destacan sus obras *Las lagartijas huelen a hierba* (1999), *Bueyes y rosas dormían* (2001), *Ya no pisa la tierra tu rey* (2003), que en 2004 le permitió ganar el prestigioso Premio Sor Juana Inés, otorgado por la Feria del Libro de Guadalajara (México). Asimismo, publicó *Alas* (2005), *Coco* (2007), *Los escarpines de Kristina de Noruega* (2007), *El libro de Julieta* (2010), *Las Inviernas* (2014), con la que fue finalista del Premio Herralde, *47 trocitos* (2015), *Alguien bajo los párpados* (2017) y su más reciente novela *La nostalgia de la Mujer Anfibia* (2022).

La nostalgia de la mujer anfibia se centra también en los hechos que ocurrieron el 2 de enero de 1921, en el naufragio del Santa Isabel, en las costas de la Isla de Sálvora. Pero a diferencia de la película de Cons, desarrolla la historia de Lucha Amorodio. En 1977, Lucha está a punto de ser asesinada por su marido, pero este falla y muere por un ataque cardíaco. Todo empezó con el hundimiento del Santa Isabel. Lucha, como otras mujeres de su pueblo, salió al rescate de los naufragos, pero

ella llevaba su traje de novia, pues esa misma mañana se casaba con Manuel, el hombre que su madre eligió para ella. Cuando llegó a la playa para ayudar, Lucha encontró a uno de los naufragos, que había sido arrastrado hasta Sálvora. Se trataba de un inglés. La muchacha se sintió atraída por este hombre y se le entregó sexualmente. El inglés, quien la apodó, «mujer anfibio», se marchó con la promesa de volver a buscarla. Lucha regresó a casa y le contó todo a su madre. Esta última fraguó un plan: les dijo a todos que su hija había participado del rescate y por eso estaba sucia y con el vestido desgarrado. Lucha se casó y se convirtió en una heroína junto a dos mujeres más. Con el transcurrir de los días, las tres hicieron viajes para participar en homenajes que se les tributaba en diferentes ciudades. La gente estaba entusiasmada con el valor que habían demostrado por ayudar a los naufragos. Las autoridades les prometieron premios y recompensas, pero nada de eso se cumplió. Al poco tiempo, la prensa empezó a injuriarlas y a acusarlas de haberles robado a las víctimas del desastre, la gente hizo eco de esto y las maltrataba en las calles; incluso, a una de ellas, le gritaron «asaltacadáveres» (Sánchez-Andrade, 2022: 26). Fue así como la vida de la isla cambió. Llegaron barcos llenos de hombres armados y violentos que preguntaban por lo que llevaba el Santa Isabel. Rebuscaban las casas, los armarios, siempre amenazando. Al poco tiempo, un perro desenterró una oreja en medio de la playa y la policía llegó a averiguar. Así se enteró que mucha de la gente que vino de Ribeira aseguraba que el día del naufragio vio tiradas mantas en la playa donde había joyas. La policía interrogó a los pobladores, pero cuando no lograron nada, intervino Soliña, la curandera del lugar, y se ofreció a ayudar. Les dio a los pobladores un brebaje, pero estos en lugar de recordar lo que sucedió ese día, perdieron todos sus recuerdos. La curandera les había inoculado la enfermedad del olvido.

Lucha tuvo una hija de ojos celestes, producto de su encuentro con el inglés: Purísima de la Concepción. Purísima nunca encajó en la comunidad. Un día, se marchó, pero al cabo de varios años regresó, enferma y acompañada de su propia hija: Cristal, quien heredó el mismo color de ojos. Para esa época, Lucha y Manuel ya no vivían en Sálvora, sino en Oguiño, el pueblo de la costa más próximo. Allí Lucha se acercó más a las mujeres del pueblo, sobre todo en el lavadero, lugar en el que destacaba Jesusa, la «Ollomol», hija de Teresa, otra de las heroínas del naufragio. Purísima muere y Lucha debe cuidar a su nieta. Al principio le resulta igual de extraña que la hija, pero con el paso del tiempo ambas mujeres desarrollan un cariño especial. Un día Cristal se enferma y su abuela no tiene dinero para comprar las medicinas que el médico le receta. Cuando todo parece perdido, Lucha recibe un sobre

desde Londres, con una escueta nota y el dinero que necesitaba. A partir de esa fecha, ella empieza a recibir cartas del inglés.

Cristal crece y desea averiguar su pasado. Para esto se acerca a Jesusa, quien intenta seducirla. En eso, la niña descubre que la «Ollomol» tiene una muñeca a la que le habla, y dentro de ella guarda escondido un puñado de joyas. Por ese tiempo, llega en una furgoneta un estrambótico sujeto llamado Ziggy Stardust que alborota al pueblo no solo por su atuendo y sus costumbres raras, sino porque promete que los ayudará a recobrar sus recuerdos utilizando el poder de la música. De esta manera, el extraño se gana la confianza de los lugareños, a quienes ayuda a recordar, pero siempre les insiste que rememoren lo que sucedió el 2 de enero de 1921. El pueblo entero se rindió ante el extranjero y Cristal no fue la excepción, porque ella quería indagar sobre su madre. Así esta muchacha se convirtió en la asistente de Ziggy. Aunque algunas personas que visitaban la localidad les decían a los pobladores que ese hombre era peligroso, nadie les creyó. Un día de fiestas, aparecieron varias personas muertas: una de las gemelas del pueblo estaba estrangulada, la otra perdió el habla; la silla de ruedas de *Siña* Fermina apareció abandonada en el descampado; *Soliña* yacía muerta, con la garganta seccionada; *Xurgo* colgaba de una viga. Cristal le confiesa a su abuela que le contó a Ziggy lo de las joyas ocultas en la muñeca de la «Ollomol», que el hippie también se enteró que en *Sálvora* había algo escondido. Cuando los pobladores se enteraron fueron a la isla a la que Ziggy había ido a buscar el tesoro. Lo encontraron en una especie de forado y lo sepultaron vivo. Regresaron a la isla y decidieron no contar nada a las autoridades. Ese día, los pobladores terminaban de enterrar a Manuel, pero en eso Cristal descubre que las cartas del inglés en realidad fueron escritas por su abuelo, para saber qué es lo que sentía su esposa. Lucha, quien desconoce esta verdad, se pone mal y en su delirio retoma la idea de viajar a Londres y buscar al inglés, la nieta es incapaz de contarle la verdad.

La novela también aborda el desastre del Santa Isabel, pero a diferencia de la película de Cons, se pone énfasis en otros aspectos, sin renunciar al hecho histórico de base que sirve para contar la historia. El empleo de este sustrato define *La nostalgia de la mujer anfibio* como un texto de corte histórico, ya que intenta recrear un asunto que pertenece al pasado y del cual existe una serie de registros. Al inicio de la novela aparece un paratexto que, a manera de advertencia, señala: «Esta novela es una ficción inspirada en el naufragio del vapor Santa Isabel. Ocurrido en la bocana de la ría de Arousa, frente a la isla de *Sálvora*, en la madrugada del 2 de enero de 1921. A pesar de que se

toma datos de la realidad, los personajes y muchos de los hechos narrados son ficticios» (Sánchez-Andrade, 2022: 9). El texto plantea el protocolo desde el cual debe ser leído. Se está ante una novela, una ficción, que en su composición utiliza una serie de datos históricos, con hechos y personajes reales, a los cuales acompañan otros de tipo ficticio. A partir de este paratexto, ¿cómo puede ser concebido el texto? ¿Acaso se trata de una novela histórica? ¿Quizá, una novela realista? Y si se opta por esta alternativa, ¿qué tipo de realismo es el que se practica en el desarrollo de este libro?

Si bien *La nostalgia de la mujer anfibio* es una novela histórica, resulta necesario decir que este texto no presenta la intención de retratar fielmente lo acontecido, o rescatarlo, sino que desarrolla una versión de los hechos, lo que no significa que se asuma que lo que se está contando no corresponda con la verdad, más bien se manifiesta como lo que podría ser verdad. Esa es la ventaja de un texto ficcional, porque no se espera que revele lo que sucedió de manera fidedigna. Más bien, por su naturaleza, se toma este texto como un acto lúdico, propio de la invención. Sin embargo, muchas veces este acto tiene la capacidad de poder arrojar más veracidad que aquello que ha ofrecido el discurso histórico o testimonial.

En el caso de la novela de Sánchez-Andrade se postula una serie de verdades sobre lo que ocurrió en el naufragio de Sálvora, pero no se trata del tema principal. La narración se ocupa más de Lucha y la vida dura que debe afrontar como mujer pobre y marginal de inicios del siglo XX. Una vida que solo podrá soportar gracias a la esperanza de que alguna vez regrese a la isla el inglés con el que perdió la virginidad la mañana del naufragio. En ese sentido, el texto de Sánchez-Andrade es de corte realista, ya que no solo se inserta en una serie de hechos que efectivamente ocurrieron, sino que la materia que utiliza para la narración se corresponde con la realidad, está fabricada con los mismos elementos de esta última.

Debe indicarse que este realismo no es del tipo convencional, porque si bien se puede homologar lo que sucede en el texto de Sánchez-Andrade con el mundo fáctico, se presenta una serie de variantes. Estas se manifiestan, por ejemplo, en la descripción de los hechos y los personajes. Por ejemplo, cuando se hace referencia a Lucha, ya mayor, el narrador expresa: «Ella era pequeña y delgada, con cara de raíz, pelos en el mentón como brotes de patata y una melena muy larga, de hebras amarilleadas por los años y el agua de colonia. Olía a hojas y a tierra, a lombriz. Al olor ensordecedor del mar» (Sánchez-Andrade, 2022: 11). No se trata de una descripción típica del realismo. Por una parte, se pone atención a aspectos

relacionados a la naturaleza: «cara de maíz», «pelos en el mentón como brotes de patata». El olor que despiden la mujer es comparado con hojas, tierra y una lombriz. Pero el enunciado que desborda este tipo de caracterización es el último, porque el olor de la mujer también es comparado con el mar, pero no con su olor, sino con el ruido que produce. No hay manera de entender la referencia mediante el uso de un sentido, sino que debe apelarse a otro, ya no solo el del olfato, sino el del oído.

En este libro, puede encontrarse una peculiar manera en la que el narrador describe la realidad. Se refiere al esposo de Lucha así: «A la mañana siguiente, Manuel seguía en el lecho que le había improvisado su mujer, los pies como rescos cocodrilos asomando a través de la colcha» (Sánchez-Andrade, 2022: 189). O a Cristal, la nieta de Lucha: «El pecho de Cristal era una rata royendo pan en las alcantarillas» (Sánchez-Andrade, 2022: 225). El caminar de Lucha: «Sus pies –garras unas veces, pezuñas otras– se sujetaban a las rocas con agilidad» (Sánchez-Andrade, 2022: 21). O cuando el narrador relata el encuentro sexual entre Lucha y el inglés: «A ratos temblaba, luego tenía calor, el corazón latiendo como un sapo sobre la espalda desnuda de él. El cerebro volviéndose vientre» (Sánchez-Andrade, 2022: 24). No solo llama la atención la figura del sapo saltando sobre la espalda del inglés, sino y, sobre todo, la del cerebro que se convierte en vientre. Como puede notarse, hay un intento por referirse a la realidad, pero forzando al lector a realizar una serie de operaciones cognitivas que no necesariamente pasan por la razón, o el discurso lógico, y que no pueden ser solo explicadas apelando a lo poético o lo alegórico. Lo que se propone es referir la realidad cotidiana desde otros términos que desafían el registro realista.

En todos los casos anteriormente referidos lo que se observa es que se produce una intervención sobre el lenguaje natural, lo que puede entenderse como un uso del lenguaje literario. Pero incluso puede decirse que se está ante un lenguaje retórico. Como explica Tomás Albaladejo: «Como sistema de modelización secundario, el lenguaje retórico opera sobre el lenguaje natural, que es su material y el objeto de su modelización» (2013). García Berrio enseña que donde se manifiesta el carácter de sistema de modelización secundario (Lotman, 1970) de la retórica es en la *elocutio*, en la que se «encuentran las figuras y los tropos» (1998: 415). Es en el nivel elocutivo «donde se produce con mayor intensidad esta modelización y donde su presencia resulta más evidente a nuestra observación» (Albaladejo, 2013). Debe recordarse que la *elocutio* «adorna el lenguaje para convencer o seducir; comporta la *electio* (elección de palabras) y la

compositio (combinación de palabras); su rasgo fundamental lo constituyen las figuras retóricas que conceden al discurso un singular aspecto» (Prado, 2019: 58). Ahora bien, en el caso de Sánchez-Andrade no se trata solo de un ejercicio retórico que tiene la finalidad de «adornar» lo que se cuenta, sino que lo que se busca es implementar un lenguaje que fuerce al lector a imaginarse lo que se está contando desde otra óptica, una en la que lo cotidiano pueda ser aprehendido desde otras aristas. Por eso se trata de un realismo atípico.

Un elemento fundamental en el realismo que propone Sánchez-Andrade es el realismo mágico. Este último término tiene una serie de acepciones, pero José Carlos González Boixo lo define como «la presencia de lo sobrenatural en un relato tipificado como realista, sin que este hecho provoque una reacción de extrañeza en los personajes» (2017: 122). Cuando Lucha finaliza su encuentro íntimo con el inglés ocurre algo excepcional:

Uno, diez, cientos de ¿pájaros? No, eran murciélagos, sapos voladores, bichos del demonio que revoloteaban en torno a su cabeza. Chillaban, le parecía que hablaban con voz ronca: pecado, pecado, pecado, le decían. El enjambre rozó su frente, pasó de largo, subió y cayó en picado para adentrarse en la espesura de su cabellera: bultos palpitanes arañando el cuero con sus uñas, frío (Sánchez-Andrade, 2022: 29).

La pregunta es si se trata de animales verdaderos o simbólicos. Estos animales parecen hablar. Lo que más llama la atención es que el narrador mismo, que pareciera ser un narrador omnisciente, es decir, que tiene pleno dominio de los hechos que son materia de la narración, tampoco tiene claro qué son. Piensa que son pájaros, pero son murciélagos. Podría decirse que este fenómeno se produce en Lucha por la toma de conciencia de lo que ha hecho: serle infiel a Manuel, por eso la palabra que cree escuchar: pecado. Pero, más adelante en el relato nuevamente los murciélagos aparecen:

Las palabras de Lucha fueron ahogadas por un ruido seco. Porque de alguna parte, de manera inesperada, emergió un murciélago que se estrelló contra el suelo. Tras aletear durante unos segundos emprendió un vuelo alocado, chocando contra todo lo que encontró a su paso: una cuna, un paraguas con las varillas rotas, un remo, un cesto de patatas con gruesos brotes malvas, nasas. Sedales y anzuelos. Ella tomó la escopeta y empezó a blandirla en el aire. Al primer topetazo, el bicho cayó sobre la cama, a los pies de Manuel. Ambos lo miraron en silencio. El murciélago tenía el rostro sellado y remoto, carita de niño viejo con dientes de gato y enormes orejas desplegadas como un fuelle:

Comparaciones realistas

Manuel dijo, perplejo:

—Te salió... yo vi que te brotó de la cabeza (Sánchez-Andrade, 2022: 195).

Como puede notarse, no es una ensoñación de Lucha, porque su esposo Manuel también ve a los murciélagos. Incluso, la mujer toma una escopeta y se deshace de uno de estos animales. Y también Cristal los ve:

Por fin se incorporó; la luz que entraba de la puerta entreabierta le iluminó los ojos. Se inclinó hacia la niña y con el dedo tembloroso en la coronilla, dijo: mira a ver, nena, ¿están ahí? dime si los ves. Tú que estás cerca, ¿ves los bichos del demonio aquí adentro? Los siento revolverse, chillar para escapar. Sacudió la cabeza y la trenza se soltó: diez, doce murciélagos surcaron el aire emitiendo quejidos. Se golpearon contra su rostro y cayeron al suelo. Volvieron a subir, negros como pecados, y salieron por la ventana hasta perderse en el cielo. El nudo de remordimiento que durante tiempo había atenazado el cuerpo de Lucha por fin se liberó (Sánchez-Andrade, 2022: 259).

Se infiere que esos animales existen en la realidad de la diégesis, tienen un valor real, pero, también implican un valor simbólico, son negros, como los pecados: los que comete Lucha al serle infiel a Manuel, en mentirle durante tanto tiempo. Lucha solo se siente libre de ellos cuando su esposo muere. La naturaleza del realismo mágico que se desarrolla en este texto resulta innovadora, porque no solo se refiere a una realidad extraordinaria, aceptada por todos, sino que involucra el hecho de que dicha realidad no solo tiene una connotación material, sino simbólica para los personajes que intervienen en la diégesis y para el lector que recibe la obra.

De otra parte, en la diégesis se presentan una serie de objetos que rebasan el aspecto racional, o, en todo caso, no actúan como lo hacen en el mundo fáctico. Por ejemplo, En la novela se lee:

Estaban ahí; la abuela y la nieta.

Ahora eran ellas.

Lucha y Cristal. Atónitas.

No pensaban; los pensamientos las pensaban a ellas. Y el recuerdo de toda una vida se apretaba a su alrededor (Sánchez-Andrade, 2022: 13).

Las personas no piensan, sino son los pensamientos los que realizan esta acción en ella. O el recuerdo aprieta, «En la garganta se deshacía» (Sánchez-Andrade, 2022: 17). Asimismo, los objetos no solo llenan el espacio de la diégesis, sino que tienen autonomía. Por

ejemplo: «El vestido de novia, extendido sobre la cama, se desplegó con los brazos en alto; también quiso salir por la ventana y huir, huir, huir» (Sánchez-Andrade, 2022: 18). Aquí se hace referencia a lo que la protagonista siente respecto a la boda obligada que debe realizar. El vestido asume esa misma actitud negativa y reproduce lo que Lucha quisiera hacer: escapar.

En la misma línea de interpretación, la novela también presenta personajes extraños, anómalos, para una representación de tipo mimético verosímil. Por ejemplo, cuando se hace referencia a Purísima de la Concepción:

Según crecía, se dieron cuenta de que algo la hacía distinta. Su piel mostraba un color verduzco, y sus ojos eran saltones. No le gustaba ni la escuela ni los otros niños, que se reían de ella por no tener el índice y el anular pegados, y en las verbenas, se escondía y buscaba la soledad. Tardó mucho en aprender a leer, y pronto fue tildada de «rarita». A sus padres les mostraba poco cariño, y cuando caía la noche se volvía aún más huidiza. Una tarde desapareció. Después de buscarla por todas partes, su madre la encontró de cuclillas junto al río. Al verla de espaldas, la llamó pero la niña no se volvió. Avanzó unos pasos y se situó junto a ella: tenía los ojos vidriosos, fijos en un punto indeterminado y a Lucha le pareció que algo crujía entre sus mandíbulas. Por la boca entreabierta, asomaban las patitas verdes y sarmentosas de un saltamontes (Sánchez-Andrade, 2022: 50).

Si bien en el texto se hace referencia a cierta extrañeza de la muchacha, a medida que se desarrollan los acontecimientos el lector se entera que no solo este rechazo se debe a su apariencia física o su carácter, sino también a su opción de género, ya que es lesbiana, «machorra» (Sánchez-Andrade, 2022: 162), «torcida» (Sánchez-Andrade, 2022: 171). El estigma se reitera en lo físico como una especie de marca de Caín. Del mismo modo se apela a una especie de hiperbolización de la realidad como cuando el narrador se refiere al hambre de Manuel: «ella le sirvió el plato de caldo que tenía preparado para Cristal y le puso un trozo de pan de centeno. Se fijó que seguía sin calcetines y le confirmó que ya los tenía zurcidos. El hombre devoró el caldo con un hambre de cincuenta años» (Sánchez-Andrade, 2022: 85). O cuando Lucha busca a la muchacha que se burla de su nieta: «Por fin, se asomó una niña a la puerta. Era larga, esquelética y seca, con dientes que le llegaban hasta el suelo» (Sánchez-Andrade, 2022: 107). O, «Lo primero que vio al entrar fue un mechón junto a la mesa de la cocina. Avanzó, y un poco más allá, había otro, y otro más. La mata de pelo de su abuela, nunca antes cortada, yacía ahora

por el suelo, encrespada como un mar revuelto» (Sánchez-Andrade, 2022: 264).

Un aspecto que debe resaltarse de la novela es que a diferencia del filme de Cons, en el que se puede percibir una especie de maniqueísmo al retratar a las mujeres como seres sin defectos, en *La nostalgia de la mujer anfibio* se tiene a mujeres con matices, en los que puede notarse la presencia de cierta crueldad y perfidia. No solo en el personaje de «Ollomol», sino en la protagonista: Lucha. Cuando esta se entera de que está embarazada asume una actitud negativa:

A partir de entonces, cuando hacían las descargas, caminaba muy rápido, saltando de roca en roca porque tenía la esperanza de que, si se cansaba o hacía movimientos bruscos, perdería a aquel hijo. También, sin que nadie la viera, bebía mejunjes de hierbas o comía cebolla triturada con miel y resina; tomaba baños de agua muy caliente; se introducía raíces en la vagina o trozos de alga venenosa en el cuello del útero. Pero nada de eso funcionó: sentía cómo por dentro algo se le arrugaba, algo que tenía respiración propia; un animal baboso que nadaba con ímpetu en su interior. Renacuajo (Sánchez-Andrade, 2022: 30).

Se hace presente la figura de la «madre no normativa» (Leonardo-Loayza, 2022: 73), es decir, aquella mujer que no sigue los mandatos que las mujeres están obligadas a cumplir si quieren ser reconocidas como buenas madres. Esta actitud se replica con la nieta, aunque, con el tiempo, Lucha desarrolla un tipo de afecto especial hacia esta muchacha, se convierte en una «madre protésica» (Leonardo-Loayza, 2020: 162), que ocupa el lugar de la madre de la muchacha.

Finalmente, el libro de Sánchez-Andrade intenta copar ese «vacío abisal» que denunciaba en 2005 Eduardo Mendoza respecto a la literatura española. Pero también es una propuesta de plantear, en otros términos, un acercamiento a la realidad que vaya más allá de lo mimético-verosímil, un acercamiento que combina el surrealismo, el realismo mágico, el tremendismo. Como enseña Garrido Domínguez, el arte cambia para reflejar nuevas maneras de percibir la realidad, cuando alguna de ellas se automatiza, y consiguientemente se trivializa. Para eso, «está el arte: para lograr el extrañamiento del lector por medio de una presentación no habitual del objeto u oscureciendo la forma» (2011: 83), lo que puede encontrarse en *La nostalgia de la mujer anfibio*.

4. A MANERA DE CONCLUSIÓN

La isla de las mentiras de Cons y *La nostalgia de la mujer anfibio* de Sánchez-Andrade son dos textos que recrean un mismo

acontecimiento histórico. Ahora, la palabra recrear no significa recuperar lo acontecido de forma fidedigna, sino brindar una versión propia de los hechos. En el caso de la película de Cons se aprecia un intento por reivindicar el papel que desempeñaron las «heroínas de Sálvora» en el naufragio, limpiar el nombre de ellas de cualquier tipo de calumnia. En el caso del libro de Sánchez-Andrade la intención es mostrar las diversas aristas que un hecho como dicho naufragio pueden generar en la vida de un pueblo, en especial, en la de una mujer como Lucha.

La isla de las mentiras es un texto que utiliza la historia, pero no solo con la intención de rectificar lo dicho sobre las mujeres de Sálvora, sino que se propone problematizar el presente de todas las mujeres, enfrentadas tanto hoy como ayer a similares encrucijadas. Puede decirse que es una propuesta militante, enmascarada bajo el ropaje de lo histórico, lo documental y lo realista. Una prueba de lo anterior es que en la diégesis de la película no aparece ningún personaje femenino que pueda ser catalogado como «malo». Más bien son presentados como seres en minusvalía social, víctimas de un sistema perverso estructurado por los hombres.

El libro de Sánchez-Andrade es una especie de reescritura de lo que otros textos han dicho acerca de los hechos ocurridos en el naufragio. Las mujeres de Sálvora no son heroínas como se planteó en el discurso oficial, pero tampoco unas delincuentes, como sostiene la mitología popular, sino que son seres humanos, con matices buenos y malos. Ejemplos de estos personajes son la protagonista Lucha y la «Ollomol». En el caso de la primera, el libro de Sánchez-Andrade quiere enfatizar en lo que vive una mujer que, de alguna manera, ha sido presa del amor. No resulta para nada casual que lo que la tiene atrapada es el afecto que siente por el inglés, pero también es la nostalgia lo que le permite estar en pie. Como se puede ver, no es una mirada negativa del amor, como la condena a la que están atadas las mujeres, sino es también un acicate que les permite vivir.

Cabe preguntarse: ¿cuál es la versión más auténtica sobre lo ocurrido en el naufragio? Podría pensarse que la película de Cons, pero esto no es del todo cierto. La novela de Sánchez-Andrade apela a otro tipo de estética que no es la documentalista, o cualquiera de sus simulacros, sino que trasciende el mero descriptivismo. Este registro realista no puede ser catalogado simplemente como poético, o alegórico, sino que la retórica que emplea esta narradora resulta en un intento por explicar la realidad, referirse a ella, usando otro tipo de registro, menos cercano a lo real, pero igualmente efectivo, ya que posibilita que el lector acceda a esa porción de la realidad histórica que

se ha querido retratar, y que, de alguna manera, estaba olvidada. Tanto la película como la novela desarrollan dos tipos de realismo, aunque emplean dos retóricas distintas para manifestarlo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBALADEJO, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario». *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 25, s. pág. [En línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica-cultural.htm>. Fecha de consulta: 25/01/24].
- BAJTIN, Mijail (1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno editores.
- CARRERA, Pilar (2020), *Basado en hechos reales*, Madrid, Cátedra.
- CAGIAO, Pilar (2015), «La emigración en la época del naufragio del Santa Isabel», en M.P. Casas Gil (coord.), *O Santa Isabel. Emigración, traxedia e heroísmo*, Coruña, Deputación da Coruña, págs.145-151.
- CONS, Paula (2020), *La isla de las mentiras* [Película].
- ECO, Umberto (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Editorial Lumen.
- FANON, Frantz (2003), *Los condenados de la tierra*, México D. F., México, Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1998), *Forma interior. La creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2011), *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- GARRIDO, ANTONIO (2022), «El peor naufragio de la historia de Galicia», *La voz de Galicia*, s. pág. [En línea: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/pontevedra/2022/01/04/peor-naufragio-historia-galicia/0003_202201P4C8993.htm. Fecha de consulta: 27/01/2024].
- GONZÁLEZ BOIXO, Juan Carlos (2017), «El 'realismo mágico': una categoría crítica necesitada de revisión», *Tropelías*, 1, págs.116-123.
- GUIATE GALICIA (2021), «213 muertos en el trágico naufragio del vapor Santa Isabel», *Guíate Galicia*, s. pág. [En línea: <https://www.guiategalicia.com/213-muertos-en-el-tragico-naufragio-del-vapor-santa-isabel>. Fecha de consulta: 27/01/2024].
- JIMÉNEZ, Jesús (2020), «'La isla de las mentiras', un thriller que REIVINDICA a las heroínas del 'Titanic' de Sálvora», *RTVE*, s. pág. [En línea:<https://www.rtve.es/noticias/20200723/cine-isla->

[mentiras-thriller-reivindica-a-heroínas-del-titanic-salvora/2030840.shtml](#). Fecha de consulta: 27/01/2024].

- LEONARDO-LOAYZA, Richard (2020), «Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en *La perra*, de Pilar Quintana», *Estudios de Literatura Colombiana*, 47, págs.51-168.
- LEONARDO-LOAYZA, Richard (2022), «La madre no normativa en *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli; *La perra*, de Pilar Quintana y *Casas vacías*, de Brenda Navarro», *América sin nombre*, 27, págs. 70-86. [En línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/124279/1/ASN_27_05.pdf. Fecha de consulta: 27/01/2024].
- LOTMAN, Iuri (1970), *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- MENTON, Seymour (1993), *La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ORDOÑO, Gustavo Adolfo (2020), «Heroínas de Sálvora, mujeres olvidadas de la historia. El naufragio del Santa Isabel», *Pax Augusta*, s. pág. [En línea:<https://www.paxaugusta.es/2020/03/heroínas-de-salvora-mujeres-olvidadas.html>. Fecha de consulta: 27/01/2024].
- PRADO, Percy (2019), «Presupuestos de Antonio García Berrio para una retórica general», *Tradición*, 19, págs. 56-60.
- QUINTANA, Ángel (2005), «Modelos realistas en un momento de emergencia de lo político», *Archivos de la Filmoteca*, 49, págs.10-31.
- SÁNCHEZ-ANDRADE, Cristina (2022), *La nostalgia de la mujer anfibio*, Barcelona, Anagrama.
- SOTO RODRÍGUEZ, José Ramón (2007), «El Santa Isabel y don Luis Cebreiro: una tragedia y un héroe», *Revista general de Marina*, 252, págs. 41-55.
- VILLANUEVA, Darío (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe.

Fecha de recepción: 10/01/2024.

Fecha de aceptación: 20/04/2024.

**La evolución de un mito en las adaptaciones de
Carmilla, escrita por Sheridan Le Fanu (1872):
La novia ensangrentada (Vicente Aranda, 1972) y
The Carmilla Movie (Spencer Maybee, 2017)**

**The Evolution of a Myth in the Adaptations of
Sheridan Le Fanu's *Carmilla* (1872):
The Splattered Bride (Vicente Aranda, 1972) and
The Carmilla Movie (Spencer Maybee, 2017)**

VÁLERI CODESIDO-LINARES

Universidad Rey Juan Carlos

valeri.codesido@urjc.es

ORCID ID: 0000-0002-9581-2815

Resumen: La novela *Carmilla*, escrita por Sheridan Le Fanu en la segunda mitad del XIX, es motivo de adaptación al cine en el largometraje dirigido por Vicente Aranda en 1972, *La novia ensangrentada*, y en la canadiense *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017). El relato narra la relación entre dos muchachas: una mortal y una vampira. Ambas adaptaciones emplazan este mito victoriano en su presente para reivindicar aspectos de género y de la homosexualidad femenina en el contexto de su actualidad.

Palabras clave: Literatura, LGBTIQ+, Adaptación fílmica, Erotismo, Vampiresa, Análisis del discurso.

Abstract: The novel *Carmilla*, written by Sheridan Le Fanu in the second half of the 19th century, has been the subject of film adaptations as Vicente Aranda's 1972 feature film *La novia ensangrentada* and the Canadian film *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017). The story is about the relationship between two young women: a mortal and a vampire. Both adaptations place this Victorian myth in the present and claim aspects of gender and female homosexuality in the context of its actuality.

Keywords: Literature, LGBTIQ+, Film Adaptation, Eroticism, Vampire, Discourse Analysis.

1. INTRODUCCIÓN¹

Han pasado más de 150 años desde que se publicara la novela *Carmilla*, escrita por Joseph Sheridan Le Fanu en 1871, entre el Romanticismo literario y el Gótico tardío. El relato continuaba la propuesta de la vampira fémica tras *La morte amoureuse* (1836), de Théophile Gautier, y precedía la popular novela epistolar *Drácula* de Bram Stoker, fechada en 1897. Le Fanu se posicionaba como uno de los escritores referenciales de historias de fantasmas del siglo XIX, cuya influencia sería determinante en el desarrollo de este género y en la creación del vampiro en la literatura. Su evolución narrativa sería continuada por Anne Rice a finales del siglo XX, y, más recientemente, por Stephenie Morgan Meyer como autora de la saga *Crepúsculo*. «Acorde con la concepción de la época, la vampira, su versión femenina, es representada como hermosa, frágil, rompe-familias, y sexualizada hasta la extenuación y con notas denotadamente negativas» (Marília, 2020: 38). En la actualidad, vampiras lesbianas y/o vampiresas han transgredido considerablemente desde el relato seminal británico que publicara el escritor irlandés para evolucionar hacia un amplio espectro de personajes que suelen ser perfilados como representación del mal. Los vampiros fueron proyectados en la conciencia pública como monstruos inhumanos y aniquilantes primero, para conformar en la actualidad la fantasía romántica del amor eterno; es decir, *más allá de la muerte* y, se podría deducir que se esperan cambios de mayor relevancia (Pieniazek-Niemczuk, 2013: 92). Para analizar la evolución de la vampira lésbica desde el relato literario *Carmilla* en el siglo XIX, valdría reparar en las adaptaciones cinematográficas que se han hecho de la misma y que suelen conformarse como adaptaciones libres. Cien años después de su publicación literaria, Vicente Aranda escribe y dirige su relato basándose, con remarcables licencias, en la novela de Le Fanu. La misma web-serie *Carmilla* (2014-2016), creada por Jordan Hall, con Elise Bauman y Natasha Negovanlis, sería un buen ejemplo del juego de recontextualización que continúa por generarse a partir del relato victoriano. Se plantea, por tanto, el análisis comparado del largometraje dirigido por Vicente Aranda y *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017) —una suerte de secuela cinematográfica de la web-serie citada— con el planteamiento narrativo-discursivo original. A pesar del salto temporal, aspectos comunes entre ambos

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda JDC2022-049248-I financiada por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y por la «Unión Europea NextGenerationEU».

proyectos cinematográficos serían el haber visto la luz con cierta trascendencia pese a sus acotados presupuestos y su componente experimental. «El vampiro ha sido enteramente subsumido por nuestra sociedad de consumo y su imagen, totalmente actualizada, ha devenido en icono cultural» (Pujante, 2019: 171). Como se verá en el análisis, ambos relatos emplazan este mito victoriano a su tiempo presente para, en el proceso, reivindicar aspectos de género, así como de la homosexualidad femenina, en su actualidad.

El género epistolar con el que se encuentra emparentada la novela escrita por el autor irlandés está ligada a la experiencia viajera y toma tradición en los largos trayectos que se realizaban durante la Conquista. «Habían aparecido novelas que contenían diarios o fragmentos de diarios, quizá, como opina H. Porter Abbott, para aumentar el sentido de realidad interior. Así ocurre en Pamela o Robinson Crusoe» (Almería, 2011: 9-10). Acentuar el tono íntimo en esta propuesta confesional —pues Laura relata el recuerdo de Carmilla al doctor por medio de un extenso escrito— juega en favor del homoerotismo que, probablemente, se resistiría en mayor medida de ser elaborado en otro planteamiento narrativo. «Los cinco textos se presentan como extractados de los papeles póstumos pertenecientes a un tal doctor Martin Hesselius, investigador del ocultismo» (García Ángel, 2014: 7-8). La fórmula epistolar se presentaría como un autoexamen emocional que gana impulso y, en última instancia, se vuelve más importante que comunicarse con cualquier persona (Habibova, 2023: 155). La narradora y protagonista del relato escribe para sí misma a modo de memoria, lo que permite, en su contexto, la batería de detalles íntimos de naturaleza sensual, así como la expiación de su culpa tras los mismos.

En lo referente a versiones posteriores, la adaptación supone una evolución de la forma que deviene en una obra nueva. Conservar al narrador o narradora nos lleva al territorio literario y es omitido en los largometrajes aludidos, aunque la focalización permanece invariablemente en el personaje protagonista y narradora; es decir, Laura. Ciertamente, en el análisis comparado del relato literario y su versión audiovisual, o viceversa, prima comprobar el grado de similitud. Las reinterpretaciones o adaptaciones libres pueden ser reconocibles por multitud de paralelismos o, por lo contrario, podrían llegar a ofrecer un rango de referencias intertextuales que, en la extensión narrativa, apenas darían para considerar el relato posterior una adaptación propiamente. En todo caso, el diálogo que se establece entre obras precedentes y posteriores debido a estas referencias se presentaría de interés en la examinación discursiva. Por tanto, los

objetivos incluyen explorar las similitudes entre las versiones cinematográficas y los rasgos narrativos reiterados en ambos casos. Se toman en cuenta tanto el largometraje español dirigido por Vicente Aranda en 1972, *La novia ensangrentada*, como *The Carmilla Movie* rodada en 2017. Se parte de adaptaciones libres en sendas interpretaciones que, sin embargo, reincidentes en ciertos aspectos y coinciden en contextualizar el relato a su momento y emplear elementos de la sustancia tanto del contenido como la expresión (Chatman, 1990) a modo de vehicular reivindicaciones relacionadas con la homosexualidad femenina y el feminismo en ciertos aspectos.

2. DE LA NOVELA A LA PANTALLA

Con relación al grado de similitud entre versiones, Sánchez Noriega (2000) ofrece una serie de categorías según el nivel de cercanía al relato original. En los trasvases entre literatura y cine, nos encontraríamos frecuentemente con la «adaptación como interpretación» o «adaptación libre» (pág. 64). En las versiones cinematográficas de *Carmilla*, la historia de amor inicialmente «maldito» entre ambas jóvenes toma nuevos matices a través de los siglos. En *La novia ensangrentada* y *The Carmilla Movie* se ofrece una síntesis de los episodios que componen el relato original, para centrarlo en ciertos rasgos y en las acciones fundamentales: el encuentro entre la joven mortal y la vampira Carmilla/Mircalla, la ensoñación romántica y la atracción, un retrato de Carmilla con el que Laura se identifica, la succión de la sangre de Laura por parte de Carmilla, la figura masculina de oposición —en *The Carmilla Movie* este conflicto ha tenido lugar en la precuela en forma de web-serie— y, finalmente, un desenlace diverso según el caso.

La era victoriana, aunque fue un período de grandes cambios y transformaciones, estuvo marcada por el abuso y la violencia. Se ejercía un fuerte control sobre el comportamiento sexual de hombres y mujeres, que recaía aún con mayor presión sobre estas últimas. Se ha reflexionado sobre el adoctrinamiento de los púdicos discursos victorianos en términos de sexualidad (Foucault, 1978) así como de los roles de género. Entonces, la defensa de los derechos de las mujeres se presentaría como una amenaza en relación con la virtud del «sexo frágil» y se reflejaba en una batería de justificaciones médicas o científicas (Marilia, 2020: 40). En este sentido, los vampiros en la literatura gótica remanente pueden interpretarse como lo marginal y la otredad, lo abyecto en una sociedad constrictiva (Uygur, 2013: 50). Con un final trágico, se percibe, con claridad, que el amor entre féminas plasmado en *Carmilla* no estaba permitido en la sociedad

victoriana, ni la libertad de movimiento que este personaje transgresor exhibía.

En el relato seminal, la protagonista es una joven de 18 años que vive con su padre en un imponente y aislado castillo. Solitaria y ansiosa de tener una amiga íntima, se encuentra con Carmilla, una misteriosa y sofisticada joven accidentada a la que ayudan y alojan en su casa. La amistad entre ambas comienza a mostrar tintes de una sensualidad denotada, así como de ambigua latencia violenta. Tras identificar a Carmilla como vampira, el padre de Laura se encargará, con la ayuda de un vecino militar afectado por las enfermizas actividades de la forastera, de darle muerte a esta en su ataúd en el culmino del relato. La narración se alinearía con los presupuestos de la época sobre la regulación de la sexualidad a través de la familia conyugal y heterosexual, legitimada por prácticas sexuales de naturaleza reproductiva y establecida como un modelo y discurso de la verdad.

Posteriormente, en la transgresión como tendencia narrativa cinematográfica a partir de la década de los sesenta, pero, sobre todo, en los setenta, el canon de relatos cinematográficos *queer* de vampiros se conforma en las películas de explotación de las sobre-erotizadas vampiras lésbicas. La razón de la eclosión de estas películas, especialmente las producidas por Hammer Studios —pero también por cineastas especialistas en el cine de explotación y de coproducción europea, más laxa entonces en lo referente al contenido erótico que la estadounidense— puede arrojar luz sobre la función de los vampiros *queer* en el cine en ese momento y la razón de su popularidad (Thayer, 2023: 28). Cabría tener presente, sin embargo, que «lo que hoy podemos etiquetar como ‘cultura homosexual’, ‘cine gay», e incluso categorías aparentemente más sencillas como ‘personaje homosexual’, no existían en el pasado que el historiador se propone estudiar» (Melero, 2014: 191), máxima aplicable aún en la primera mitad de los setenta. Tras la dictadura [franquista], una vez superada la «modalidad oculta» de representación (Alfeo, 2002: 147), en particular desde de los ochenta, se diversifican las propuestas. Sería a partir de entonces cuando la vampira lesbiana comienza a desafiar fronteras, para liberarse, rompiendo las restricciones de género, tiempo, espacio y de las relaciones convencionales (Wisker, 2016: 158). Sin embargo, el yugo discursivo puede resultar pesado, por lo que el presente análisis tendría como objetivo ahondar en los matices de su planteamiento narrativo en la revisión reciente del relato, pues «[e]l gótico a menudo se considera un género que resurge con particular fuerza en momentos de crisis cultural» (Uygur, 2013: 53).

Según García Ángel (2014), *Carmilla* fue «publicada en el magacín *The Dark Blue* entre finales de 1871 y comienzos de 1872. Ese mismo año fue editada con otros cuatro relatos en el volumen titulado *In a Glass Darkly*» (págs. 7-8). La serie de episodios comienzan con Laura relatando un sueño de la infancia con una joven hermosa cuya descripción coincidirá con Carmilla. Hija única, en la adolescencia, se siente sola y coincide en la vecindad con una intrigante muchacha, enferma y accidentada, que es invitada a quedarse con Laura mientras su madre debe ausentarse por un viaje. Carmilla y Laura comienzan una suerte de relación íntimo-afectiva. Según avanza el romance, Carmilla continúa sin ofrecer información sobre su vida. Ambas muchachas presencian el funeral de una niña vecina muerta en extrañas circunstancias. En la sucesión de capítulos, se restaura un cuadro de los antepasados de Laura: se trata del retrato de una tal Mircalla, una bella mujer con un rostro idéntico al de Carmilla. En los alrededores, la enfermedad continúa extendiéndose, afectando a varias jóvenes. Laura sufre pesadillas sobre ataques nocturnos, pero un amuleto la protege. Descubre que Carmilla es una vampira tras encontrarla manchada de sangre junto a su cama. En los últimos episodios, Laura, su padre y el general Spielsdorf buscan aniquilar a Carmilla. Finalmente, estos hombres clavan una estaca en su corazón y la decapitan, terminando con los males en la zona. Laura reflexiona sobre el vampirismo para confesar que aún recuerda a Carmilla y siente su presencia.

En la obra original de Sheridan Le Fanu, los primeros capítulos rebosan erotismo por medio de pasajes que se deleitan en la intimidad de las jóvenes y el afecto físico que se profesan. En el relato, la exaltación de la belleza de ambas y las notas eróticas apuntadas en la descripción del tratamiento que se ofrecen mutuamente muestran la naturaleza de preámbulos sexuales, que son invariablemente seguidos por el sentimiento de culpa, rechazo o desazón por parte de Laura. Según estos pasajes se intensifican, una batería de secuencias violentas es inaugurada tomando el protagonismo para desplazar el erotismo inicial del centro del relato. Hasta el capítulo 7, *Carmilla* se caracteriza por la latencia inconfundiblemente lésbica. Frases como «me desperté de un aullido convencida de que a Carmilla la estaban matando» enlazan lo erótico con lo letal y vinculan la excitación a la amenaza.

La retórica de Sheridan Le Fanu permite deleitarse con el goce de Laura a la vez que la exige de participar activamente de las acciones preambulares subrayando su inocencia y su confusión en la atracción que siente por Carmilla. La culpa y la contrariedad que expresa tras los encuentros afectivos bien podrían apuntar también a la

experimentación de un abuso, pues se insinúa que, en la capacidad sobrenatural de Carmilla, su encanto hipnotizante la convierte en una presencia irresistible contra la que Laura, prácticamente, no puede profesar voluntad. La relación es manifestada como una enfermedad para la cándida y adolescente protagonista, y una cualidad inhumana que hace de Carmilla un personaje sin redención posible. De este modo, la ambigüedad del relato posibilita múltiples lecturas, y aunque se condena lo audaz y lo lascivo en Carmilla, su atractivo es subrayado en numerosos pasajes, así como su distinción y elegancia. El enamoramiento fulminante de Laura es descrito sin rodeos, si bien, como en el sueño que se relata en el primer capítulo, el goce de encontrarse estrechada por entre sus brazos es invariablemente seguido por el agudo y súbito dolor que el mismo abrazo le induce.

Entre los personajes secundarios y las figuraciones, se encuentran la madre de Carmilla que apenas ofrece una intervención breve en el inicio, la institutriz de Laura y el servicio del castillo, el padre, el médico de la familia, el sargento vecino y visita recurrente, y los lugareños, cuyas hijas son enterradas por una extraña enfermedad que se extiende. El padre, así como el militar, han sido retratados en la cortesía, la hospitalidad y la generosidad, de la que Carmilla sacará gran partido como huésped repentina. Su naturaleza salvaje y su sensualidad operan en oposición a la ritualista y aparentemente moralista cotidianidad victoriana en la que viven Laura y su familia. La hospitalidad y la inocencia estarían presentes tanto en los rasgos de la protagonista como en los de su progenitor y, por extensión, también en los del servicio que los asiste.

Entre los rasgos argumentales destacados y característicos del relato, se encontrarían los infanticidios múltiples (capítulo 6) para los que la edad de las víctimas no se especifica, aunque se indica que se trata de muchachas. El vampirismo como plaga resulta un planteamiento recurrente en la temática.

Los vampiros, además del terror sobrenatural que causaban porque podían robar tu alma inmortal y condenarte a vagar como un espectro por el resto de la eternidad, suponían un problema de orden práctico: ocasionaban un gran número de muertes y desapariciones, una alarma social. La causa es sencilla: necesitan tu sangre para alimentarse (Pujante, 2019: 173)

Los retratos de familia (capítulo 5) son objetos velados por el tiempo, pero, una vez restaurados, traen el pasado al presente y honran antepasados olvidados u ocultos. Gracias a la restauración de una serie de retratos familiares centenarios, Laura aprehende sobre su

parentesco con Mircalla por medio de su línea materna. Este rasgo bien podría apuntar a la vulnerabilidad de Laura hacia el mal. La fuerza del retrato, en cualquier caso, también como imagen estimulante que Laura desea mantener en su alcoba no pasará desapercibido en reinterpretaciones del relato.

Ya avanzada la trama, en los capítulos 11 y 12 sabemos que Mircalla / Carmilla ha alternado su acercamiento a Laura con el cortejo a otra muchacha, la sobrina del general. Un evento tardío que sin embargo será rescatado en la versión más reciente, *The Carmilla Movie*, como será elaborado. Los sueños de Laura que alternan elementos estimulantemente eróticos con el terror de la amenaza serán evocados en las reinterpretaciones cinematográficas con diversos planteamientos, en los que se ahondará. La voluntad adocrinadora del último capítulo resulta llamativa, pues vincula el vampirismo con el diablo, el infierno y el suicidio. Si lo vampírico simboliza la homosexualidad femenina, el discurso resulta condenatorio con claridad. Son los personajes varones y de cierto rango social en el relato quienes dan fin a la vampira, junto a un personaje adicional experto en vampirismo que se suma al exterminio del cuerpo de Carmilla, los encargados de salvar a Laura y a las potenciales víctimas del vampirismo. De este modo, parecería que el discurso narrativo apunta a la capacidad de los personajes femeninos para el mal si no se dejan ayudar por masculinas figuras de autoridad: sargento, barón, etc. En última estancia, la aniquilación de la vampiresa y agente dinámico en la relación garantiza el bienestar físico-emocional de la protagonista y la tranquilidad de su progenitor. Así, el texto literario sugiere, sin demasiados titubeos, que las relaciones lésbicas deben ser objeto de exterminio por parte del patriarca familiar.

2.1. *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972)

Una relectura peculiar del relato victoriano había sido plasmada en el largometraje de culto *La novia ensangrentada*, dirigido por Vicente Aranda en 1972. Componente de la conocida como Escuela de Barcelona, el director había acometido anteriormente proyectos experimentales como *Fata Morgana* (1966) o *Las crueles* (1969) en la elaboración de rasgos argumentales de temática lésbica en estos trabajos previos. A principios de los setenta, la vampira lesbiana y su estilo de vida pasional y emancipado experimentan un nuevo esplendor. En pleno impacto discursivo de la segunda ola del feminismo, la productora cinematográfica británica Hammer explota este rasgo tendencial tímidamente con *The Vampire Lovers* (1970). En la proliferación del cine de explotación —«sexploitation»— cineastas

especialistas en un contenido de género dirigido al público adulto — digamos, «audaz»— como podían ser Jesús Franco o incluso Paul Naschy ya se habían sumado a la tendencia filmica en régimen de coproducción europea, si bien el cine del «destape» y de contenido aún más explícito eclipsarían estos titilantes relatos apenas unos años más tarde.

El largometraje cuenta la historia de Susan, una joven que acaba de casarse y viaja con su esposo hacia la mansión de este último para comenzar su vida juntos. Durante el viaje, son seguidos por una misteriosa desconocida. En un hotel, Susan experimenta temores de un posible encuentro íntimo violento con el marido y decide continuar el viaje. Una vez en la mansión, se encuentra con los sirvientes y se siente intrigada por los retratos de las mujeres de la familia que están guardados en el sótano, en especial uno de Mircalla que ha sido dañado. La relación con su esposo se vuelve cada vez más agresiva, y Susan comienza a tener sueños en los que la visita y le obsequia una daga. En la siguiente visita, Mircalla influye en Susan para que apuñale al marido y esta lo hace, pero resulta ser una pesadilla. El esposo acude seguidamente a la playa para enterrar el puñal y allí encuentra a Mircalla en la arena: la desentierra y la lleva a su casa. Profesan un vínculo rápido y profundo y salen juntas al bosque esa noche. A la vuelta, Susan se comporta distante e incluso violenta con el marido. El médico recomienda a este que la lleve al psiquiatra. Carmilla y Susan realizan un rito sobre la tumba de la primera para que pueda beber sangre de esta y quedar ambas unidas. Con el puñal, Susan asesina al médico y trata de apuñalar al marido, que logra escapar. Asesina al cazador del bosque que acude a ayudar a Carmilla cuando cae en un cepo. Las mujeres se retiran juntas a descansar en la tumba cuando son sorprendidas por el marido. Carol, una de las sirvientas, revela haber sido mordida por Mircalla. El esposo dispara a bocajarro a los cuerpos de la pareja de mujeres yacente y asesina a Carol, para extraer seguidamente el corazón de Mircalla. La prensa se hace eco de un asesinato múltiple en el que un hombre ha matado a tres mujeres.

La adaptación hace eco de considerables aspectos de manera invertida. El erotismo elaborado en los primeros capítulos de Carmilla alternado con la culpa, el dolor y la contradicción de Laura ha sido recreado en los recién casados con el fantasma de Mircalla / Carmilla cuya presencia solo Susan percibe. La vampira ha sido conformada con los rasgos fantasmagóricos que componían el personaje de *La monja ensangrentada*, y de la misma toma el puñal, el velo y el vestido de novia. Susan comienza a soñar con Carmilla, pasajes de cierto erotismo, pero también notable violencia. Esposo y médico

concuerdan en que Susan está enferma y, de este modo, los rasgos reconocibles del relato original son reinterpretados. Aparece también el personaje de Carol, preadolescente en representación de las múltiples niñas que aparecen muertas durante el idilio entre Laura y Carmilla en el relato literario. Carol será mordida, pero terminará sacrificada, esta vez, a manos del esposo de Laura. Se permiten otras licencias creativas, como la inclusión del personaje del esposo y los malos tratos, así como la introducción de elementos psicoanalíticos, por ejemplo, el «complejo de Judith» y la fantasía de castración. «Un repertorio completísimo de algunas de las constantes que a partir de ese momento desarrollará el cineasta catalán, fundamentalmente un muestrario surtido de las variantes que permiten sexo y crueldad» (Colmena, 1996: 131). Aunque la versión pueda parecer tremendamente libre, se repiten personajes como el leñador, el médico e incluso el barón, que ahora es marido de la protagonista y toma, a su vez en cierto modo, el rol del personaje del padre.

Escribí el guion rápidamente, en poco más de dos semanas, recurriendo a distintas fuentes literarias que estaban en función de lo que yo disponía en ese momento en mi biblioteca. Escogí tres o cuatro libros con el fin de crear una historia a partir de lo que extrajera de unos y otros. Combiné fundamentalmente dos relatos, *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, y *La monja ensangrentada* de Matthew H. Lewis, aunque también tomé cosas prestada de otras obras fantásticas menos conocidas (Castillejo, 2006: 24).

Susan expone su queja a su esposo sobre la ausencia de retratos de las mujeres de la familia en el recibidor, en claro contraste con los numerosos retratos masculinos que se exhiben allí. Cuando logra acceder a estos cuadros ocultos en el sótano, emerge una variedad de retratos de mujeres de diferentes épocas, todas con vestimentas distintas, pero sobrias y dignas. La defensa de la visibilidad de estas mujeres se interpreta en el texto como un posible elemento del discurso feminista. El conflicto continuo entre esposas y maridos de generaciones pasadas se simboliza mediante la revelación de un antiguo veneno que el esposo descubre entre los recuerdos familiares, el cual una antepasada intentó hacer beber a su esposo. Este veneno se encuentra guardado en una caja similar a un ataúd, sugiriendo la conexión del fantasma de Mircalla con este acto. La lucha de géneros se proyecta hacia el pasado y hacia un patrón que se repetirá en el futuro, como lo señala el personaje de Carol al final de este relato: «volverán... no pueden morir», mientras el esposo dispara contra los cuerpos de las dos vampiras. En este sentido, el rasgo argumental del

retrato de una antepasada materna de Laura en el relato seminal es presentado aquí como la oportunidad de realizar una protesta contra el patriarcado.

La película presenta un dramatismo intenso, con un énfasis en la violencia, tanto implícita como explícita, y una persistente exploración de un particular erotismo (Codesido, 2022: 2017). Un tema central de la trama es el «complejo de Judith». El director, Aranda, basó este tema en su propia colección de libros. Más tarde, descubrió conexiones de su narrativa con otras obras literarias y visuales, como explica Majarín (2013). En estas menciones, se encuentra la influencia de la obra del pintor alemán renacentista Lucas Cranach, quien visualizó el mito de Judith de una manera violenta, sensual y majestuosa en su arte. «La dimensión de la narrativa es un continuo devenir de influencias entre expresiones artísticas interdisciplinarias» (García y Núñez, 2011: 217). Aranda explora la ambivalencia entre la sumisión y la violencia en el personaje de Susan, quien, a pesar de su docilidad inicial, se revela como alguien capaz de una violencia letal.

Uno de los momentos más destacados de surrealismo en la película ocurre durante el encuentro entre el esposo y la vampiresa en la playa. «La extravagante aparición de Carmilla enterrada en la arena con gafas y tubo de submarinista» es una «soterrada herencia buñuelesca que ha sido poco estudiada y sobre la que apenas se han detenido otros abordajes anteriores» (Heredero, 2000: 125). La inclusión de estos fragmentos se basa en la constante ambivalencia que caracteriza la narrativa. Un recurso narrativo típico de Buñuel, que aporta un alto grado de surrealismo a sus películas, es la representación de los sueños de los personajes con ambigüedad en relación con lo que realmente sucede en la historia, así como la sustitución de una escena por otra que contradice lo que ha ocurrido anteriormente. En la película dirigida por el cineasta catalán, se utilizan los sueños y pensamientos de Susan para presentar secuencias que luego son desmentidas, y el personaje también hará afirmaciones veraces que contradecirá más adelante con igual franqueza, como que ama al marido. Desde el principio, en la versión de Aranda, «ya se insinúa la otra alternativa amorosa-sexual, la de Carmilla-Mircalla, con sus enigmáticas apariciones: poniéndose el capuchón o enterrada en la arena de la playa con sólo una mano fuera» (Rodríguez, 2000: 136). La película, al igual que el relato original, muestra que la naturaleza de la relación entre la protagonista y Carmilla queda constreñida al ámbito de lo platónico en considerable medida pues lo sexual se mantiene implícito. De nuevo, se enfatiza el erotismo entre ambas a través de sus miradas, su forma de hablarse y su representación visual, compartiendo un ataúd

desnudas y abrazadas, una escena que no fue permitida para su distribución nacional.

2.2. *The Carmilla Movie* (Spencer Maybee, 2017)

En la pasada década, la serie web canadiense *Carmilla* (2014-2016), creada por Jordan Hall, con Elise Bauman y Natasha Negovanlis, recibió una buena acogida por su relectura del clásico victoriano. Esta adaptación cuestiona, precisamente, algunos de sus presupuestos originales. En los años previos, significativas series televisivas habían movilizado un proyecto de tolerancia y visibilidad LGBTIQ+ en EE.UU. en respuesta al clima social y político, con eventos como la Proposición 8, 'No preguntes, no digas' y la Ley de Defensa del Matrimonio de 1996 en vigor en ese momento, el acoso homofóbico y los suicidios de adolescentes LGBTIQ+ en titulares, que dieron a luz series como *Glee*, reivindicativas de la integración de las minorías y orientadas a la juventud (McNicholas, 2020: 121). El largometraje parte, en un inicio, del argumento planteado por la web-serie precedente. En la misma, Laura es una universitaria a la que un malvado decano quiere capturar enviando para tal fin a la vampira Carmilla. Sin embargo, ambas se enamoran y Carmilla se convierte en humana para estar con Laura e integrarse plenamente en la bien avenida comunidad lésbica a la que esta pertenece activamente. En el largometraje, Laura y Carmilla ya han terminado la universidad y se embarcan en su vida adulta plenamente felices. La primera, sin embargo, se encuentra preocupada por su lejano éxito laboral, ya que se siente estancada en un trabajo que no satisface sus ambiciones periodísticas. Las premonitorias pesadillas de Laura se hacen realidad y Carmilla, humana con reticencias, experimenta como su cuerpo se debate todavía entre su nueva condición mortal y la de vampira. Simultáneamente, el espíritu de una ex de Carmilla, cuya ruptura, en el siglo XIX, dejó en ella una huella imborrable, se introduce en los sueños de Laura. Como en el relato literario, la primera parte de la narración alterna la felicidad de la pareja en la atracción que se profesan con la culpa y la sensación de amenaza experimentada por Laura. Para poder arreglar sus males, ambas deciden trasladarse a la antigua residencia de Carmilla en Europa y enfrenar los fantasmas del pasado.

Uno de los primeros aspectos comunes que emergen con respecto al relato seminal serían los sueños de Laura con Carmilla como rasgo argumental. En esta ocasión, la imagen que le devuelve el espejo y el retrato como elemento onírico muestran el rostro de Laura y el de otra joven alternadamente. En la casa, se encuentra también el fantasma de Dominique, la ex novia de Carmilla que clama venganza y complicará

la empresa del resto de los presentes. La ex a la que alude el texto bien podría relacionarse al personaje de la sobrina del barón, muchacha que Carmilla seducía en el mismo periodo que convivía con Laura. De este modo, la reinterpretación enfrenta ambos personajes desde el inicio y los aliena paralelamente al alternar sus identidades dentro del contexto onírico. Estos pasajes suponen, a la vez, un viaje en el tiempo, pues Laura se ve así misma en vestuario decimonónico.

Cuando llegan a la casa, los guiños a *La novia ensangrentada* pueden resultar notables, como el retrato rasgado de Carmilla que encuentran al inspeccionar la vivienda. A continuación, darán de frente con los fantasmas de las jóvenes asesinadas a manos de la madre de Carmilla con la colaboración de esta última. Las mismas desean ser liberadas por la joven vampira por medio de un ritual coral esa noche. La idea de que madre e hija operan juntas para matar a muchachas es apuntada en la novela seminal y rescatada en referencias dialógicas de esta versión. A su vez, como ocurría en la versión dirigida por Aranda, la enmienda de las mujeres malogradas en el pasado se convierte en rasgo argumental y un legado traumático otorgado por las mujeres del linaje familiar, consanguíneo o político, clama ser enmendado. Para llevar a cabo la empresa, la pareja conformada por Laura y Carmilla no está sola y su grupo de amistades más cercanas, con las que forman equipo, va con ellas: Annie y Kaitlyn, pareja sentimental, son especialistas en la caza de vampiros, y Nicole es una amiga que no teme a los desafíos. La alusión en la novela primigenia a una mujer negra descrita como amenazante y «espantosa» (Grenfell, 2003: 158), que se halla presenciando la escena del desvanecimiento de Carmilla cuando Laura y su padre la encuentran, es también contestada en esta versión en el perfilamiento del personaje de Nicole, valiente, resolutiva, de atractivos rasgos birraciales. La heroicidad de los personajes masculinos en el relato seminal, encargados de aniquilar las demoníacas acciones de Carmilla, es sustituido por el grupo de amigas y compañeras de Laura y Carmilla, que hacen las veces de heroínas por sus propios medios.

En este sentido, el relato ha servido para vehicular un discurso feminista denotado en ciertos aspectos y en ambos casos. A su vez, se reivindica la homosexualidad femenina de manera implícita en el largometraje patrio de 1972 y de manera explícita en el filme estadounidense del siglo XXI. *Carmilla* proporciona y negocia modelos de la «mujer burguesa egoísta y su temida sexualidad menstrual y no procreadora» (Grenfell, 2003: 154). El largometraje evoca llamativos rasgos argumentales con respecto a la novela. La confusión de identidades entre ambos personajes protagonistas como metáfora del

vínculo sentimental es recreada en ambos textos. En este caso, Laura sueña que está dentro de la antigua mansión de Carmilla y, ataviada con vestuario victoriano, ve el reflejo de la ex novia de esta cuando se mira así misma en el espejo. Si se comparan las características del universo vampírico literario y el filmico, queda patente que el progreso ha sido a muchos niveles (Vuckovic y Pajovic, 2016: 6). Aunque la seriedad se asienta como tónica en estas escenas de pesadilla, el tono general de la adaptación es ligero, cómico la mayor parte de las veces, con notas de comedia romántica y de parodia del género de terror.

El relato, cuya focalización fluctúa de la perspectiva de Laura a la del equipo que la arropa compuesto mayoritariamente por otros personajes femeninos de identidad lésbica o *queer*, se debate entre el conflicto de la joven enamorada y las dificultades sentimentales de índole romántica de las otras. Finalmente, el carácter malvado y retorcido del fantasma de la ex se volverá evidente, así como las cualidades innatas de Carmilla. Hacia el meridiano de la narración, una escena explícita de índole sexual, coreografiada al más puro estilo *teen-comedy* hollywoodiense, operará como testimonio del goce de la enamorada pareja protagonista, en oposición a la codificada metáfora sexual, invariablemente implícita del relato seminal y del largometraje patrio que vio la luz en los estertores del tardofranquismo. Seguidamente, Carmilla y Laura se dirigen al salón de la mansión a celebrar el baile que precede el rito por el que tratarán de liberar a los espíritus allí confinados. Los personajes presentes, tanto vivos como aparentemente muertos, profesan una sexualidad que difiere de la heteronormatividad, como si el ritual se ofreciera de excusa para celebrar lo *queer* en reivindicativa vestimenta victoriana. Se recrearía así un periodo represivo en términos de feminismo y sexualidad disidente para, desde el texto, empoderarlo: el equipo protagonista, al tratar de redimir los fantasmas atrapados en la mansión aluden, desde el subtexto, a generaciones pasadas y traumas históricos más allá de su particular narrativa.

A partir de este momento, Carmilla y Laura lucharán juntas contra el fantasma de la ex que amenaza su felicidad. Tras peleas físicas y pasajes de recuerdos traumáticos en bucle, ambas desarmarán las estrategias de este fantasma vengativo y ególatra, para abrazar la felicidad como pareja meridianamente convencional en su proyecto común. Cabría resaltar que se aprecia, precisamente porque las identidades sexuales no son aludidas explícitamente, que no se otorga espacio para la diversidad de estas. Se entendería que Carmilla y Laura son homosexuales, así como las demás componentes de su grupo de

amigas, y no bisexuales u otra identidad diversa. Se recrea un contexto narrativo en el que la homosexualidad es proyectada como la normatividad y, por este emplazamiento precisamente, no se menciona directamente. En este sentido, se interpreta que otra sexualidad *queer* podría interpretarse como tabú, un reproche que ya ha sido apuntado en la recreación reiterada de los relatos sobre vampiras lésbicas². La reinserción de vampiras y vampiros ya había sido elaborada en populares series del género en los años previos, pues con respecto al vampirismo como plaga y asedio, «¿qué ocurriría si este problema se eliminase de la ecuación gracias a la creación de una sangre sintética? Este es el escenario que se plantea en la serie televisiva *True Blood* (2008-2014), basada en las novelas que forman *The Southern Vampire Mysteries* (2001-2013)» (Pujante, 2019: 173). En esta adaptación cinematográfica, *Carmilla* es aceptada siempre que reniegue de su pasado y su identidad vampírica, y abraza la convención romántica y sentimental que la une a la mortal Laura, perfectamente integrada en la comunidad lésbica. En este sentido, se podrían argumentar ciertas constricciones en la reinterpretación actual del legendario relato, si bien las mismas distan considerablemente de las primigenias o incluso del filme de principios de los años setenta.

3. CONCLUSIONES Y DEBATE

En el análisis de las versiones cinematográficas del relato literario *Carmilla* escrito por Sheridan Le Fanu en el siglo XIX, se detectan interpretaciones libres que juegan con rasgos narrativos reconocibles para denotar, o incluso prácticamente subvertir, su significado. Aspectos discursivos en defensa de los derechos feministas son vehiculados por medio de las reinterpretaciones del relato victoriano. Por ejemplo, en la película dirigida por Vicente Aranda, el parentesco de Mircalla con los ancestros de Laura por parte de la línea familiar de su madre es aludido para reivindicar la importancia de las mujeres en el árbol genealógico de la pareja y denunciar la ocultación de sus retratos en el sótano, restando su importancia histórica como

² La 'apropiación sin representación' ocurre cuando los teóricos no incluyen la bisexualidad como una orientación sexual en su análisis, pero etiquetan a personajes que se comportan de manera bisexual como homosexuales o lesbianas. Los personajes bisexuales han sido excluidos de la investigación sobre las películas de 'vampiras lesbianas' a través de esta apropiación. Una perspectiva epistemológica bisexual permite una comprensión más amplia de la sexualidad expresada en películas que tradicionalmente se incluyen en el subgénero de 'vampiras lesbianas', como *The Hunger* (1983), *Blood and Roses* (1960) y *Daughters of Darkness* (1971) (Richter, 2013).

miembros familiares. Si en la reinterpretación realizada en el tardofranquismo de *Carmilla*, el patriarcado estaba contra la pareja compuesta por Susan y Mircalla, en *The Carmilla Movie* a finales de la pasada década, la representación del colectivo LGBTIQ+, simbolizado por las amigas y compañera que sirven de cinturón de apoyo, colabora para que la pareja protagonista venza sus dificultades y logre la plenitud romántica. Procuran, además, que la vampira deje, precisamente, de serlo y se convierta en la convencional novia de su pareja. El relato presenta un colectivo que favorece la integración y opera eficaz y amablemente para la solidificación social y convencional de la homosexualidad femenina. Evidentemente, un planteamiento prácticamente contrario al del relato seminal publicado en la década de los setenta del siglo XIX, que apenas reconocía lo titilante del erotismo de la relación entre las jóvenes, ofreciendo, en cualquier caso, una visibilidad notable de la temática desde su interés erótico.

La reinterpretación de *Carmilla* que presentan *La novia ensangrentada* y *The Carmilla Movie* corresponden a las reivindicaciones sincronas de sus respectivos contextos históricos. En plena segunda ola del feminismo, la versión española de 1972 presentaba fuertes alusiones contra el patriarcado. Se plantea que en el trasvas del relato literario a la pantalla cinematográfica —además, en una reinterpretación libre— la reconversión de rasgos narrativos que operan para redirigir un discurso previo concreto puede condicionar las versiones posteriores de un relato. Se deduce que el contexto impacta mayoritariamente en la sustancia del discurso o expresión, así como en el de la historia o contenido. Por tanto, de haberse presentado un devenir sociocultural diferente, las reinterpretaciones del relato victoriano hubieran sido distintas, o, simplemente, no emergería la necesidad de su reinterpretación. De este modo, la pragmática del relato ha resultado clave, pues en la contextualización narrativa en versiones cinematográficas, la defensa del personaje de la vampira en la película dirigida por Aranda y la humanización en la versión de la pasada década se alejan del original para coincidir con la tendencial inserción de la sexualidad no heteronormativa en la sociedad, previamente representada en lo amenazante y/o monstruoso.

La ficción narrativa, sobre todo en géneros que fomentan la fantasía y se alejan de la cotidianidad, ofrece un espacio paralelo al contexto social en el que se puede realizar la representación de lo abyecto, primeramente, para darle visibilidad y, seguidamente, para abrazarlo o rechazarlo en la realización de algún tipo de juicio en el proceso. De este modo, la humanización de *Carmilla* junto con la reconfiguración de los rasgos narrativos que componen el relato

seminal son ofrecidos a modo de recurso de significativo valor para la reconducción del discurso primigenio. Se cumple lo apuntado por Pérez Bowie sobre la adaptación como un «producto de la ideología, de la estética, de la temática o de la mitología de una época» (2004: 286), y, a la vez, también respondería unas necesidades discursivas y de diálogo con textos pasados para reescribir las representaciones, y reivindicar en el proceso. El motivo del espejo/ retrato y las apariciones en sueños como símbolo de identificación entre la mujer normalizada y la vampira junto con las enmiendas a generaciones de mujeres, víctimas pasadas, emergen como motivos recurrentes. Estos son redirigidos en las adaptaciones de la última cincuentena, para destacar, en la versión más reciente, la convencionalización —tal vez, ligeramente constrictiva— de la vampira como vía de integración en la sociedad del siglo XXI.

IMÁGENES

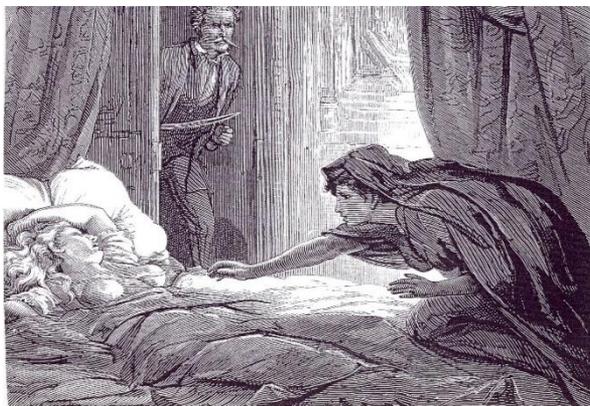


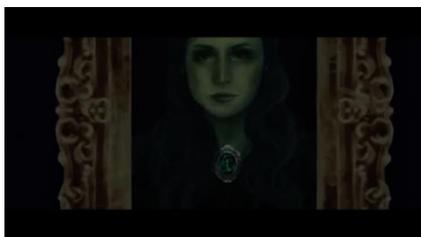
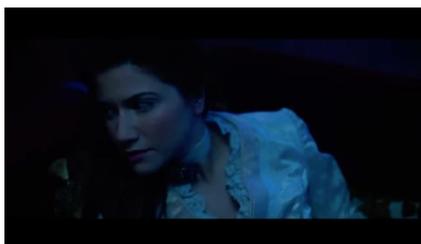
Ilustración de la novela *Carmilla*³

³ Imagen obtenida de David Henry Friston - English wikipedia via <http://www.lacrypte.net/images/carmilla1.jpg>, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4858354>

Váleri Codesido-Linares



Fotogramas correspondientes a *La novia ensangrentada*
(Vicente Aranda, 1972)



Fotogramas correspondientes a *The Carmilla Movie*
(Spencer Maybee, 2017)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALFEO, Juan Carlos (2002), «Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles», *Dossiers feministes*, págs. 143-159.
- ALMERÍA, Luis Beltrán (2011), «Novela y diario. El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo», en L. Paz Rodríguez Suárez y D. Pérez Chico (coord.), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico.
- ARANDA, Vicente (1972), *La novia ensangrentada*, Morgana Films.
- CASTILLEJO, José (2006), *Vicente Aranda: El cine como compromiso*, Valencia, Saimel.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso*, Madrid, Taurus.
- CODESIDO-LINARES, Valeri (2022), *El discurso cinematográfico español en la década de los 70: análisis narrativo del tardofranquismo a la Transición*, Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral].
- COLMENA, Enrique (1996), *Vicente Aranda*, Madrid, Cátedra.
- FOUCAULT, Michel (1978), *Histoire de la sexualité, Volume I: An Introduction*, Nueva York, Pantheon Books.
- GARCÍA ÁNGEL, Antonio (2014), «La vampiresa que llegó antes», en Sheridan Le Fanu, Joseph, prólogo de *Carmilla*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes, págs. 7-8.
- GARCÍA GUARDIA, María Luisa y NÚÑEZ GÓMEZ, Patricia (2011), «La relación del espacio narrativo en el cómic, el lenguaje audiovisual en el relato hipermedia», en F. García García y M. Rajas (eds.), *Narrativa audiovisual: mediación y convergencia*, 14, págs. 217-229.
- GRENFELL, Laura (2003), «“Carmilla”: The “Red Flag” of Late Nineteenth-Century Vampire Narratives?», *Tessera*, págs. 152-167.
- HABIBOVA, Manzilia Nuriddinovna (2023), «Letter Fiction and Diary Fiction», *American Journal of Public Diplomacy and International Studies* (2993-2157), 1/9, págs. 153-158.
- HEREDERO, Carlos (2000), «La lava y el iceberg. Lenguaje y estilo en el cine de Vicente Aranda», en J. Cánovas (coord.), *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, Murcia, Universidad de Murcia, págs. 113-132.
- MAJARÍN, Sara (2013), *Una vida de cine. Pasión, utopía, historia. Lecciones de Vicente Aranda*, Alcalá La Real, Zumaque.
- MARÍLIA MILHOMEM MOSCOSO, Maia (2020), «Vampirism and Lesbianism in *Carmilla* by Joseph Sheridan Le Fanu», *European Journal of Literature, Language and Linguistics Studies*, 3/4.
- MAYBEE, Spencer (2017), *The Carmilla Movie*, Shaftesbury Films.

- MCNICHOLAS SMITH, Kate (2020), *Lesbians on Television. New Queer Visibility & The Lesbian Normal*, Bristol, Intellect.
- MELERO, Alejandro (2014), «La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista», *Zer*, 19/36, págs. 189-204.
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio (2004), «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial», *Arbor*, 177, págs. 573-594.
- PIENIAZEK-NIEMCZUK, Elzbieta (2013), «Evolution of the Vampire Across Borders and Times», *M. Bilá, & S. Zákutná, Language, literature and culture in a changing transatlantic world*, 2, págs. 85-93.
- PUJANTE, Pedro (2019), «Los mitos literarios y su trasvase al cine. Hacia un nuevo paradigma postterrorífico: la socialización del monstruo», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 1, págs. 167-180.
- RICHTER, Nicole (2013), «Bisexual Erasme in “Lesbian Vampire”», *Film Theory, Journal of Bisexuality*, 13/2, pág. 273-280.
- RODRÍGUEZ, Joaquín (2000), «Cine de sangre, cine vivo», en J. Cánovas (coord.), *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, Murcia, Universidad de Murcia, págs. 133-146.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- SHERIDAN LE FANU, Joseph (2014), *Carmilla*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes.
- THAYER, Malcom (2023), «Camp is Undead(?): Queer Vampire Becoming in the Age of Nonconformity», *Periclean Honors Forum Scholar Award Winners*, 8.
- UYGUR, Mahinur Aksehir (2013), «Queer Vampires and the Ideology of Gothic», *YaŞar Üniversitesi E-Dergisi*, 8 (Special issue).
- VUCKOVIC, Dijana y Ljiljana PAJOVIC DUJOVIC (2016), «The Evolution of the Vampire from Stoker's Dracula to Meyer's Twilight Saga», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 18/3, págs. 1-8.
- WISKER, Gina (2016), «Female Vampirism», en A. Horner y S. Zlosnik (coord.), *Women and the Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgo, University Press, págs. 150-165.

Fecha de recepción: 04/02/2024.

Fecha de aceptación: 12/05/2024.

A través de los ojos de Sam Gifford en *El día que terminó el siglo*: su visión de la II Guerra Mundial y la realizada por el cine bélico estadounidense hasta la actualidad

Through the eyes of Sam Gifford in *The day the Century Ended*: his vision of World War II in contrast to that adopted by American war cinema

ENRIC MAS AIXALÀ

Universitat Politècnica de Catalunya

enricmas@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1552-7775

Resumen: Desvelamos cómo la novela *The Day the Century Ended* de F. I. Gwaltney consigue aportar una visión real de la II Guerra Mundial alejándose del enaltecimiento del ejército. Analizaremos la posibilidad de que Gwaltney pudo haberse inspirado en N. Mailer al crear al personaje principal, S. Gifford, y no solo al soldado B. L. Meleski. Abordaremos también la forma en que la adaptación logró superar la censura estadounidense y cómo el cine bélico ha enfocado el papel del ejército de EE. UU. en la II G. M. desde la contienda hasta la actualidad.

Palabras clave: Francis Irby Gwaltney, Norman Mailer, *Between Heaven and Hell*, *Los desnudos y los muertos*, Richard Fleischer, Raoul Walsh, II Guerra Mundial.

Abstract: We reveal how the novel *The Day the Century Ended* by F. I. Gwaltney manages to provide a real vision of World War II, moving away from the glorification of the army. We will analyze the possibility that Gwaltney could have been inspired by the writer N. Mailer when creating the main character of his novel, S. Gifford, and not only with the soldier B. L. Meleski. We also address the way in which the adaptation managed to overcome the American censorship and how war cinema has focused on the role of the US Army from the conflict to the present.

Keywords: Francis Irby Gwaltney, Norman Mailer, *Between Heaven and Hell*, *The Naked and the Dead*, Richard Fleischer, Raoul Walsh, World War II.

1. INTRODUCCIÓN

Mientras que la figura y obra del escritor Norman Mailer ha sido objeto de numerosos estudios, su coetáneo Francis Irby Gwaltney ha pasado continuamente desapercibido a lo largo de las décadas, llegando a rozar el olvido a día de hoy. Así, la primera novela de Mailer, *Los desnudos y los muertos* (*The Naked and the Dead*, 1948), acaparó el éxito de público y crítica, traducándose y reeditándose continuamente a numerosos idiomas desde su publicación. En cambio, la segunda novela de Gwaltney, *The Day the Century Ended* (1955), que también obtuvo reconocimiento de lectores y críticos, cayó rápidamente en el olvido de una forma, cuanto menos, desconcertante. Tanto es así, que no ha existido ni una sola edición de la novela en ningún otro idioma – incluido el castellano– y debemos ir a la edición en inglés para su lectura y estudio¹. Incluso en su lengua original, la novela ha cosechado únicamente diez ediciones entre 1955 y 1973, sin reediciones desde esa fecha, mientras que *Los desnudos y los muertos* de Mailer ha sido editada más de cien veces en más de veinte idiomas desde 1948 hasta sus ediciones más actuales de 2018 (OCLC, 2022).

En los siguientes puntos, abordaremos los aspectos fundamentales que dotan a esta novela de una diferenciación respecto a otras obras bélicas, que podrían parecer similares, pero que carecen de ellos. En primer lugar, su relación con *Los desnudos y los muertos* de Norman Mailer, así como la posibilidad de que su personaje principal (Gifford) esté basado en el propio Mailer. Es conocido que Norman Mailer introdujo un personaje en su novela basado en el escritor Francis Irby Gwaltney, quien, a su vez, introdujo un personaje basado en Norman Mailer en su *The Day the Century Ended* y que, curiosamente, ambos personajes mueren en sus respectivas novelas. Sin embargo, trataremos aquí la posibilidad de que Gwaltney pudo haberse inspirado en el también escritor Norman Mailer al crear al personaje principal de su novela, Sam Gifford, y no únicamente al concebir al soldado Bernard L. Meleski como se creía hasta ahora.

¹ Por esta razón, este análisis de *The Day the Century Ended* parte de la edición en inglés de la editorial Popular Library de septiembre de 1956, publicado ya con el título *Between Heaven and Hell*, que es el otro título con el que se conoce la novela. Cabe remarcar el hecho de que (en teoría, aunque no es del todo cierto) se trata de una edición «completa e íntegra», tal como anuncia su portada, pues la primera edición de la novela de 1955 adolece de contenido censurado. Por tanto, se han traducido al castellano todas las citas que provienen de esta novela al no existir edición alguna en este idioma, además de referirnos a ella siempre por su título en inglés.

Por otro lado, indagaremos en cómo ambas obras aportaban una visión que nada tenía que ver con el habitual tratamiento que recibía esta guerra en EE. UU., plasmando, no solamente la brutalidad, sino también una psicología de los militares difícil de digerir, incluso —y especialmente— hoy día, porque, como veremos, es aplicable a los militares actuales, incluyendo la normalización en el ejército de la opresión que los oficiales ejercen sobre oficiales y soldados de menor rango. Este abuso, como veremos, tiene parte de su origen en la crisis de su masculinidad.

También analizaremos la transmediación de su texto, ya que las dos novelas han sido adaptadas al cine a través de sendos filmes (*Los desnudos y los muertos* —Raoul Walsh, 1958—, y *Los diablos del pacífico* —Richard Fleischer, 1956—, respectivamente). Estos filmes dejan todavía más claros en las intenciones de los libros en los cuales se basan porque cambian o eliminan muchos de sus mensajes originales, especialmente en lo referente al miedo al combate de los oficiales del ejército, a su abuso de poder, a sus trastornos psicológicos normalizados, al encubrimiento de sus errores y al corporativismo en el ejército.

Finalmente, expondremos cómo el cine bélico estadounidense ha enfocado el papel del ejército de EE. UU. en la II Guerra Mundial desde la contienda hasta la actualidad.

2. FRANCIS IRBY GWALTNEY: *EL DÍA QUE TERMINÓ EL SIGLO*

The Day the Century Ended nos explica en primera persona la historia del sargento Sam Gifford (Robert Wagner), quien se encuentra detenido en la isla de Luzón (Filipinas) en 1945 por haber golpeado a un oficial. Gifford es degradado a soldado raso y transferido a una compañía de castigo (la Compañía George), dirigida por el capitán Grimes (Broderick Crawford), alias Waco. Una vez allí, debe realizar guardias metido en un agujero cavado en el suelo, junto a otros soldados. En estas condiciones, Gifford sufre un primer episodio de terribles sacudidas, como si fuera un enfermo de malaria. Mediante una escena retrospectiva que ocupa todo el segundo capítulo, Gifford nos explica su juventud como hijo de un terrateniente de plantaciones de algodón desde el verano de 1936 en la ciudad de Gray's Landing (Arkansas).

En una misión de reconocimiento, el coronel Miles (Frank Gerstle) envía al teniente Baxter y al pelotón de Gifford a explorar un pueblo en ruinas. Aquí es donde empieza el tema central de la novela, con una carga moral y psicológica muy importante relacionada con el miedo al combate de los oficiales y la normalización del abuso de poder

sobre sus subordinados —como analizaremos más abajo—. Esto es debido a que Baxter dispara una ametralladora de gran calibre matando a cuatro soldados del pelotón de Gifford, entre ellos a Meleski (Harvey Lembeck). Gifford golpea a Baxter con la culata de su fusil y se dispone a dispararle, una acción que le cuesta a Gifford un juicio ante una corte marcial y la condena explicada más arriba.

El último capítulo continúa con esa importante carga psicológica al mostrar la transformación social y personal de Gifford a través de sus conversaciones con el soldado Willie sobre su pasado sureño común, el primero como terrateniente de algodón y el segundo como aparcerero. Estas conversaciones son la culminación de la transformación de Gifford, de su renacimiento en otra persona más empática y sensible, y de su necesidad de huir de la guerra y de volver a casa para mostrárselo a todos. Todo ello en el contexto de siete hombres del pelotón de Gifford destinados en lo alto de un cerro, con la naturaleza siempre protagonista, con la radio como único medio de comunicación con la Compañía George y con la muerte, uno a uno, de los miembros del pelotón.

3. TRAS LAS HUELLAS DE NORMAN MAILER EN *EL DÍA QUE TERMINÓ EL SIGLO*

El personaje de Meleski tiene 23 años (Gwaltney, 1956: 168) y Gifford afirma de él, la primera vez que lo ve, subido en un jeep, que «su nariz era tremenda» (1956: 168), a lo que sigue «Era un yanqui; su acento caía con dureza sobre mis nervios» (1956: 118). Éste se presenta como «Meleski, Bernard L., Chicago, Illinois. ¿Alguna otra pregunta —Cabo?» (1956: 118). Y Gifford explica: «Era engreído y su acento me irritaba —y tenía una cara un poco malvada— pero también tenía algo más, algo que no iba a apreciar hasta más tarde» (1956: 118). Mientras permanecen en Los Ángeles durante nueve semanas, en alerta por una posible invasión japonesa de EE. UU., Gifford muestra algunas de las claves del libro:

Los nuevos hombres, los reclutas, que habían sido asignados apresuradamente al Regimiento para fortalecerlo al máximo, eran en su mayoría yanquis, hombres de una raza diferente. No los entendíamos ni nos gustaban, y como los superábamos en número de cuatro a uno, les dejamos el peso de la asimilación. Solo Meleski, que se unió a Carr y a mí, fue realmente aceptado y únicamente porque era un imitador natural y pronto fue capaz de hablarnos en un idioma que solo un oído agudo podría diferenciar del buen inglés sureño (1956: 118).

Aquí es donde el autor da pistas al lector conocedor de la historia detrás de *The Day the Century Ended* de que el personaje de Meleski se basa en el escritor Norman Mailer, un hecho que ni biógrafos ni investigadores ponen en duda (Lennon, 2013; Loving, 2015), pues es conocido que Mailer era capaz de imitar incluso el acento sureño de Georgia del escritor Calder Willingham (Lennon, 2013). Tampoco ponen en duda la idea generalizada de que Mailer no era buen soldado. Así, uno de los amigos más cercanos de Mailer durante la guerra, Clifford Maskovsky, recordó que Mailer «no era tan bueno en las cosas físicas» (Manso, 1985: 76) y tampoco era experto en inspecciones (Manso, 1985: 60), y Gwaltney lo remata afirmando que Mailer «Era un soldado valiente, pero no bueno. No podía ver nada que valiera la pena. Miope. Llevaba gafas GI² cuando leía, pero no en otras ocasiones, y no podía acertarle a nada con un rifle» (Brower, 1968: 122). Tal como hemos explicado más arriba, Meleski muere –junto con otros tres soldados– acribillado por el teniente Baxter, quien es golpeado por Gifford, el cual es enviado a la corte marcial y condenado a integrarse en la Compañía George.

Este final reservado a Meleski tiene mucho sentido si realmente representa a Norman Mailer. En primer lugar, Norman Mailer había hecho lo mismo en 1948 al basar el personaje del sureño Woodrow Wilson –en *Los desnudos y los muertos*– en Gwaltney: Wilson es herido en el estómago y muere después de una interminable agonía. En segundo lugar, la prematura muerte de Meleski por fuego amigo representa muy bien los combates que entabló Mailer en la guerra, y no precisamente con los japoneses. Isadore Feldman, compañero del ejército que estuvo con Mailer durante la campaña de Luzón y que más tarde se reconoció a sí mismo en el personaje de Goldstein en *Los desnudos y los muertos* (Manso, 1985: 678), describe de primera mano los problemas de Norman Mailer en el ejército:

Su primer trabajo en Luzón fue como instalador de líneas telefónicas, lo que significaba que tenía que escalar postes, tender cables, etc. Sin embargo, eso duró poco tiempo, porque el sargento comenzó a sentirse amenazado por él, su origen y educación, y se deshizo de él. Luego lo metieron en la cocina. Pero allí no pasó

² Las «GI glasses» o gafas GI –siglas que se refieren a «Government Issue», con las que se conoce a los soldados estadounidenses– son las gafas usadas comúnmente por los soldados hasta la pasada década, inicialmente hechas con montura metálica de níquel y que después de la II Guerra Mundial pasaron a ser de acetato de celulosa, conocida comúnmente como «pasta», en diferentes modelos y de diferentes fabricantes.

mucho tiempo antes de que el sargento de comedor comenzara a sentirse amenazado y también se deshiciera de él. Así que terminé siendo fusilero. [...] Al principio no me había dado cuenta de la causa de sus traslados, pero una tarde se dejó caer por nuestra tienda [...]. El problema era que el sargento temía por sus propios galones y veía a Mailer como competencia [...] Todos fuimos criticados por la autoridad de los oficiales sin cerebro, y algunos de ellos, los tipos de Texas, podían ser bastante hoscos, y no solo con Mailer, sino con cualquiera de menor rango. [...] De todos modos, tuvo más combate con sus superiores que con el enemigo. Pero se podía ver que estaba herido, su orgullo y su moral, por tener que soportar ese tipo de abuso. Podía entender su frustración, pero no podía entender por qué lo aguantó cuando podría haber ido a la OTS (Escuela de Entrenamiento de Oficiales) en cualquier momento que quisiera. Me refiero a sus antecedentes y educación, y me preguntaba acerca de esto. [...] Pero siempre me dije a mí mismo: «Con su inteligencia, podría haber optado por la OTS y lograrlo. ¿Por qué, oh, por qué no hace eso?» (Manso, 1985: 83-84).

Francis Irby Gwaltney plasmó de forma extraordinaria en su libro toda esta lucha de Mailer dentro de su propio ejército, y no únicamente en el personaje de Meleski, quien es acribillado por su propio teniente (Baxter) sin haber ningún soldado japonés en la zona. Es muy posible que Gwaltney se inspirara mucho más en Mailer de lo que se ha reconocido en los trabajos de investigación publicados hasta la fecha, tal y como inquirimos a continuación. Analizamos en este artículo por primera vez —ya que no tenemos constancia de ninguna referencia previa que lo afirme—, el hecho de que el personaje de Sam Gifford podría estar inspirado en la persona de Norman Mailer. Así, se puede reconocer una estela de lo que sufrió Mailer en la agonía del propio protagonista de la novela (Sam Gifford) producida por «fuego amigo», especialmente en lo que el teniente Baxter representaba y en el daño que hacía a Gifford. El hecho de que *The Day the Century Ended* esté escrito en primera persona (y en pasado) puede enmascarar aspectos referidos a otras personas reales, pero acentúa los sentimientos y las vivencias de Gifford:

Así que me estaba desmoronando. Ahora se trataba de cuál podía durar más, la guerra de Sam Gifford. La respuesta pronto llegó: el teniente Baxter tomó el lugar de Ray en la compañía de reconocimiento (Gwaltney, 1956: 197).

Los ataques de temblores estaban pasando factura. Fui a Baxter, armado con el reglamento militar adecuado, y le dije que quería devolver mis galones. [...] Baxter estaba estupefacto. Nunca había

oído hablar de esto. Los soldados, por tradición, codician esos galones y no los abandonarán fácilmente (Gwaltney, 1956: 198).

Este pasaje recuerda pasmosamente a las palabras de Isadore Feldman sobre Norman Mailer y no cuesta pensar en él en la cocina renunciando a sus «galones» —a su origen y educación— para que le dejen en paz los oficiales de una vez por todas, algo que no le podía ocurrir fácilmente a Gwaltney, quien decía de él mismo «solo soy un maldito niño sureño que quiere escribir buenos libros como lo hizo Mark Twain, y no necesariamente ser un cerebro» (Loving, 2015). Si recordamos, además, las palabras de Isadore Feldman sobre por qué Norman Mailer no fue a la Escuela de Entrenamiento de Oficiales después de tener «más combate con sus superiores que con el enemigo», sobre «tener que soportar ese tipo de abuso» y sobre la pregunta que seguía haciéndose muchos años después —«por qué lo aguantó»— encajan muy bien con el personaje, la evolución y el sufrimiento de Sam Gifford en la novela de Gwaltney. Después de que Baxter matara a cuatro soldados del propio pelotón de reconocimiento que comandaba, vino el juicio militar, con continuas mentiras expuestas por Baxter, y donde aparecen constantes referencias a que no se puede desacreditar a un oficial en un juicio militar, ni siquiera por el abogado defensor, lo que supone que el militar con rango superior siempre tiene la razón. El resultado es la sentencia de Gifford a diez años de trabajos forzados, pena que el coronel Miles le conmuta por la del destierro a la Compañía George, comandada por la prolongación del teniente Baxter: el capitán Grimes. Aunque no se menciona el estado de origen del teniente Baxter, sí queda bien claro que el capitán Grimes es un tejano convencido (su apodo, Waco, se refiere a su ciudad natal) y nos vienen a la mente otra vez las palabras de Isadore Feldman: «Todos fuimos criticados por la autoridad de los oficiales sin cerebro, y algunos de ellos, los tipos de Texas, podían ser bastante hoscos, y no solo con Mailer» (Manso, 1985: 83-84).

Añadimos un hecho importante: Norman Mailer mostraba sentimientos ambivalentes respecto de ir a la guerra e intentó posponer su reclutamiento al menos dos veces, la última presentando un aplazamiento de entre treinta y cuarenta días argumentando que estaba tratando de terminar «una obra literaria importante» (Lennon, 2013). Su solicitud fue rechazada y se le ordenó presentarse el 27 de marzo de 1944, llegando a Fort Bragg para su entrenamiento básico a principios de abril de 1944 (Lennon, 2013). Gwaltney, en cambio, ya llevaba alistado en el ejército desde el 6 de junio de 1942 y permaneció en él hasta el 29 de noviembre de 1945 (Kelton, 2019). Esta base

biográfica de Norman Mailer encaja muy bien con el personaje de Sam Gifford, quien nunca ha deseado ser reclutado ni ir a la guerra y que, una vez en ella, ésta le afecta tanto que acaba sufriendo algún tipo de estrés derivado del combate –tal como analizaremos en el punto 5 de este artículo–, y finalmente acaba huyendo de ella corriendo ladera abajo.

Cierto es que, pasadas más de seis décadas desde la publicación del libro, es muy difícil precisar si Sam Gifford está inspirado únicamente en experiencias reales en combate de Francis Irby Gwaltney o si es una mezcla de él y de otros soldados, Norman Mailer entre ellos –una posibilidad que introducimos aquí–, aunque los porcentajes de influencia de uno y otro dentro del personaje se hayan perdido en el tiempo.

4. UNA VISIÓN REAL DE LA GUERRA

Lejos de las novelas estadounidenses de la II Guerra Mundial que siguen un «patrón de afirmación», definidas por Chester Eisinger como aquellas «con una glorificación general y sin diluir de las fuerzas armadas y sus líderes o con una versión halagadora de la ética democrática y del héroe democrático» (Eisinger, 1963: 44), *The Day the Century Ended* se encuentra en el grupo de novelas del «patrón de desesperación», en las cuales

[...] una sensación de futilidad aparente [...] envuelve las obras de una generación aparentemente desesperanzada. [...] La desesperanza de las novelas surge del desconcierto de los hombres que se enfrentan a un mundo de montañas inescalables, muros inflexibles y junglas hostiles, en sentido figurado y literal. La futilidad deriva también de la búsqueda del «sueño imposible» de la libertad absoluta (Polo, 1970: 58).

Esa desesperanza se vive en la novela desde el primer momento. Cuando Gifford llega a la Compañía George se da cuenta de ciertos aspectos inquietantes: hay en ella unos treinta soldados, todos barbudos y sucios, literalmente son como «cenizas grises»; en los cuatro años que Gifford había estado en el ejército nunca había visto, como entonces, la entrada de un vehículo en el perímetro de una compañía sin recibir ni un solo insulto o ni tan siquiera un saludo; todos permanecen en silencio; nadie lleva ningún galón que indique su rango militar y ningún soldado es saludado o llamado por su rango. Además, el capitán Grimes (Waco) permanece siempre en el interior de su cuartel junto a dos soldados, Swanson y Millard. En uno de los pocos estudios realizados hasta la fecha que analizan la novela con relativo

detenimiento –Polo, 1970, una tesis doctoral–, aunque no de forma monográfica, se ha indicado que el miedo es el factor motivador de la Compañía y de todo lo relacionado con Waco (Polo, 1970: 36). El personaje de Waco es, como hemos indicado, una especie de prolongación del teniente Baxter, es decir, la de los «oficiales sin cerebro». Pero vemos en él algo mucho más oscuro. En primer lugar, aparecen de inmediato referencias sobre el género y la orientación sexual. Nada más presentarse como Samuel F. Gifford, Waco le pregunta por el significado de la «F.», a lo que responde que «Francis» (no hay que olvidar que así se llama el autor). Grimes afirma que tiene una hermana llamada Frances y le pregunta: «¿Qué haces con el nombre de una chica?». Gifford les responde que también es nombre masculino, a lo que Millard añade: «Sí, tienes nombre de chica, Gifford». Inmediatamente después, Waco le anuncia: «¿Quieres saber qué haríamos en Texas con un tipo que ha golpeado a un oficial, Gifford? Bueno, te diré lo que haríamos en Texas. Te pisotearíamos hasta sacarte el infierno de dentro, eso es lo que haríamos en Texas» (Gwaltney, 1956: 26). Ante una lectura superficial del texto, estos comentarios y amenazas podrían parecernos las típicas bromas que tienen que sufrir los novatos, pero tras un análisis de la novela en su contexto histórico, parecen influidos por las conocidas tesis de Arthur M. Schlesinger Jr., quien afirmaba que los EE. UU. de medianos del s. XX se encontraban inmersos en una crisis de la identidad masculina, una crisis interna de quienes dirigían la vida estadounidense. Schlesinger argumentó que los políticos conservadores norteamericanos de medianos del siglo XX –su libro se publicó en 1949– encarnaban una potencia masculina gastada, mientras que los liberales representaban «una fascinación femenina por el poder rudo y musculoso del proletariado» (Schlesinger, 1949: 46), unos y otros con un miedo enorme a la responsabilidad inherente –al menos en teoría– a la política. Tal como exponemos a continuación, los personajes de Waco, Millard y Swanson encarnan a la perfección esta crisis de masculinidad: son incapaces de tomar decisiones trascendentales que se traduzcan en nada útil para su ejército; tienen un miedo constante a la muerte (especialmente Waco, quien se encuentra acompañado a todas horas de Millard y Swanson a modo de guardaespaldas); y su relación con las mujeres se ha vuelto muy ambigua o inexistente.

En el filme, además de esta crisis de masculinidad, se presentan tintes homosexuales. Los dos chicos –Millard y Swanson, rubios en el filme– aparentemente llevan una vida privilegiada y pueden ser más que simples guardaespaldas: se sientan lánguidamente en la casa, acariciando sus armas y vestidos con camisetas diminutas y ajustadas,

mientras todos los demás personajes visten su uniforme completo. Además, a Waco se le ve retirándose a sus aposentos privados en compañía de uno de estos guardaespaldas (Millard), y cuando Millard muere más tarde en un ataque sorpresa con morteros, se dice que el brusco y veterano oficial lloró. También se hace hincapié en que Waco no está casado. En efecto, hay un subtexto homosexual en las escenas del centro de mando de Waco y, aunque hoy no merecería mucha atención, cabe recordar que en 1956 (año de producción de la película) insinuar que los homosexuales podrían estar en el ejército —y en una posición de mando— es un hecho realmente notable. En la novela, no solo no se da pie a esta idea, sino que no se hace ninguna referencia a la indumentaria de Millard y Swanson. Además, a través de la voz en primera persona de Gifford, se afirma de Millard que «En su rostro había la misma dureza imposible de película que Swanson también mostraba» (Gwaltney, 1956: 25). Únicamente se afirma que Millard estaba limpio y recién afeitado, en contraste con sus compañeros barbudos y sucios («cenizas grises»), pero, dado el lenguaje verbal y no verbal que usan con Gifford, es muy posible que esta característica sea únicamente para resaltar sus privilegios como guardaespaldas (y amigos) de Waco. La respuesta a la pregunta del joven Terry, «¿Me pregunto qué hizo que quisiera llorar?» (1956: 227), más bien se encuentra en la explicación que da después Johnson a Gifford: cuando Waco fue enviado a la Compañía George, el oficial al mando era Miles (entonces capitán) y tanto Millard como Swanson eran empleados, «Tal vez eso explique por qué son tan grandes amigos y por qué Grimes estaba tan loco cuando mataron a Millard ayer» (1956: 227). En cualquier caso, una lectura atenta de la novela no da pie a la idea de esa homosexualidad latente, mientras que el espectador la capta sin más al primer visionado de la película. Cabe añadir que esta lectura de la homosexualidad en el filme proviene de espectadores actuales —entre quienes nos incluimos— absolutamente condicionados por la inclusión del discurso de diversidad en la orientación sexual y de género en las producciones actuales. Aun así, es sumamente interesante captar estas diferencias entre la novela y el filme y plantearse si los espectadores de 1956 también las detectaron, aunque no hemos encontrado ninguna referencia al respecto.

Otro aspecto turbio de la psicología de los oficiales del ejército es una de las columnas vertebrales de *The Day the Century Ended*: el uso del poder inherente al rango para utilizar a otros oficiales de menor rango como prolongación de su maldad. En el libro, el teniente Johnson le explica a Gifford el pasado de Waco en un intento de justificarlo. Waco acabó en la Compañía George al aparecer un soldado

muerto con el cuello roto. Este soldado no paraba de incordiarlo por el hecho de no ser correspondido por una chica y Waco dijo al coronel Miles que le daría una patada en el culo a ese soldado. De esta forma recayeron todas las sospechas en él. En realidad, según Johnson, a Waco le gustaba la disciplina y el buen hacer militar y era lo único que había hecho en la vida que realmente le gustaba. Además, cuanto más combatía, más fácil era mantenerse alejado de las mujeres. Esta segunda lectura de Waco es la que realmente nos aporta una dimensión desconocida de él y del coronel porque no sería culpable de matar al soldado, sino Miles. Miles no quería abandonar a los soldados porque disfrutaba presionándolos y deseaba tener a un hombre que lo hiciera por él, «alguien a quien estaba seguro de poder obligar a ser tan cobarde como él mismo había sido. Y Waco era el hombre» (Gwaltney, 1956: 233). Vemos así que tanto el teniente Baxter como el capitán Grimes (Waco) son prolongaciones del coronel Miles. Tal como se ha afirmado en un estudio previo, «Miles es solo una «reputación», un mal invisible del que hablan los hombres, pero cuya influencia es de gran alcance. La extensión de este poder maligno es Grimes, que es severamente paranoico» (Polo, 1970: 35). Pero vemos que este poder maligno se extiende mucho más de lo que parece: Waco, el teniente Baxter y, además, no hay que olvidar que es Miles quien le conmuta la pena a Gifford por la del destierro a la Compañía George. También es quien envía al teniente Johnson a la Compañía George después de que éste le critique por haberlo enviado a otra misión inútil. Parece que Miles sea una especie de jugador de ajedrez que pone las piezas que quiere y como quiere en el tablero de juego y también las sacrifica. Ese sacrificio también le llega a Waco. De hecho, somos testigos de su decadencia psicológica a lo largo de todo el último capítulo, hasta la enajenación mental, llegando a su cenit cuando descubre que Swanson es en realidad un espía a las órdenes directas del coronel Miles. Entonces, Waco golpea a Swanson y le hecha escaleras abajo. En las últimas páginas, Gifford descubre que Waco ha muerto: al intentar matar al coronel Miles con su subfusil, un guardia de Miles le dispara antes.

En el último capítulo de la novela, Waco envía a siete hombres a la cima de una colina —el teniente Johnson al mando (Brad Dexter), Willie (Buddy Ebsen), Morgan (Ken Clark), Savage (Carl Switzer), Sellers (Gregg Martell), Gifford y el joven Terry (Mark Damon)—, quienes, armados con morteros, ametralladoras y subfusiles, deben repeler cualquier intento de los japoneses de tomar la posición, con el único contacto a través de una radio con antena —sin cable telefónico, a causa de su situación remota—. Los ataques japoneses se suceden y los

soldados van muriendo uno a uno. La radio se oye cada vez menos hasta que se queda sin batería. Johnson maldice que Waco no haya querido tender cable telefónico hacia su posición, tal como él le dijo (cabe recordar que el propio Norman Mailer tenía que tender cables en su primer trabajo en Luzón). Este es un hecho de gran trascendencia, como veremos. Continúan las muertes hasta que solamente quedan Gifford y Willie, quien es herido en una pierna. Atrapados en la cima, con más de cien japoneses cruzando el río, sin radio, casi sin municiones y persuadido por el que ya es su amigo, Gifford decide bajar de la colina para buscar ayuda en la Compañía George.

La bajada de Gifford de la colina es un claro episodio que muestra la guerra desde el punto de vista del «patrón de desesperación», de una guerra real y sin enaltecimientos. Tenemos a un soldado corriendo sin parar ladera abajo, sorprendiendo a soldados japoneses que están subiendo por el sendero y que ven lo que les parece increíble: a un soldado norteamericano pasando a su lado, abriéndose paso a golpes de culata o con ráfagas de disparos. Cuando llega a la Compañía George, Gifford no reconoce a nadie. Dos capitanes gritan su nombre y lo quieren ayudar, pero Gifford parece haber perdido la cordura: «Era increíblemente enloquecedor que alguien fuera tan estúpido como para interferir en mis planes» (Gwaltney, 1956: 313). Hasta que un general se interesa por lo que tiene que explicarle y envía a un capitán con dos pelotones a buscar a Willie en lo alto de la colina. El capitán es Ray Mosby, su amigo y quien fue su abogado defensor en el juicio militar, y el otro capitán que también quería ayudar a Gifford es Kenny Carr. Ni siquiera ahora los reconoce. El general le explica que el día anterior fue lanzada la bomba atómica sobre Hiroshima y que estaban intentando convencer al general japonés para que no lanzara más grupos de ataque. La guerra había llegado virtualmente a su fin. El general norteamericano había dado la orden el día anterior a todos los pelotones para que abandonaran sus puestos y dejaran la lucha. Pero la radio que tenían Gifford y sus compañeros ya no funcionaba. Las muertes de sus compañeros esa noche habían sido en vano.

5. ASPECTOS INTERTEXTUALES ENTRE LA NOVELA Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

Los Diablos del Pacífico (Between Heaven and Hell) fue estrenada el 11 de octubre de 1956 en Nueva York (Gerstle, 1956). Fue destrozada por la crítica, con afirmaciones como: «El clímax, que tiene al joven héroe herido corriendo por la jungla para hacer sonar una alarma, es absurdo» (Gerstle, 1956: 33). Al profundizar en este aspecto detectamos que, posiblemente, el mensaje importante no fue captado

por los críticos. En primer lugar, Sam Gifford no es ningún héroe ni pretende serlo, ya que lo único que desea es volver a su casa, en Gray's Landing. En efecto, parece que quiera salvar a toda costa a su nuevo amigo Willie, pero es solo una justificación. Si nos preguntamos por lo que hubiera hecho Sam Gifford en lo alto del cerro, solo, con más de cien japoneses cruzando el río, sin radio y casi sin municiones, el resultado hubiera sido el mismo: hubiera bajado de la colina corriendo, incluso sin su subfusil, en el caso de que ya no tuviese municiones. Este argumento se sustenta en el título mismo de la novela y en lo que relata Gifford a modo de pensamiento desde lo más profundo: «Yo, de Gray's Landing, había emergido de la última cortina de mi aislamiento para convertirme en un hombre del siglo XX, me gustara o no» (Gwaltney, 1956: 282). De modo que Gifford llega al fin de siglo —del siglo XIX— y al fin de los recuerdos nostálgicos de la Guerra Civil (Loving, 2015). Ante esta misma acción de correr, pero sin ningún soldado que salvar, muchos lo hubieran tachado de cobarde.

En segundo lugar, Gifford sufre constantes episodios de sacudidas en sus brazos y manos. Aunque no parece tener un cuadro sintomatológico que hagan fácil el diagnóstico (APA, 2013), es muy posible que Gwaltney se basara en síntomas que pudiese haber visto en otros soldados (o que él mismo sufriera). Dada la precariedad en que se encontraba la psiquiatría durante la II Guerra Mundial y la visión que el ejército y los políticos tenían de las patologías que afectaban a los soldados³, la inclusión de un par de síntomas de los que sufre Sam Gifford (los temblores y los flashbacks), ya resulta muy meritoria y sí nos da la idea de que sufre algún tipo de estrés derivado de la guerra.

En tercer lugar, lo que el crítico define como absurdo es justamente la definición que, en resumen, hace la novela de Francis Irby Gwaltney respecto de la guerra. Todo es absurdo en la guerra del siglo XX: los oficiales «sin cerebro»; los jóvenes soldados, como Gifford, «que había venido a esta guerra con una actitud afín al

³ Para entender la visión que se tenía de las bajas psiquiátricas, así como de los mismos psiquiatras, cabe recordar los conocidos incidentes del general George S. Patton con los soldados enfermos en los hospitales, golpeándolos e insultándolos, o el memorando escrito por Winston Churchill dirigido a Sir John Anderson, lord Presidente del Consejo, en diciembre de 1942: «Estoy seguro de que sería sensato restringir al máximo el trabajo de estos señores [psicólogos y psiquiatras], que son capaces de hacer un daño inmenso con lo que muy fácilmente puede degenerar en charlatanería. [...] está muy mal molestar a un gran número de hombres y mujeres sanos y normales haciéndoles el tipo de preguntas extrañas en las que se especializan los psiquiatras» (Churchill, 1950: Appendix C, 918).

romanticismo del soldado victoriano» (Gwaltney, 1956: 282); la constante incomunicación —entre soldados, entre oficiales y subordinados, con el enemigo, con los familiares a miles de kilómetros—; la naturaleza hostil —una prisión física y psicológica—; las compañías de castigo y las situaciones inimaginables en tiempos de otras guerras.

Para entender las duras críticas que recibió el filme, debemos retroceder a la adaptación de la novela: nadie sabe a ciencia cierta quien escribió el guion final de la película. Aunque es atribuido a Harry Brown, originariamente se le adjudicó a Rod Serling —también veterano de guerra en Filipinas—, quien escribió un guion que habría durado nueve horas y «se lo entregaron a otros seis escritores» (Serling, 1963: 74). Pero, ¿quiénes eran esos «otros seis escritores»? Parece que sus nombres se han perdido en el tiempo. Sí se sabe que el guionista James Wilber Poe estaba trabajando en el guion de la película en febrero de 1956, aunque se desconoce hasta qué punto su trabajo terminó en el rodaje final (AFI, 2019). Es un dato importante, puesto que Poe también era el guionista de la película *¡Ataque! —Attack!*, de Robert Aldrich, 1956—, cuya productora (United Artists) encontró semejanzas entre esta película y *Los diablos del Pacífico* (Variety editorial, 1956). El Departamento de Defensa de los EE. UU., con solo leer el guion, se negó a cooperar en la producción de *¡Ataque!* porque el enfoque de la película sobre la cobardía de un oficial del ejército fue considerado «despectivo para el liderazgo del Ejército durante el combate» (Variety editorial, 1956: 7).

Esta historia que envuelve la producción y el estreno de la película nos da pistas sobre por qué *Los diablos del Pacífico* no fue censurada abiertamente, mientras que *¡Ataque!* sí tuvo cantidad de problemas (antes de empezar su filmación) que lastraron su calidad técnica, al no poder disponer de equipos ni material del ejército. Es muy plausible que ni el ejército ni tan siquiera los críticos de la época entendieran realmente la historia de *Los diablos del Pacífico* debido a que, como veremos a continuación, se realizaron cambios muy importantes en el filme respecto del libro, unos cambios que posiblemente estaban destinados a evitar problemas con censura, crítica y público.

En primer lugar, es importante destacar los cambios en el guion de *Los diablos del Pacífico* que hicieron que se dejaran fuera todas las referencias a ese «mal invisible del que hablan los hombres», a ese poder maligno al que nos hemos referido más arriba, que pone al coronel Miles en el centro de la trama, cuyo poder e influencia se extiende hasta el teniente Baxter y el capitán Grimes (Waco), piezas responsables del asfixiante ambiente que sufren sus subordinados. En

el filme, el coronel Miles aparece únicamente como un oficial que sabe ver lo bueno de Sam Gifford al conmutarle la pena (al inicio) y como un oficial que actúa sin dilación cuando Gifford aparece solo y herido en la Compañía George (al final). Otra referencia eliminada es la del teniente Baxter, cuyo personaje no aparece en la película y es cambiada por la del capitán Kenny Carr (que es totalmente distinto en la novela) y eso solo era posible hacerlo siempre que no apareciese el juicio militar a Gifford en el guion porque supondría exponer todos los personajes, sus acciones y sus intenciones ocultas. Por tanto, el filme se concentra en Waco para exponer ese mal que planea sobre el ejército, ya que el capitán Carr solamente aparece en muy pocos momentos en el filme y concentrados en la escena en que Meleski y otros dos compañeros mueren acibillados por él (por el teniente Baxter en el libro, el cual mata a cuatro soldados y no a tres).

Así, Waco aparece rápidamente en el film como un paranoico que dice tener esposa (imaginaria), que capitanea una compañía de castigo, conformada por convictos y apartada de todo y de todos en medio de la selva en una isla dominada por las tropas japonesas. En el filme, el hecho de que Waco sea un cobarde es secundario y se tapa por un velo: su muerte también es modificada respecto de la novela. En el libro, tal como hemos indicado antes, Waco intenta matar al coronel Miles y es disparado por uno de sus guardias. En la película, se evita un doble filo con su muerte: este es relevado de su puesto y, al marcharse, pide a todos sus soldados, situados en círculo a su alrededor, que lo saluden militarmente como a su oficial al mando y resulta muerto por un francotirador japonés. De esta forma, se evita la confrontación de Waco con el coronel Miles (incluso se evita su mención), es decir, la del poder maligno con su brazo ejecutor, con su títere; y también se evita mostrar la cobardía de Waco de forma demasiado insistente, como sí se recalca en la novela.

Al suprimir todas estas capas del guion, se eliminaron del filme todas las referencias importantes a ese «mal invisible» que acaban sufriendo los soldados y oficiales de menor rango y que toma forma de abuso de poder por parte de sus superiores. Por tanto, en *Los diablos del Pacífico*, únicamente se concentra en el personaje de Waco como si se tratara de un caso aislado, escondiendo así la lectura de este abuso como algo mucho más frecuente, una lectura que la novela sí se dedica a desgarnar en diferentes capas y personajes, mostrando claramente este mensaje al lector.

Un aspecto que sí consigue transmitir íntegramente el guion del filme es ese desasosiego, esa asfixia, esa «futilidad aparente» y esa desesperanza que hemos expuesto antes y que tanta importancia

adquiere en la novela. En el filme, Sam Gifford sigue siendo un empresario del algodón, un terrateniente sureño que trata mal a sus trabajadores, pero que sufre una transformación social y personal durante la guerra que le lleva a aflorar un compañerismo renacido una y otra vez, incluso cuando sus primeros amigos son acribillados por «fuego amigo», y volviendo a surgir esta empatía y amistad en otros soldados, la cual es especialmente intensa en el caso del personaje de Willie. Sus conversaciones sobre su pasado sureño destacan especialmente: el último día de guerra, ambos se dan cuenta de que su vida en los campos de algodón transcurre en ciudades muy próximas entre sí y de que sus vidas, aunque aparentemente distantes por sus condiciones de amo terrateniente (Gifford) y de aparcerero (Willie), están mucho más en sintonía de lo que sospechan en un principio. Es entonces cuando Gifford entiende que debe volver a casa para mostrar a todos ese cambio, ese renacimiento, para tratar mejor a sus trabajadores y a su esposa, y para tener amigos de verdad como los que ha tenido en la guerra. Ya no le importa la guerra, huye de ella corriendo ladera abajo. En realidad, el filme muestra la decadencia física y psicológica de Sam Gifford hasta su completo renacimiento en otra persona distinta. Consigue hacerlo gracias a que, incluso con los importantes cambios que hemos analizado respecto de la novela, el guion mantiene el alma de Gifford intacta, así como la de otros personajes (Willie especialmente).

6. LA VISIÓN DE LA II GUERRA MUNDIAL EN EL CINE BÉLICO ESTADOUNIDENSE

En lo referente a la II Guerra Mundial, un análisis del total de obras publicadas (y de películas filmadas) es inabarcable. Para ilustrar este fenómeno, no tenemos más que mencionar el hecho de que hacia octubre de 1948 ya habían aparecido unas 270 novelas basadas en ella (Feigenbaum, 1950). En lo referente a filmes norteamericanos, se contabilizan referencias completas de más de 3.000 películas hasta el año 2000 (Brode, 2020a, 2020b).

Es conocido que durante la participación de EE. UU. en la II Guerra Mundial, Hollywood cooperó con el gobierno para apoyar su campaña a favor de la guerra, coordinada a través de la recién creada Oficina de Asuntos Cinematográficos. Los filmes producidos en estos años de contienda consistían en largometrajes de propaganda que intentaban dar al público la impresión de que luchaban con un enemigo muy diferente a ellos, personas cuya victoria amenazaría todos los valores que EE. UU. apreciaba, focalizados, además, en la trama de espionaje o en el drama —cabe recordar ejemplos como *Yanqui Dandy*

(*Yankee Doodle Dandy* de Michael Curtiz) o *El diablo con Hitler* (*The Devil with Hitler* de Gordon Douglas y Glenn Tryon) ambas de 1942– (Donald, 1991). Posteriormente, las películas de Hollywood tenían contenidos más sofisticados –donde el espionaje fue cediendo protagonismo al combate de forma progresiva desde 1942 a 1945 (Shain, 1976)–, sin dejar de introducir los mensajes sobre el estilo de vida estadounidense y la responsabilidad civil de los americanos como vehículo para ganar la guerra: *Todos a una* (*Gung Ho!*, Ray Enright, 1943), *Batán* (*Bataan*, Tay Barnett, 1943) –en la cual el enemigo es retratado a base de caricaturas racistas, especialmente los japoneses (Kuhn and Westwell, 2012)– o *El corazón púrpura* (*The Purple Heart*, Lewis Milestone, 1944) (Sklar y Cook, 2023). Sin embargo, había excepciones, concentradas en su mayor parte en los estudios algo más independientes, como Superior Productions con su filme *Un paseo bajo el sol* (*A Walk in the Sun*, Lewis Milestone, 1945). Basada en la novela del mismo título de Harry Brown, esta película estaba dotada de un gran realismo táctico en técnicas de combate, aunque el director continuaba necesitando de la aprobación de la armada estadounidense para poder estrenarla, un hecho que imposibilitaba cualquier intento de mostrar algo distinto a un «patrón de afirmación» (Brode 2020a).

Finalizada la guerra, Hollywood siguió produciendo de forma numerosa los denominados docudramas, así como los dramas psicológicos en los que el espionaje, el heroísmo y el romance ocupaban el grueso de su sinopsis, tanto en la gran pantalla como ya para consumo televisivo (Slocum, 2023). En la década de 1951 a 1960, las excepciones a los dramas psicológicos fueron pocas y se basaban en libros que se apartaban en cierto modo de ese «patrón de afirmación». Así, las transmisiones manteniendo el mensaje original de las novelas –como en *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*, Fred Zinnemann, 1953)– ofrecían historias considerablemente más realistas, menos romantizadas (Brode, 2020a). Por ejemplo, muestra cómo el sistema y la organización de la maquinaria militar finalmente prevalecen sobre los anhelos y las esperanzas individuales de los protagonistas (Polo, 1970). En esta novela se percibe un «patrón de desesperación» donde reina la futilidad individual y el pesimismo irrefrenable sin que los personajes puedan cambiar su suerte (Polo, 1970). Aunque en *De aquí a la eternidad* la transmediación desde la novela sufrió de cambios obligados por la censura, especialmente en lo referente a las referencias a la homosexualidad y al abuso de los oficiales superiores del ejército sobre sus subordinados –aspectos que guardan gran similitud con *The Day the Century Ended*–, siguió manteniendo el mensaje original de la novela de James Jones.

Aun así, existen numerosos ejemplos en los que ese «patrón de desesperación» se ha tergiversado totalmente o en su mayor parte, reescribiendo su contenido en el guion para cambiar el mensaje original de la novela. En el filme *Los desnudos y los muertos*, por ejemplo, fue utilizada esta metodología para cambiar el patrón original de la novela de Norman Mailer. El personaje del teniente Hearn es quien entabla un auténtico combate psicológico con el general Cummings, obligando a éste a mostrar su verdadera naturaleza fascista y su visión del futuro de EE. UU. después de la guerra (conversaciones que han sido totalmente cambiadas o eliminadas en el filme):

Históricamente, el fin de esta guerra es transmutar el potencial de Estados Unidos en energía cinética. El concepto de fascismo es mucho más sabio que el concepto de comunismo si piensas un poco, puesto que está arraigado profundamente en la naturaleza real de los hombres; tuvo la desgracia de iniciarse en un país inapropiado [...] Estados Unidos hará suyo ese sueño, lo está haciendo ahora mismo (Mailer, 2018: 336).

Este fue también el caso del filme *El baile de los malditos* (*The Young Lions*, Edward Dmytryk, 1958) respecto de la novela de Irwin Shaw de 1948, la cual coincide con la obra de Mailer en muchos puntos importantes: en el año de su publicación, en la participación del autor como soldado durante la II Guerra Mundial y en la multitud de capas de su libro que fueron eliminadas en el filme. Su novela no es solo un alegato antibelicista, sino que es, sobre todo, una denuncia de cómo EE. UU. discriminaba a cualquiera que no estuviera en su ideal estadounidense, aplicando el antisemitismo, el anticomunismo, el antifascismo y tantos otros «anti» contra sus propios ciudadanos. Todas estas denuncias fueron eliminadas totalmente en la transmediación de la novela al filme.

Más adelante, especialmente a partir de 1961, Hollywood adoptó la estrategia de camuflar historias totalmente inventadas y sin realismo alguno en superproducciones destinadas a que el espectador las percibiera como reales —como ejemplo característico cabe mencionar el filme *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, 1961)—, o bien filmes anacrónicos como *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967) —cuya trama bien podría tener lugar en la Guerra de Vietnam—, siguiendo todos ellos un marcado «patrón de afirmación» (Brode 2020b). También encontramos aquí excepciones a la corriente impuesta por Hollywood, de la mano de productoras relativamente independientes. La película *Los vencedores* (*The Victors*, Carl Foreman, 1963) ofrece una épica antiheroica de los soldados de

un pelotón, basada en las experiencias que el autor inglés Alexander Baron plasmó en su colección de relatos *The Human Kind* (1953). Fue maltratada por la crítica en su estreno, aunque tuvo el mérito de mostrar aspectos tan desagradables como reales en la guerra, especialmente la esquizofrenia y la prostitución homosexual masculina en civiles, así como la ejecución de un soldado estadounidense por sus propios compatriotas, episodio que guarda un gran parecido con los relatos de la ejecución de Eddie Slovik el 31 de enero de 1945 (Crowther, 1963). Pese a que fue censurada reduciendo considerablemente su metraje, consiguió mantener el alma de los relatos de Baron y apartarse del «patrón de afirmación» y de los filmes de Hollywood (Brode, 2020b). En *Los vencedores* cada soldado es una víctima, nadie gana, un enfoque que retomó décadas después *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, Clint Eastwood, 2006) (Crowther, 1963; Brode, 2020b).

Cuando se estrenó el filme *Tora! Tora! Tora!* de Robert Wise en 1970, el público mostró poco interés en un enfoque que les pareció sencillamente aburrido, al igual que la tibia recepción que tuvo siete años después el estreno de la producción inglesa *Un puente lejano* (*A Bridge Too Far* de Richard Attenborough) (Brode, 2020b). La nación y el mundo habían cambiado: en 1970 muchos ciudadanos estadounidenses se preguntaban «¿Por qué estamos en Vietnam?» (Brode, 2020b).

Hasta el estreno de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998), filme que estableció que la II Guerra Mundial seguía siendo relevante, la industria no volvió a enfocarse en ella de manera importante (Brode, 2020a). A pesar del valor impactante de su secuencia inicial, *Salvar al soldado Ryan* se mantiene cerca de los films bélicos de la década de 1940 en todos los demás aspectos (Kuhn y Westwell, 2012), reafirmando la bondad duradera de la «buena guerra», la II Guerra Mundial (Carruthers, 2003), y eso no sería posible sin el entendimiento de que hay guerras que hacen sentir bien a los estadounidenses en contraposición a otras que les hacen sentir mal —como la de Corea o Vietnam, por ejemplo— (Brode, 2020a).

En películas posteriores, ambientadas en diferentes conflictos bélicos (la II Guerra Mundial, Vietnam, Afganistán, Iraq, Somalia, etc.) se muestra mayoritariamente cómo la guerra se reduce a una lucha primordial por mantenerse con vida, por regresar a casa, por no dejar a ningún hombre atrás, y se hace hincapié en el mensaje último de que cumplir con el deber es bueno (Carruthers, 2003). Los ejemplos son numerosos: *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001), *The Outpost* (Rod Lurie, 2020), *Greyhound: Enemigos bajo el mar* (Aaron

Schenider, 2020) y un largo etc. Encontramos escasas excepciones a la corriente mayoritaria del cine estadounidense respecto a la II Guerra Mundial en filmes que sí pueden incluirse en el «patrón de desesperación», como *Blanca media noche* (*A Midnight Clear*, Keith Gordon, 1992) o la mencionada *Cartas desde Iwo Jima*. También encontramos películas etiquetadas como antibelicistas, cuando en realidad se trata de filmes que, lejos de serlo, se mueven ambigüamente entre el patrón de desesperación y el de afirmación. *Hasta el último hombre* (*Hacksaw Ridge*, Mel Gibson, 2016) es un ejemplo de este tipo de filmes, donde el mensaje religioso y mesiánico es la verdadera columna vertebral de su sinopsis. La película comienza con una voz en *off* que lee partes del libro de Isaías y termina con soldados buscando desesperadamente una Biblia en el campo de batalla. Se ha descrito que, en realidad, el filme no está «ni a favor ni en contra de la guerra» (Matthews, 2017). Pero, tal como escribió un crítico de la prensa estadounidense, «Es la película más sanguinaria sobre un pacifista jamás realizada» (Phillips, 2016a) y cabe destacar que en este filme las imágenes recurrentes de soldados japoneses siguen siendo símbolos del mal, no de hombres (Phillips, 2016b). Todos estos aspectos nos recuerdan demasiado a las películas del «patrón de afirmación» analizadas más arriba.

En vista de lo expuesto, podemos aseverar que continua vigente todavía hoy la siguiente afirmación de 1991: «La abrumadora mayoría de los temas que se encuentran en las películas producidas en Hollywood han retratado a todas (excepto a la Guerra de Vietnam) como grandes y valientes luchas estadounidenses por la libertad y los valores democráticos» (Donald, 1991: 90).

7. EL DÍA QUE TERMINÓ EL SIGLO EN LA ACTUALIDAD

Las novelas *El día que terminó el siglo* y *Los desnudos y los muertos*, así como el filme *Los diablos del Pacífico*, son una rara excepción dentro del género bélico ambientado en la II Guerra Mundial y su trasfondo es sorprendentemente actual. En primer lugar, la prolongación de la maldad del coronel Miles y del general Cummings, ese «mal invisible» del que hablan los hombres, pero cuya influencia es de gran alcance, podría ser demasiado común en los oficiales de los ejércitos de hoy, un hecho que, efectivamente, se ha evidenciado en el ejército de los EE. UU. en las últimas décadas (Martin, 2020). En segundo lugar, si comparamos la psicología de los militares de hoy con las de los militares descritos por Gwaltney o Mailer en sus respectivas novelas, nos encontramos con una psicología todavía más difícil de digerir por su similitud pasadas más de siete décadas (Martin, 2020). En 2014, se

estimó que aproximadamente 20.300 miembros del componente activo del servicio en el ejército de los EE. UU. sufrieron una agresión sexual únicamente en los 12 meses anteriores, datos que representan el 1,0 % de los hombres y el 4,9 % de las mujeres en el ejército (Morral et al., 2015b). Entre todos los miembros del servicio que fueron clasificados como víctimas de una agresión sexual en el año 2014, el 31 % de las víctimas masculinas y el 28 % de las femeninas informaron que habían experimentado represalias sociales o profesionales como resultado de la agresión (Morral et al., 2015a). Entre las mujeres soldado que fueron víctimas de agresión sexual, el 56,2 % indicó que fueron objeto de represalias por parte de alguien que tenía un rango superior a ellas (Farris et al., 2021). Además, se ha descrito que en 2014 las mujeres soldado víctimas de agresión sexual tuvieron significativamente más probabilidades de sufrir represalias si habían informado a un denunciante obligatorio o habían presentado un informe sin restricciones, es decir, si habían seguido el protocolo militar de denuncias, que aquellas que no habían hecho un informe oficial pero sí se lo habían comunicado a un denunciante obligatorio; y más probabilidades que aquellas que habían confiado en amigos o familiares, o no lo habían dicho a nadie (Farris et al., 2021). Tal como publicó el entonces mayor del ejército Wesley Martin —conocido por sus esfuerzos para conseguir que se adopten reformas importantes en el ejército de los EE.UU.—, refiriéndose a principios de la década de 1990, «me encontré en un entorno destrozado donde la conducta sexual inapropiada y el abuso de autoridad eran una forma de vida aceptada y autosostenible» (Martin, 2020: 2). La lucha contra la conducta sexual inapropiada y el abuso de autoridad entre oficiales de alto rango del ejército ha destapado numerosos casos de oficiales que han contribuido a que estos problemas fueran crecientes en todo el ejército de EE.UU. hasta fechas muy recientes, y que no han sido responsabilizados adecuadamente (Martin, 2020). Estos datos nos recuerdan el sufrimiento del personaje Sam Gifford en el ejército —y también el del escritor Norman Mailer en la vida real, un caso que tan bien conocía Francis Irby Gwaltney al ser amigo suyo—, cuya impotencia a lo largo de toda la novela solo se ve incrementada hasta el final. Gifford no solo es testigo de la muerte de cuatro de sus compañeros acribillados por el teniente Baxter, sino que es condenado en una corte marcial donde solo se tiene en cuenta la versión del oficial superior en detrimento de la de sus subordinados (aunque ese oficial sea el acusado y culpable de los cargos que se le imputan). Un juicio, además, donde las alegaciones y los testimonios a su favor no sirven para nada y cuyo veredicto marca todo el resto de su carrera militar:

el ingreso a la compañía George, a las órdenes de Waco quien, como Baxter, son prolongaciones del coronel Miles, ese «mal invisible» del que hablan los hombres, pero cuya influencia es de gran alcance.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALDRIDGE, John W. (1949), «America's Young Novelists: Uneasy Inheritors of a Revolution», *Saturday Review of Literature* (12/02/1949), págs. 6-8.
- ALDRIDGE, John W. (1958), *After the Lost Generation*. Nueva York, Noonday Press.
- AMERICAN FILM INSTITUTE (AFI) (2019), «Between Heaven and Hell (1956)», *AFI Catalog of Feature Films – The First 100 Years 1893 – 1993*, [En línea: <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/51756>. Fecha de consulta: 15/10/2022].
- APA AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (2013), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 5th ed. Washington.
- BRIGHTMAN, Carol (1994), *Writing Dangerously: Mary McCarthy and Her World*, Nueva York, Harcourt Brace & Company.
- BRODE, Douglas (2020a), *From Hell To Hollywood: An Encyclopedia of World War II Films Volume 1*, Orlando, BearManor Media.
- BRODE, Douglas (2020b), *From Hell To Hollywood: An Encyclopedia of World War II Films Volume 2*, Orlando, BearManor Media.
- BROWER, Brock (1968), *Other Loyalties: A Politics of Personality*, Nueva York, Atheneum.
- CAGE, Beverly (2022), *G-Man: J. Edgar Hoover and the Making of the American Century*. Nueva York, Viking Press.
- CARRUTHERS, Susan (2003), «Bringing it all back home: Hollywood returns to war», *Small Wars & Insurgencies*, 14/1, págs. 167-182.
- CHURCHILL, Winston S. (1950), *The Second World War (Vol. 4): The hinge of fate*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- CROWTHER, Bosley (1963), «Screen: The Grim Message of War: Foreman's 'The Victors' at Two Theaters», *The New York Times* (20/12/1963).
- DONALD, Ralph R. (1991), «Antiwar Themes In Narrative War Films: Soldiers' Experiences As Social Comment», *Studies in Popular Culture*, 13/2 (1991), págs. 77-92.
- EDITORIAL (1956), «UA's 'Attack' Before 'Hell' Breaks Loose», *Variety* (05/09/1956), 204/1, págs. 7 y 14.
- EISINGER, Chester E. (1963), *Fiction of the Forties*. Chicago, University of Chicago Press.

- FARRIS, Coreen, SCHELL, Terry L., JAYCOX, Lisa H., BECKMAN, Robin L. (2021). «Perceived Retaliation Against Military Sexual Assault Victims», *RAND National Security Research Division*.
- FEIGENBAUM, Lawrence H. (1950), *War, as viewed by the postwar novelists of World Wars I and II*, New York University [Tesis Doctoral].
- GERSTLE, Frank (1956), «Screen: Battle Drama; 'Between Heaven and Hell' Bows at States», *The New York Times* (12/10/1956), pág. 33.
- GWALTNEY, Francis Irby (1956), *Between Heaven and Hell*. Nueva York, Popular Library.
- KELTON, Jim (2019), «Francis Irby Gwaltney (1921-1981)», *CALS Encyclopedia of Arkansas* [En línea: <https://encyclopediaofarkansas.net/entries/francis-irby-gwaltney-3034>. Fecha de consulta: 20/11/2022].
- KUHN, Annette y WESTWELL, Guy (2012), «War film», en Oxford University Press (ed.), *A Dictionary of Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, págs 449-450.
- LENNON, J. Michael (2013), *Norman Mailer: A Double Life*. Nueva York, Simon and Schuster.
- LOVING, Jerome (2015), «The Day the Century Ended: Francis Irby Gwaltney's «Sequel» to The Naked and the Dead», *The Mailer Review*, 9/1.
- MAILER, Norman (2018), *Los desnudos y los muertos*, Barcelona, Anagrama.
- MANSO, Peter (1985), *Norman Mailer: His Life and Times*, New York, Washington Square Press.
- MARTIN, Wesley (2020), «Combating Sexual Misconduct and Abuse of Authority in the United States Army: Same Long Fight», *Dignity: A Journal of Analysis of Exploitation and Violence*, 5/1.
- MATTHEWS, Josh (2017), «Hacksaw Ridge: A Movie Review», *Dordt College. Faculty Work: Comprehensive List*. 655.
- MORRAL, Andrew R., GORE, Kristie L., SCHELL, Terry L. (2015a), «Results Using the Prior WGRA Measures and Methods» en Andrew R. Morral et al. (eds.), «Sexual Assault and Sexual Harassment in the U.S. Military: Volume 2. Estimates for Department of Defense Service Members from the 2014 RAND Military Workplace Study». *RAND National Security Research Division*, págs. 69-76.
- MORRAL, Andrew R., GORE, Kristie L., SCHELL, Terry L. (2015b), «Sexual Assault and Sexual Harassment in the U.S. Military: Volume 2. Estimates for Department of Defense Service Members from the 2014 RAND Military Workplace Study». *RAND National Security Research Division*.

- OCLC Online Computer Library Center, Inc. (2022), «WorldCat», Dublin, Ohio.
- PHILLIPS, Michael (2016a), «Can 'Hacksaw Ridge' redeem Mel Gibson?», *Chicago Tribune*, 06/09/2016.
- PHILLIPS, Michael (2016b), «In 'Hacksaw Ridge,' Mel Gibson portrays WWII vet as a messiah, not a man», *Chicago Tribune*, 31/10/2016.
- POLO, Elena Prado (1970), *Themes and meanings in the American and Filipino novels of the Second World War in the Pacific*, Michigan State University [Tesis Doctoral].
- SCHLESINGER, Arthur Meier Jr. (1949), *The Vital Center: The Politics of Freedom*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt.
- SERLING, Rod (1963), «The Gamma Interview: Rod Serling», en Charles E. Fritch (ed.), *Gamma 1: New Frontiers in Fiction*, 1/1, North Hollywood, Star Press Inc., págs. 69-75.
- SHAIN, Russel Eark (1976), *An Analysis of Motion Pictures about War Released by the American Film Industry, 1930-1970*, New York, Arno Press.
- SKLAR, Robert y COOK, David A. (2023), «History of film. The war years and post-World War II trends», en The Editors of Encyclopaedia Britannica (ed.), *Encyclopaedia Britannica*, London, Encyclopaedia Britannica, Inc.
- SLOCUM, J. David (2023), «General Introduction: Seeing Through American War Cinema» en J. David Slocum (ed.), *Hollywood and War, The Film Reader*, Milton Park, Taylor & Francis.

Fecha de recepción: 26/11/2022.

Fecha de aceptación: 24/02/2024.

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: de la literatura al cine británico (2001-2020)

IRENE ROMERO GONZÁLEZ

Universidad de Burgos

iromero@ubu.es

ORCID ID: 0000-0001-6124-2343

Desde los orígenes del séptimo arte, el cine británico ha ido pasando por distintas etapas de éxito y declive hasta llegar a nuestros días con un gran prestigio marcado por grandes películas y por sus reconocidos premios a su filmografía. Al igual que en otros países, en Gran Bretaña las primeras bases del cine las establecieron los inventores y fotógrafos de la época como Edward J. Muybridge, G. A. Smith, Lois Leprince, James Williamson, Esme Collings o Alfred Collinsque; entre 1880 y 1895, fueron los primeros creadores de las cámaras de vídeo, de técnicas nuevas (filmación de primeros planos), producción de material fotográfico específico para imagen en movimiento y el estudio de los movimientos humanos y animales, así como la percepción visual. Con el cambio de siglo, el mercado británico se llenó de sociedades americanas y francesas como León Gaumont, Charles Pathé o Charles Urban que crearon filiales en territorio inglés y que provocaron una gran exposición del medio audiovisual. En esta época (origen del relato cinematográfico) cabe destacar al cineasta Cecil Hepworth, quien, aunque empezó siendo un vendedor de material fotográfico, desarrolló el recurso de la cámara lenta, produjo su primer gran éxito (*Salvado por Rover*. 1905), popularizó a la primera estrella del cine británico (Gladys Sylvania) y realizó las primeras adaptaciones al cine: *Oliver Twist* (1912), *David Copperfield* (1913) y *Hamlet* (1913). No fue el único de esa época: William George Barker produjo *Henry VIII* (1912) y George Pearson adaptó novelas de Conan Doyle y Edgar Wallace.

A partir de entonces, el cine británico ha pasado por distintas etapas de desarrollo: crisis, industrialización, nuevas leyes y cambios de legislación, mayor importancia de la narrativa, evolución de decorados y escenografía, temática bélica, costumbrista y cómica,

aparición del *Free Cinema* y el *Angry Young Men* y, sobre todo, la continua competencia de Hollywood¹.

Las leyes que se promulgaron en los años 1920 como la *Quota Act* o *Cinematograph Film Act* sirvieron para que en los años sucesivos el cine volviera a resurgir a pesar de la baja calidad y recepción por parte de los espectadores que consideraban al cine como un medio de diversión y entretenimiento y no como algo culto y serio. Aun así, destacaban directores como Norman Walker, Paul Czinner, Alberto Cavalcanti, Anthony Asquith, Zsuzsa Korda y Alfred Hitchcock que mezclaban historias originales (dramas, realistas y humorísticas) con adaptaciones de novelas y obras teatrales para captar la atención del director: *39 escalones* (*The Thirty Nine Steps*, 1935), *Las cuatro plumas* (1939), *Pygmalion* (1938), *The Turn of the Tide* (1935), *Como gustéis* (1936) o *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, 1938).

Con el inicio de la década de 1940 se inicia una nueva recesión en el cine británico, la guerra provocó que el medio fílmico se pusiera al servicio nacional para fomentar el entusiasmo nacional y la guerra, pero se entremezclaban otras temáticas como el realismo, las nuevas reivindicaciones de la sociedad (movimiento sindical, emancipación de las mujeres, cambios en la mentalidad social), que desembocó en el llamado *Free Cinema* (un estilo de cine independiente sin tantas convenciones técnicas, menos comercial y rechazando la distinción de clases) y, por supuesto, la literatura a la que pretendían sacar de la aristocracia y mostrarla a toda la sociedad. En esta época es donde más adaptaciones se encuentran: *Formosa fue a Francia* (1940), *Went the day well* (1942), *The stars look down* (1939), *Enrique V* (*Henry V*, 1944), *Las zapatillas rojas* (*The Red Shoes*, 1948) y *Ocho sentencias de muerte* (*Kind Hearts and Coronets*, 1949). Cabe destacar que el director David Lean se ganó la fama de «especialista en adaptaciones literarias de calidad» (Pillard 1998:40): *Breve encuentro* (*Brief Encounter*, 1945), *Cadenas Rotas* (1946), *Oliver Twist* (1948), *El puente sobre el río Kwai* (1957) o *Doctor Zhivago* (1969).

Tras estos años, surgieron los Estudios Ealing creando temas nuevos como es la fantasía, los fenómenos paranormales o la adivinación influenciados por la literatura gótica, el neo-western, el documental y las comedias (trasfondo realista, situación absurda y humor) que se convirtieron en el género característico del cine británico hasta los años ochenta: *Un pez llamado Wanda* (1989) o *El*

¹ En el primer periodo de 1906-1914, la historiadora Rachel Low analizó que la producción británica era del 15%, frente al 35% procedente del cine americano y el 50% del cine de Francia e Italia (Pillard, 1998: 14).

hombre que subió una colina y bajó una montaña (1995). Paralelamente, otros directores, como Michael Powell, se alejaron también de las temáticas tradicionales para explorar estilos como el romanticismo y el expresionismo: *Narciso negro* (1949) y *Los cuentos de Hoffman* (1951).

En este contexto, y con la impronta del movimiento *Free Cinema* y de los *Angry Young Men*, el cine se renovó. La sociedad se vio reflejada en la gran pantalla a través de películas como *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top*, 1959) o *Mirando hacia atrás con ira* (*Look Back in Anger*, 1959). Los cineastas mostraban protagonistas del pueblo, sus problemas, sus reivindicaciones y su realidad social alejada de la burguesía y de las viejas tradiciones del cine británico. Su temática era más variada: guerra, ciencia ficción, histórico, obras literarias de la época, teatro o, entre otros, cine testimonial musical. Son ejemplos de ello *Sábado noche, domingo mañana* (*Saturday Night, Sunday Morning*, 1960), *Estos son los condenados* (*The Damned*, 1961), *La soledad del corredor de fondo* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962), *El ingenuo salvaje* (*This Sporting Life*, 1962), *Becket* (1964), *El león en invierno* (*The Lion in Winter*, 1968).

En esta época, influidos por los nuevos estilos cinematográficos acudieron a Gran Bretaña cineastas de otros lugares del mundo hasta el punto que el 85% de las películas rodadas estaba financiadas por dinero americano (Pillard, 1998: 61-62): Michelangelo Antonioni (*Blow up*, 1966), Richard Lester (*The Knack...y cómo conseguirlo* (*The Knack and How to Get It*) 1964), Roman Polanski (*Callejón sin salida* (*Cul-de-Sac*), 1966), François Truffaut (*Fahrenheit 451*, 1966) y Fred Zinemann (*Un hombre para la eternidad* (*A Man for all Seasons*), 1966), entre otros.

La aparición de la televisión provocó un cambio en la forma de ver películas. Hasta ahora, la BBC, la única cadena que existía (hasta 1956 no surgió la ITV; Barr, 2020), no había explotado aún la emisión de ficción. Pero con el nacimiento de la ITV surgió el *Armchair Theatre*, serie dramática en la que se retransmitían obras de teatro en directo desde el estudio (posteriormente pudieron grabarlas y emitir las en diferido). A medida que la televisión se expandió, la asistencia al cine bajó, lo que convirtió a la televisión en el nuevo cine, no solo dedicado a emitir las películas ya existentes, sino también a producirlas. En la década de 1970, la mayoría de los cineastas y guionistas trabajaban para la televisión, lo que les permitía conectar directamente con la audiencia y adquirir experiencia para, posteriormente, dar el salto a la gran pantalla. Por esta razón, la televisión estaba constantemente buscando nuevos talentos y dramaturgos en los que inspirarse. Ejemplo de ello son: *Esa clase de amor* (*A Kind of Loving*, John Schlesinger, 1962),

Family Life (Ken Loach, 1967) o *Bleak moments* (Mike Leigh, 1971). La crisis económica surgida con la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam, provocó una nueva crisis en el cine y la televisión jugó un papel fundamental en su continuación contratando a más directores y comprando películas que difundía por sus canales. Es en este medio donde surgieron las obras más originales de esa época: *Performance* (1970), *Asesinato en el Orient Express* (1974); *Lolita* (1962), *2001: Odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) y *Barry Lyndon* (1975); adaptaciones sobre el personaje de James Bond, *Napoleón* (1981), *La Tempestad* (*The Tempest*, 1979), y la aparición de nuevos directores como Tom y Ridley Scott (*Los duelistas*, 1976). A partir de 1982 y con la creación del Channel 4, la televisión se convirtió en un servicio público en el que se fomentaba la cultura y la diversidad británica, así como la inclusión social de las minorías (se hicieron contratos a mujeres cineastas de distintas razas, procedencias e intereses políticos; ejemplo de ello son Sally Potter, Gurinder Chadha y Po Chih Leong)².

Sin embargo, el cambio más significativo del cine británico se produjo a partir de 1981 con la película *Carros de fuego* (*Chariots of Fire*, David Puttnam), que recibió cuatro premios Óscar (mejor película, guion, vestuario y banda sonora), lo que impulsó el éxito y la popularidad entre el público y la crítica. Las salas de cine también se extendieron, lo que contribuyó a que los ingresos de taquilla aumentaran para compensar los años anteriores. Después vinieron otros éxitos reconocidos³ con *Un pasaje a la India* (*A Passage to India*, David Lean, 1984, premio mejor actriz), *Una habitación con vistas* (*A Room with a View*, James Ivory, 1985, premio mejor guion adaptado),

² Charles Barr realiza un análisis de la influencia de la televisión en el cine de la época y la importancia que le dieron algunas políticas para su desarrollo, de ahí que el gran peso que tiene en la difusión de cine actualmente.

³ Hasta esta década, las películas británicas apenas habían tenido premios en los Óscar (los premios por excelencia en reconocimiento). Charles Barr recopila las nominaciones y premios que obtuvo en las décadas de 1930, 1940, 1960 y 1980. La primera película fue *Hamlet* en 1948 (Laurence Olivier) como mejor película; posteriormente, *El puente sobre el Río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai* (1958), *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1963), *Tom Jones* (1964), *Un hombre para la eternidad* (*A Man for All Seasons*, 1967) y *Oliver!* (1969). Todas ellas, adaptaciones de obras literarias como novelas y teatro. En los Goya (creados en 1993), en la categoría a la mejor película europea no es hasta 1995 cuando recibe el primer reconocimiento con *The Snapper* (Stephen Fears). A partir de los años 90, el cine británico está nominado en todas las categorías de los Óscar y los Globos de Oro, obteniendo premios por vestuario, guion adaptado, actor, actriz, película, etc.

Henry V (Kenneth Branagh, 1989, premio mejor vestuario), *Regreso a Howard End* (*Howard End*, James Ivory, 1992, mejor actriz y mejor guion adaptado) y *Sentido y Sensibilidad* (*Sense and Sensibility*, Ang Lee, 1995, mejor guion adaptado), películas todas ellas procedentes de guiones adaptados. A ello se añadió, en filmes basados en textos literarios, preocupaciones sociales como las derivadas de la guerra, el IRA, la violencia callejera o el racismo.

La televisión y el cine estadounidenses continúan ejerciendo una gran influencia en el cine británico. Como se ha indicado, la televisión estaba al servicio de la sociedad y contrataba directores para que realizaran películas para su medio. En la actualidad, el panorama no ha cambiado, pues se siguen produciendo cientos de películas al año para acercar al espectador las obras literarias, en su mayoría, británicas. Por ejemplo, en 2021, de las 420 películas que se produjeron en Reino Unido, 211 fueron realizadas para televisión, lo que supone una inversión de 1554 millones de libras⁴. El cine estadounidense continúa con su dominio debido a la enorme producción anual (supone el 70% de la taquilla) y a la rentabilidad económica de sus producciones; además, la estrategia de Hollywood sigue siendo la de expansión, aumentando «el número de coproducciones internacionales, y consolidando su posición en los países europeos, cual caballo de Troya, gracias a asociaciones con productores, distribuidores y exhibidores locales» (Prado, 2011: 41).

La perspectiva de futuro del cine británico es un movimiento continuo de los cineastas entre el cine puramente estético (el arte por el arte), sin escatimar en recursos económicos y personales, y el estrictamente comercial o consumista, dando respuesta a la diversidad británica y abordando temas políticos, sociales e ideológicos, sin dejar de lado su historia y su literatura; con producciones con capital propio y mixto (americano o europeo), y donde ya no es tan importante el actor, sino el director, quien imprime su huella, su identidad y su firma.

Una vez efectuado este breve recorrido histórico, conviene indicar los objetivos de este catálogo y lo que puede inferirse, en primera instancia, de los datos que arroja. Su acotación, que comprende desde 2001 hasta 2020, los primeros veinte años del nuevo siglo, viene propiciada por el interés en estudiar la buena consonancia que sigue habiendo con la literatura tantos años después de los inicios del cine, ordenando cronológicamente esta historia más reciente del cine

⁴ Información obtenida de los informes anuales del British Film Institute (<https://www.bfi.org.uk/industry-data-insights/statistical-yearbook>)

británico, en la que se observa un aumento de películas de éxito basadas en la transposición estricta de la obra literaria, pero no solo de grandes clásicos, sino a través también de reinterpretaciones, de la historia clásica o sus personajes, a una sociedad contemporánea marcada por sus tradiciones, su riqueza literaria, su patrimonio arquitectónico y su afán por promocionar el país. Se pretende con ello aportar una aproximación al cine británico que fomente nuevas vías de investigación y continuar así con la labor iniciada por Rafael Malpartida (2021), siendo su ámbito de estudio la cinematografía española, y continuada por David García-Reyes con el cine chileno y Elios Mendieta con el cine italiano en los siguientes números de *Trasvases*.

Autores como Seymour Chatman (1990), José Luis Sánchez Noriega (2002) o Norberto Mínguez Arranz (1998) han estudiado la relación entre cine y literatura y apuntan que tanto el teatro como las novelas han sido desde los inicios del cine fuente de inspiración para las películas debido a la necesidad constante de historias para producir miles de películas cada año, como una garantía de éxito de la obra que se adapta, para acceder al conocimiento histórico de la época y de las vivencias de los personajes, como reto artístico por recrear mitos y grandes obras literarias (como Drácula o Frankenstein, entre otros), debido al prestigio cultural que ofrece la adaptación de obras consagradas y como una labor de divulgación cultural (Sánchez Noriega 2002: 55-56). Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que los criterios del guionista para adaptar una novela pueden ser muy variados (Sánchez Noriega, 2002: 56). El cine ha cambiado la forma en la que los espectadores se acercan a la literatura, y su influencia hace que novelas que han tenido escaso éxito en su publicación, después de su adaptación aumenten sus ventas incluso hasta agotar existencias o convertirse en el libro más vendido, y al revés, los filmes que se basan en un texto literario obtienen casi un 40% más de beneficios en taquilla, pues aprovechan la popularidad ya lograda entre los lectores.

Para la elaboración de este trabajo, se ha utilizado la extensa base de datos de Filmaffinity, eligiendo entre todos los estrenos aquellos que se han realizado para cine y televisión, y eliminándose los formatos de miniserie y cortos para acotar su enorme extensión.

A la luz de estos datos, se puede observar que en el cine británico destaca el alto porcentaje (un 27,5%) de adaptaciones hechas para televisión. Como hemos apuntado, la televisión ha influido mucho en ello, ya que gracias a ella el cine en Reino Unido tiene continuidad y éxito entre la audiencia. Estudios recientes, realizados por *The Association of Adaptation Studies* y *British Association of Film, Television and Screen Studies*, analizan cómo la industria televisiva está adaptando

masivamente obras literarias de distintos géneros no solo como películas, sino también como series. Como apuntan, la televisión es un medio históricamente preparado para ver el arte de la adaptación como una práctica rentable. La nueva era televisiva, con la proliferación de proveedores en *streaming* hace que el espectador consuma masivamente contenidos audiovisuales, por lo que las adaptaciones plantean una nueva comprensión de nuestra cultura a través de reinterpretaciones creativas y contextualizadas, con una calidad en ocasiones aún mayor que en épocas anteriores, lo que le otorga a la televisión un prestigio «comparable a otras expresiones creativas como la novela, el teatro o el cine»⁵.

Un estudio más exhaustivo de este listado permite observar que los grandes escritores a los que se acude son, en su mayoría, clásicos británicos como William Shakespeare, Jane Austen, Arthur Conan Doyle o Agatha Christie, que compiten con autores contemporáneos como J. K. Rowling y su saga de Harry Potter, David Peace, P. D. James o Helen Fielding; y con escritores con menor éxito y/o conocimiento (Melvin Burgess o Vikas Swarup), pero con temas muy interesantes e inspiradores para guionistas y directores, lo cual permite que el cine y la literatura sigan estando ligados como en sus inicios. Destacan, además, autores cuyo público es el infantil, como Roald Dahl y Julia Donaldson.

Barr hace alusión en su libro a que el cine es muestra de los intereses de los británicos y de los orgullos que están de su historia, de sus logros y de sus ídolos como Shakespeare, Churchill, los Beatles, James Bond, Sean Connery y Harry Potter. Un ejemplo de ello lo encontramos en 2016, año en el que se celebró el IV centenario de la muerte de Shakespeare. Las instituciones (como la Royal Shakespeare Company), las universidades y las instituciones públicas y privadas como The Shakespeare Birthplace Trust⁶ realizaron durante todo ese

⁵ *The Association of Adaptation Studies* (2008, www.adaptation.uk.com) y *British Association of Film, Television and Screen Studies* (2013, www.baftss.org) son dos asociaciones británicas que se dedican al estudio y análisis del cine británico. Cada año realizan conferencias en torno a esta temática que han extendido al estudio de la narrativa de otros países. Además, la editorial Palgrave Macmillan, que es la que publica sus estudios, tiene una serie dedicada a la adaptación: *Palgrave Studies in Adaptation and Visual Culture* (link.springer.com/series/14654/books).

⁶ Es una organización benéfica e independiente que se preocupa por los sitios donde vivió Shakespeare. Ubicada en Stratford-upon-Avon, promueve el disfrute, la comprensión de sus obras, su vida y su época en todo el mundo: <https://www.shakespeare.org.uk/>

año distintas interpretaciones, exposiciones, conciertos, lecturas de sus obras o una peregrinación a Stratford-Upon-Avon para conmemorar su centenario. Los medios de comunicación se hicieron eco de ello; la BBC, por ejemplo, colaboró para retransmitir en directo todos los eventos y emitir las obras de las distintas compañías teatrales⁷. Como resultado de todo ello, en el listado se revela que desde 2011 hay un aumento significativo de emisiones de sus obras de teatro (entre 2001-2010 se emitieron en televisión 14 adaptaciones o representaciones, frente a 26 en la siguiente década concentrados en el año anterior y posterior de la conmemoración).

El éxito del cine británico se ha mantenido estable desde 1990, mezclando lo antiguo y lo moderno, consiguiendo desafiar al cine de Hollywood. Reflejo de ello es el incremento de producciones propias desde entonces: en la década de 1990, 82 películas; en la de 2000, 198 películas; y en la de 2010, pandemia incluida, 411 películas. A lo que se puede añadir también las nominaciones y los premios obtenidos en los Óscar (dado que los otorgados por la Academia americana de cine son un índice del prestigio y visibilidad internacional): desde 1991 hasta 2020, el cine británico ha recibido 103 premios (de los 279 en toda su historia) en distintas categorías como mejor película, director, guion adaptado, vestuario o interpretación⁸.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARR, Charles (2020), *British Cinema. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus, Madrid.
- CAPARRÓS LERA, Jose María (2003), *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars von Trier*. Ediciones Rialp, Madrid.
- CAPARRÓS LERA, Jose María (2009), *Historia del cine mundial*. Ediciones Rialp, Madrid.
- GRIGGS, Yvonne (2018), *Adaptable TV. Rewiring Text*, Palgrave Macmillan, Cham.

⁷ <https://www.bbc.com/mediacentre/2023/shakespeare-first-folio-400-anniversary-pan-bbc-season> o <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/news/william-shakespeare-400th-anniversary-how-is-the-uk-celebrating-a6971621.html>

⁸ Dato obtenido de la base de datos de la Academia de los Óscar: <https://awardsdatabase.oscars.org/search/results>

Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio

- HERMANSSON, Casie y ZEPERNICK, Janet (2018), *Where is Adaptation? Mapping cultures, texts and contexts*, John Benjamins Publishing Company, Ámsterdam.
- MALPARTIDA, Rafael (2021), «Catálogo de adaptaciones en el nuevo milenio: literatura y cine españoles (2001-2020)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 3, págs. 261-280.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (1998), *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Ediciones de la Mirada, Valencia.
- PILARD, Philippe (1998), *El cine británico*, Acento Editorial, Madrid.
- PRADO, Alejandro (2011), «Europa frente a Hollywood: breve síntesis histórica de una batalla económica y cultural», *Doxa Comunicación: Revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 12, págs. 39-59.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2006), *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza Editorial, Madrid.

Catálogo de adaptaciones¹

Año	Película	Dirección	Guion	Texto literario	Autor/a literario/a
2001	<i>Bridget Jones's Diary (El diario de Bridget Jones)</i>	Sharon Maguire	Andrew Davies, Helen Fielding	<i>Bridget Jones's Diary</i>	Helen Fielding
2001	<i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone (Harry Potter y la piedra filosofal)</i>	Chris Columbus	Steve Kloves	<i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone</i>	J.K. Rowling
2001	<i>Enemy at the Gates (Enemigo a las puertas)</i>	Jean-Jacques Annaud	Alain Godard, Jean-Jacques Annaud	<i>Enemy at the gates. The battle for Stalingrad</i>	William Craig
2001	<i>The Hole</i>	Nick Hamm	Ben Court, Caroline Ip	<i>The Hole</i>	Guy Burt
2001	<i>Enigma</i>	Michael Apted	Tom Stoppard	<i>Enigma</i>	Robert Harris
2001	<i>Iris</i>	Richard Eyre	Richard Eyre, Charles Wood	<i>Iris: A Memoir of Iris Murdoch y Elegy for Iris: A Memoir</i>	John Bayley
2001	<i>Buffalo Soldiers</i>	Gregor Jordan	Gregor Jordan, Eric Axel Weiss, Nora Maccoby	<i>Buffalo Soldiers</i>	Robert O'Connor
2001	<i>The Luzhin Defence (La defensa Luzhin)</i>	Marleen Gorris	Peter Berry	<i>Zasxita Lújina</i>	Vladimir Nabokov

¹ Siempre que se haya estrenado en España, se introduce entre paréntesis el título en castellano.

2001	<i>The Lost World (El mundo perdido) (TV)</i>	Stuart Orme	Adrian Hodges, Tony Mulholland	<i>The lost world</i>	Arthur Conan Doyle
2001	<i>The Golden Bowl (La Copa dorada)</i>	James Ivory	Ruth Praver Jhabvala	<i>The Golden Bowl</i>	Henry James
2001	<i>Last Orders</i>	Fred Schepisi	Fred Schepisi	<i>Last Orders</i>	Graham Swift
2001	<i>The Point Men (En el punto de mira)</i>	John Glen	Ripley Highsmith	<i>The Heat of Ramadan</i>	Steven Hartov
2001	<i>The Emperor's New Clothes (Mi Napoleón)</i>	Alan Taylor	Kevin Molony	<i>The Death of Napoleon</i>	Simon Leys
2001	<i>Christmas Carol: The Movie (Cuento de Navidad de Charles Dickens)</i>	Jimmy T. Murakami	Robert Llewellyn, Piet Kroon	<i>A Christmas Carol</i>	Charles Dickens
2001	<i>My Kingdom (Mi Reino)</i>	Don Boyd	Don Boyd, Nick Davies	<i>The Tragedy of King Lear</i>	William Shakespeare
2001	<i>The Triumph of Love (El triunfo del amor)</i>	Clare Peploe	Clare Peploe, Bernardo Bertolucci, Marilyn Goldin	<i>Le Triomphe de l'amour</i>	Pierre de Marivaux
2001	<i>Agatha Christie's Poirot - Evil Under the Sun (Agatha Christie: Poirot - Maldad bajo el sol) (TV)</i>	Brian Farnham	Anthony Horowitz	<i>Evil Under the Sun</i>	Agatha Christie
2001	<i>Sword of Honour (Soldado de Honor) (TV)</i>	Bill Anderson	William Boyd	<i>Trología Sword of Honour</i>	Evelyn Waugh
2001	<i>Othello (Otelo) (TV)</i>	Geoffrey Sax	Andrew Davies	<i>Othello</i>	William Shakespeare

2001	<i>The Life and Adventures of Nicholas Nickleby (TV)</i>	Stephen Whittaker	Martyn Hesford	<i>The Life and Adventures of Nicholas Nickleby</i>	Charles Dickens
2001	<i>Makibefo (Macbeth)</i>	Alexander Abela	Alexander Abela	<i>Macbeth</i>	William Shakespeare
2001	<i>Mr In-Between</i>	Paul Sarossy	Peter Waddington	<i>The Killing Kind</i>	Neil Cross
2001	<i>Is Harry on the Boat? (TV)</i>	Menhaj Huda	Eitan Arrusi, Colin Butts	<i>Is Harry on the Boat?</i>	Colin Butts
2001	<i>This Filthy Earth</i>	Andrew Kotting	Andrew Kotting, Sean Lock	<i>La Terre</i>	Émile Zola
2001	<i>The Mystic Masseur</i>	Ismail Merchant	Caryl Phillips	<i>The Mystic Masseur</i>	V.S. Naipaul
2001	<i>Back to the Secret Garden (El jardín secreto)</i>	Michael Tuchner	Joe Wiesenfeld	<i>The Secret Garden</i>	Frances Hodgson Burnett
2002	<i>The Pianist (Le Pianiste)</i>	Roman Polanski	Ronald Harwood	<i>Śmierć miasta (The Death of a City)</i>	Wladyslaw Szpilman
2002	<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets (Harry Potter y la Cámara de los secretos)</i>	Chris Columbus	Steve Kloves	<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	J.K. Rowling
2002	<i>Die Another Day (Muere otro día)</i>	Lee Tamahori	Neal Purvis, Robert Wade	<i>Personaje James Bond</i>	Ian Fleming
2002	<i>About a Boy (Un niño grande)</i>	Paul Weitz, Chris Weitz	Peter Hedges, Chris Weitz, Paul Weitz	<i>About a Boy</i>	Nick Hornby
2002	<i>The Four Feathers (Las cuatro plumas)</i>	Shekhar Kapur	Michael Schiffer, Hossein Amini	<i>The Four Feathers</i>	A.E.W. Mason

2002	<i>The Importance of Being Earnest (La importancia de llamarse Ernesto)</i>	Oliver Parker	Oliver Parker	<i>The Importance of Being Earnest, A Trivial Comedy for Serious People</i>	Oscar Wilde
2002	<i>The Reckoning (El misterio de Wells)</i>	Paul McGuigan	Mark Mills	<i>Morality Play</i>	Barry Unsworth
2002	<i>Morvern Callar (El viaje de Morvern)</i>	Lynne Ramsay	Lynne Ramsay, Liana Dognini	<i>Morvern Callar</i>	Alan Warner
2002	<i>Agatha Christie's Poirot - Murder in Mesopotamia (Agatha Christie: Poirot. Asesinato en Mesopotamia) (TV)</i>	Tom Clegg	Clive Exton	<i>Murder in Mesopotamia – A new Poirot story</i>	Agatha Christie
2002	<i>An Angel For May (Un ángel para May)</i>	Harley Cokeliss	Peter Milligan	<i>An Angel for May</i>	Melvin Burgess
2002	<i>The Hound of the Baskervilles (El Perro de los Baskerville) (TV)</i>	David Attwood	Allan Cubitt	<i>The Hound of the Baskervilles</i>	Arthur Conan Doyle
2002	<i>Two Men Went To War</i>	John Henderson	Richard Everett, Christopher Villiers	<i>Amateur Commandos</i>	Raymond Foxall
2002	<i>The Heart of Me (Mi corazón)</i>	Thaddeus O'Sullivan	Lucinda Coxon	<i>Echoing Grove</i>	Rosamond Lehmann
2002	<i>Copenhagen (TV)</i>	Howard Davies	Howard Davies	<i>Copenhagen</i>	Michael Frayn
2002	<i>Sparkhouse (TV)</i>	Robin Sheppard	Sally Wainwright	<i>Wuthering Heights</i>	Emily Brontë
2002	<i>Alone (Alone, las pesadillas de un asesino)</i>	Phil Claydon	Paul Hart-Wilden	<i>Poema Alone</i>	Edgar Allan Poe
2002	<i>Anita and Me (Anita & Me)</i>	Metin Hüseyin	Meera Syal	<i>Anita and Me</i>	Meera Syal

2002	<i>War Game</i>	Dave Unwin	Simon Nicholson	<i>War Game</i>	Michael Foreman
2002	<i>The Fall of the Louse of Usher: A Gothic Tale for the 21st Century</i>	Ken Russell	Ken Russell	<i>The Fall of the Louse of Usher</i>	Edgar Allan Poe
2002	<i>Bollywood Queen</i>	Jeremy Wooding	Neil Spencer, Jeremy Wooding	<i>Romeo and Juliet</i>	William Shakespeare
2002	<i>The Inspector Lynley Mysteries: Well Schooled in Murder (TV)</i>	Robert Young	Simon Block	<i>Well-Schooled in Murder</i>	Elizabeth George
2002	<i>Goodbye, Mr. Chips (TV)</i>	Stuart Orme	Frank Delaney, Brian Finch.	<i>Goodbye, Mr. Chips</i>	James Hilton
2002	<i>Mrs Caldicot's Cabbage War</i>	Ian Sharp	Malcolm Stone	<i>Mrs Caldicot's Cabbage War</i>	Vernon Coleman
2002	<i>The Tragedy of Hamlet</i>	Peter Brook	Peter Brook, Marie Hélène Estienne	<i>The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark</i>	William Shakespeare
2002	<i>Eldra</i>	Timothy Lyn	Manon Eames	<i>Memorias de Eldra Jarman</i>	Eldra Jarman
2003	<i>Touching The Void (Tocando el vacío)</i>	Kevin Macdonald	Joe Simpson	<i>Touching the Void</i>	Joe Simpson
2003	<i>Young Adam</i>	David Mackenzie	David Mackenzie	<i>Young Adam</i>	Alexander Trocchi
2003	<i>Hope Springs (La encontré en Hope Springs)</i>	Mark Herman	Mark Herman	<i>New Cardiff</i>	Charles Webb
2003	<i>I Capture the Castle (El castillo soñado)</i>	Tim Fywell	Heidi Thomas	<i>I Capture the Castle</i>	Dodie Smith

2003	<i>Agatha Christie's Poirot - Five Little Pigs (Agatha Christie: Poirot. Cinco cerditos) (TV)</i>	Paul Unwin	Kevin Elyot	<i>Five Little Pigs</i>	Agatha Christie
2003	<i>Agatha Christie's Poirot - Sad Cypress (Agatha Christie: Poirot. Un triste ciprés) (TV)</i>	David Moore	David Pirie	<i>Sad Cypress</i>	Agatha Christie
2003	<i>Bright Young Things (Escándalo con clase)</i>	Stephen Fry	Stephen Fry	<i>Vile Bodies</i>	Evelyn Waugh
2003	<i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde (El Dr. Jekyll y Mr. Hyde) (TV)</i>	Maurice Phillips	Martyn Hesford	<i>Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde</i>	Robert Louis Stevenson
2003	<i>Sparkling Cyanide (Cianuro espumoso) (TV)</i>	Tristram Powell	Laura Lamson	<i>Sparkling Cyanide</i>	Agatha Christie
2003	<i>The Other Boleyn Girl (Las hermanas Bolena) (TV)</i>	Philippa Lowthorpe	Philippa Lowthorpe	<i>The Other Boleyn Girl</i>	Philippa Gregory
2003	<i>Dorian</i>	Allan A. Goldstein	Peter Jobin, Ron Raley	<i>The Picture of Dorian Gray</i>	Oscar Wilde
2003	<i>The Mayor of Casterbridge (TV)</i>	David Thacker	Ted Whitehead	<i>The Mayor of Casterbridge</i>	Thomas Hardy
2003	<i>Death in Holy Orders (Muerte en el seminario) (TV)</i>	Jonny Campbell	Robert Jones	<i>Death in Holy Orders</i>	P.D James
2003	<i>Hans Christian Andersen: My Life as a Fairy Tale (Hans Christian Andersen: Mi vida como un cuento de hadas) (TV)</i>	Philip Saville	Kit Hesketh-Harvey	<i>Cuentos</i>	Hans Christian Andersen
2003	<i>Pollyanna (TV)</i>	Sarah Harding	Simon Nye	<i>Pollyanna</i>	Eleanor H. Porter

2003	<i>Winter Solstice (Solsticio de invierno) (TV)</i>	Martyn Friend	William Corlett	<i>Winter Solstice</i>	Rosamunde Pilcher
2003	<i>Eloise at Christmastime (TV)</i>	Kevin Lima	Elizabeth Chandler	<i>Eloise at Christmastime</i>	Kay Thompson
2003	<i>The Young Visitors (TV)</i>	David Yates	Patrick Barlow	<i>The Young Visitors</i>	Daisy Ashford
2003	<i>Eloise at the Plaza (Eloise en Nueva York) (TV)</i>	Kevin Lima	Hilary Knight, Janet Brownell	<i>Eloise</i>	Kay Thompson
2003	<i>Home (TV)</i>	Richard Curson Smith	Richard Curson Smith	<i>Historia corta</i>	J.G. Ballard
2003	<i>Lucky Jim (TV)</i>	Robin Sheppard	Jack Rosenthal	<i>Lucky Jim</i>	Kingsley Amis
2004	<i>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (Harry Potter y el Prisionero de Azkaban)</i>	Alfonso Cuarón	Steve Kloves.	<i>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban</i>	J.K. Rowling
2004	<i>Bridget Jones: The Edge of Reason (Bridget Jones: Sobreviviré)</i>	Beeban Kidron	Andrew Davies, Richard Curtis, Adam Brooks, Helen Fielding	<i>Bridget Jones: The Edge of Reason</i>	Helen Fielding
2004	<i>The Merchant of Venice (El mercader de Venecia)</i>	Michael Radford	Michael Radford	<i>The Merchant of Venice</i>	William Shakespeare
2004	<i>Nine Songs (Nueve canciones)</i>	Michael Winterbottom	Michael Winterbottom	<i>Plateforme</i>	Michel Houellebecq
2004	<i>A Good Woman</i>	Mike Barker	Howard Himelstein	<i>Lady Windermere's Fan</i>	Oscar Wilde
2004	<i>The Football Factory (Diario de un Hooligan)</i>	Nick Love	Nick Love	<i>The Football Factory</i>	John King

2004	<i>Bride & Prejudice (Bodas y prejuicios)</i>	Gurinder Chadha	Gurinder Chadha, Paul Mayeda Berges	<i>Pride and Prejudice</i>	Jane Austen
2004	<i>The Bridge of San Luis Rey (El puente de San Luis Rey)</i>	Mary McGuckian	Mary McGuckian	<i>The Bridge of San Luis Rey</i>	Thornton Wilder
2004	<i>Ladies in Lavender (La última primavera)</i>	Charles Dance	Charles Dance	<i>Ladies in Lavender</i>	William J. Locke
2004	<i>Enduring Love (El intruso)</i>	Roger Michell	Joe Penhall	<i>Enduring Love</i>	Ian McEwan
2004	<i>My Summer of Love (Mi verano de amor)</i>	Pawel Pawlikowski	Pawel Pawlikowski, Michael Wynne	<i>My Summer of Love</i>	Helen Cross
2004	<i>In My Country (Un país en África)</i>	John Boorman	Ann Peacock	<i>Country of My Skull</i>	Antjie Krog
2004	<i>Sherlock Holmes and the Case of the Silk Stocking (Sherlock Holmes y el caso de la media de seda) (TV)</i>	Simon Cellan Jones	Allan Cubitt	<i>Personaje Sherlock Holmes</i>	Arthur Conan Doyle
2004	<i>Red Dust (Tierra de Sangre)</i>	Tom Hooper	Troy Kennedy-Martin	<i>Red Dust</i>	Gillian Slovo
2004	<i>Agatha Christie's Poirot - Death on the Nile (Agath Christie: Poirot. Muerte en el Nilo) (TV)</i>	Andy Wilson	Kevin Elyot	<i>Death on the Nile</i>	Agatha Christie
2004	<i>Five Children and It (5 chicos y Esto)</i>	John Stephenson	David Solomons	<i>Five Children and It</i>	Edith Nesbit
2004	<i>Doctor Sleep – Hypnotic</i>	Nick Willing	Nick Willing, William Brookfield	<i>Doctor Sleep</i>	Madison Smartt Bell

2004	<i>Agatha Christie's Poirot - The Hollow (Agath Christie: Poirot. Sangre en la piscina) (TV)</i>	Simon Langton	Nick Dear	<i>The Hollow</i>	Agatha Christie
2004	<i>Mickybo and Me (Mi socio Mickybo y yo)</i>	Terry Loane	Terry Loane	<i>Mojo Mickybo</i>	Owen McCafferty
2004	<i>Miss Marple: The Murder at the Vicarage (Miss Marple: Muerte en la Vicaría) (TV)</i>	Charles Palmer	Stephen Churchett	<i>The Murder at the Vicarage</i>	Agatha Christie
2004	<i>Miss Marple: 4:50 from Paddington (Miss Marple: El tren de las 4:50 de Paddington) (TV)</i>	Andy Wilson	Stephen Churchett	<i>4:50 from Paddington</i>	Agatha Christie
2004	<i>Miss Marple: A Murder Is Announced (Miss Marple: Se anuncia un asesinato) (TV)</i>	John Strickland	Stewart Harcourt	<i>A Murder Is Announced</i>	Agatha Christie
2004	<i>Miss Marple: The Body in the Library ((Miss Marple: Un cadáver en la biblioteca) (TV)</i>	Andy Wilson	Kevin Elyot	<i>The Body in the Library</i>	Agatha Christie
2004	<i>Perfect Strangers (Perfectos extraños) (TV)</i>	Robin Sheppard	Simon Booker	<i>Perfect Strangers</i>	Robyn Sisman
2004	<i>Piccadilly Jim</i>	John McKay	Julian Fellowes	<i>Piccadilly Jim</i>	P.G. Wodehouse
2004	<i>The Murder Room (P.D. James: La sala del crimen) (TV)</i>	Diarmuid Lawrence	Robert Jones	<i>The Murder Room</i>	P.D. James
2004	<i>The Open Doors</i>	James Rogan	James Rogan	<i>The Open Window</i>	Hector Hugh Munro
2004	<i>Belonging (TV)</i>	Christopher Menaul	Alan Plater	<i>The Web of Belonging</i>	Stevie Davies

2005	<i>Harry Potter and the Goblet of Fire (Harry Potter y el Cáliz de Fuego)</i>	Mike Newell	Steve Kloves	<i>Harry Potter and the Goblet of Fire</i>	J.K. Rowling
2005	<i>Pride & Prejudice (Orgullo y Prejuicio)</i>	Joe Wright	Deborah Moggach	<i>Pride and Prejudice</i>	Jane Austen
2005	<i>The Constant Gardener (El jardinero fiel)</i>	Fernando Meirelles	Jeffrey Caine	<i>The Constant Gardener</i>	John Le Carré
2005	<i>Oliver Twist</i>	Roman Polanski	Ronald Harwood	<i>Oliver Twist</i>	Charles Dickens
2005	<i>Tideland</i>	Terry Gilliam	Tony Grisoni	<i>Tideland</i>	Mitch Cullin
2005	<i>A Sound of Thunder (El sonido del trueno)</i>	Peter Hyams	Thomas Dean Donnelly, Joshua Oppenheimer, Gregory Poirier	<i>A Sound of Thunder</i>	Ray Bradbury
2005	<i>Mistress of Spices (La joven de las especias)</i>	Paul Mayeda Berges	Paul Mayeda Berges, Gurinder Chadha	<i>Mistress of Spices Chitra</i>	Banerjee Divakaruni
2005	<i>The Dark</i>	John Fawcett	Stephen Massicotte, Paul Tamasy	<i>Sheep</i>	Simon Maginn
2005	<i>Tristram Shandy: A Cock and Bull Story</i>	Michael Winterbottom	Frank Cottrell Boyce	<i>The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman</i>	Laurence Sterne
2005	<i>Mrs. Henderson Presents (Mrs. Henderson presenta)</i>	Stephen Frears	Martin Sherman	<i>Mrs. Henderson Presents</i>	Sheila van Damm
2005	<i>Archangel (El secreto de Arcángel) (TV)</i>	Jon Jones	Dick Clement, Ian La Frenais	<i>Archangel</i>	Robert Harris

2005	<i>Heidi</i>	Paul Marcus	Brian Finch	<i>Heidis Lehr- und Wanderjahre y Heidi kann brauchen, was es gelernt hat</i>	Johanna Spyri
2005	<i>Asylum (Obsesión)</i>	David Mackenzie	Patrick Marber, Chrysanthy Balis	<i>Asylum</i>	Patrick McGrath
2005	<i>Lassie:</i>	Charles Sturridge	Charles Sturridge	<i>Lassie Come Home</i>	Eric Knight
2005	<i>Agatha Christie's Poirot - The Mystery of the Blue Train (Agatha Christie: Poirot – El misterio del tren azul) (TV)</i>	Hettie Macdonald	Guy Andrews	<i>The Mystery of the Blue Train</i>	Agatha Christie
2005	<i>Agatha Christie's Poirot - After the Funeral (Agatha Christie: Poirot – Después del funeral) (TV)</i>	Maurice Phillips	Philomena McDonagh	<i>After the Funeral</i>	Agatha Christie
2005	<i>Secret Smile (Un extraño en nuestras vidas) (TV)</i>	Christopher Menaul	Kate Brooke	<i>Secret Smile</i>	Nicci French
2005	<i>My Family and Other Animals (Mi familia y otros animales) (TV)</i>	Sheree Folkson	Simon Nye	<i>My Family and Other Animals</i>	Gerald Durrell
2005	<i>The Fine Art of Love-Mine Haha (El despertar del amor)</i>	JoGerald Durrellhn Irvin	James Carrington, Sadie Jones	<i>Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen</i>	Frank Wedeking
2005	<i>Brothers of the Head</i>	Keith Fulton, Louis Pepe	Tony Grisoni	<i>Brothers of the Head</i>	Brian Aldiss
2005	<i>The Snow Queen (La reina de las nieves) (TV)</i>	Julian Gibbs	James Andrew Hall	<i>Snedronningen</i>	Hans Christian Andersen

2005	<i>Macbeth (ShakespeaRe-Told) (TV)</i>	Mark Brozel	Peter Moffat	<i>The Tragedy of Macbeth</i>	William Shakespeare
2005	<i>Beneath the Skin (A flor de piel) (TV)</i>	Sarah Harding	Gwyneth Hughes	<i>Beneath the Skin</i>	Nicci French
2005	<i>Ripley Under Ground</i>	Roger Spottiswoode	Donald E. Westlake, W. Blake Herron	<i>Ripley Under Ground</i>	Patricia Highsmith
2005	<i>Under the Greenwood Tree (Bajo el árbol del bosque) (TV)</i>	Nicholas Laughland	Ashley Pharoah	<i>Under the Greenwood Tree</i>	Thomas Hardy
2005	<i>Much Ado About Nothing (ShakespeaRe-Told) (Mucho ruido y pocas nueces (ShakespeaRe-Told)) (TV)</i>	Brian Percival	David Nicholls	<i>Much Ado About Nothing</i>	William Shakespeare
2005	<i>A Midsummer Night's Dream (ShakespeaRe-Told) (Sueño de una noche de verano (ShakespeaRe-Told)) (TV)</i>	Ed Fraiman	Peter Bowker	<i>A Midsummer Night's Dream</i>	William Shakespeare
2005	<i>The Taming of the Shrew (ShakespeaRe-Told) (La fierecilla domada (ShakespeaRe-Told)) (TV)</i>	David Richards	Sally Wainwright	<i>The Taming of the Shrew</i>	William Shakespeare
2005	<i>Ghost Story For Christmas: A View From a Hill (TV)</i>	Luke Watson	Peter Harness	<i>A View From a Hill</i>	M.R. James
2005	<i>These Foolish Things (Esas tonterías)</i>	Julia Taylor-Stanley	Julia Taylor-Stanley	<i>There's a Porpoise Close Behind Us</i>	Noël Langley
2005	<i>Mrs. Palfrey at the Claremont</i>	Dan Ireland	Martin Donovan, Dan Ireland, Ruth Sacks	<i>Mrs. Palfrey at the Claremont</i>	Elizabeth Taylor

2005	<i>Kidnapped (Las aventuras de David Balfour) (TV)</i>	Brendan Maher	Bev Doyle, Richard Kurti	<i>Kidnapped</i>	Robert Louis Stevenson
2006	<i>Casino Royale</i>	Martin Campbell	Neal Purvis, Robert Wade, Paul Haggis	<i>Personaje James Bond</i>	Ian Fleming
2006	<i>Children of Men (Hijos de los hombres)</i>	Alfonso Cuarón	David Arata, Alfonso Cuarón, Timothy J. Sexton, Hawk Ostby, Mark Fergus	<i>The Children of Men</i>	P.D. James
2006	<i>The Last King of Scotland (El último rey de Escocia)</i>	Kevin Macdonald	Peter Morgan, Jeremy Brock	<i>The Last King of Scotland</i>	Giles Foden
2006	<i>Notes on a Scandal (Diario de un escándalo)</i>	Richard Eyre	Patrick Marber	<i>Notes on a Scandal</i>	Zoë Heller
2006	<i>Nanny McPhee (La niñera mágica)</i>	Kirk Jones	Emma Thompson	<i>Trilogía Nurse Matilda</i>	Christianna Brand
2006	<i>An American Haunting (Maleficio)</i>	Courtney Solomon	Courtney Solomon	<i>The Bell Witch: An American Haunting</i>	Brent Monahan
2006	<i>Starter for Ten (Un chico listo)</i>	Tom Vaughan	David Nicholls	<i>Starter for Ten ç</i>	David Nicholls
2006	<i>The Magic Flute (La flauta mágica)</i>	Kenneth Branagh	Kenneth Branagh, Stephen Fry	<i>Die Zauberflöte</i>	Emanuel Schikaneder
2006	<i>In a Dark Place (En un lugar oscuro)</i>	Donato Rotunno	Peter Waddington	<i>The Turn of the Screw</i>	Henry James
2006	<i>Fade to Black (Fundido a negro)</i>	Oliver Parker	Oliver Parker	<i>Fade to Black</i>	Davide Ferrario

2006	<i>Agatha Christie's Poirot - Cards on the Table</i> (<i>Agatha Christie: Poirot - Cartas sobre la mesa</i>) (TV)	Sarah Harding	Nick Dear	<i>Cards on the Table</i>	Agatha Christie
2006	<i>Agatha Christie's Poirot - Taken at the Flood</i> (<i>Agatha Christie: Poirot – Pleamares de la vida</i>) (TV)	Andy Wilson	Guy Andrews	<i>Taken at the Flood</i>	Agatha Christie
2006	<i>Miss Marple: By the Pricking of My Thumbs</i> (<i>Miss Marple: El cuadro</i>) (TV)	Peter Medak	Stewart Harcourt	<i>By the Pricking of My Thumbs</i>	Agatha Christie
2006	<i>Miss Marple: Sleeping Murder</i> (<i>Miss Marple: El crimen dormido</i>) (TV)	Edward Hall	Stephen Churchett	<i>Sleeping Murder</i>	Agatha Christie
2006	<i>The Haunted Airman</i> (<i>El aviador embrujado</i>) (TV)	Chris Durlacher	Chris Durlacher	<i>The Haunting of Toby Jugg</i>	Dennis Wheatley
2006	<i>Miss Marple: The Moving Finger</i> (<i>Miss Marple: El caso de los anónimos</i>) (TV)	Tom Shankland	Kevin Elyot	<i>The Moving Finger</i>	Agatha Christie
2006	<i>Miss Marple: The Sittaford Mystery</i> (<i>Miss Marple: El misterio de Sittaford</i>) (TV)	Paul Unwin	Stephen Churchett	<i>The Sittaford Mystery</i>	Agatha Christie
2006	<i>Masterpiece Theatre: The Ruby in the Smoke</i> (<i>La maldición del rubí</i>) (TV)	Brian Percival	Adrian Hodges	<i>The Ruby in the Smoke</i>	Philip Pullman
2006	<i>Bram Stoker's Dracula</i> (<i>Drácula</i>) (TV)	Bill Eagles	Stewart Harcourt	<i>Dracula</i>	Bram Stoker
2006	<i>Il mercante di pietre</i> (<i>The Stone Merchant</i>) (<i>La guerra silenciosa</i> (<i>El mercader de piedras</i>))	Renzo Martinelli	Corrado Calabrò, Fabio Campus	<i>I mercante di pietre</i>	Corrado Calabrò

2006	<i>Wide Sargasso Sea (TV)</i>	Brendan Maher	Stephen Greenhorn	<i>Wide Sargasso Sea</i>	Jean Rhys
2006	<i>The Secret Life of Mrs. Beeton (TV)</i>	Jon Jones	Sarah Williams	<i>The Short Life and Long Times of Mrs Beeton</i>	Kathryn Hughes
2006	<i>Kenneth Williams: Fantabulosa! (TV)</i>	Andy De Emmony	Martyn Hesford	<i>The Kenneth Williams Diaries y The Kenneth Williams Letters</i>	Kenneth Williams
2006	<i>Ghostboat (Nave fantasma) (TV)</i>	Stuart Orme	Guy Burt	<i>Ghostboat</i>	Neal R. Burger, George Simpson
2006	<i>Sharpe's Challenge (El desafío de Sharpe) (TV)</i>	Tom Clegg	Russell Lewis	<i>Serie Sharpe y personaje Richard Sharpes</i>	Bernard Cornwell
2006	<i>The Only Boy for Me (TV)</i>	Dewi Humphreys	Mark Wallington	<i>The Only Boy for Me</i>	Gil McNeil
2006	<i>La bohème</i>	Robin Lough	Giuseppe Giacosa, Luigi Illica	<i>Scènes de la vie de bohème</i>	Henri Murger
2006	<i>Measure for Measure</i>	Bob Komar	Wendy Attwell, Lucy Richardson, Gian Carlo Rossi	<i>Measure for Measure</i>	William Shakespeare
2007	<i>Harry Potter and the Order of the Phoenix (Harry Potter y la Orden del Fénix)</i>	David Yates	Michael Goldenberg	<i>Harry Potter and the Order of the Phoenix</i>	J.K. Rowling
2007	<i>Stardust</i>	Matthew Vaughn	Jane Goldman, Matthew Vaughn	<i>Stardust</i>	Neil Gaiman
2007	<i>Atonement</i>	Joe Wright	Christopher Hampton	<i>Atonement</i>	Ian McEwan

2007	<i>Control</i>	Anton Corbijn	Matt Greenhalgh	<i>Touching from a Distance</i>	Deborah Curtis
2007	<i>The Last Legion (La última legión)</i>	Doug Lefler	Jez Butterworth, Tom Butterworth, Peter Rader, Valerio Manfredi, Carlo Carlei	<i>L'ultima legione</i>	Valerio Manfredi
2007	<i>The Water Horse: Legend of the Deep (Mi monstruo y yo)</i>	Jay Russell	Robert Nelson Jacobs	<i>The Water Horse</i>	Dick King-Smith
2007	<i>Blood and Chocolate (La marca del lobo)</i>	Katja von Garnier	Ehren Kruger, Christopher Landon	<i>Blood and Chocolate</i>	Annette Curtis Klause
2007	<i>Boy A</i>	John Crowley	Mark O'Rowe	<i>Boy A</i>	Jonathan Trigell
2007	<i>Persuasion (Persuasión) (TV)</i>	Adrian Shergold	Simon Burke	<i>Persuasion</i>	Jane Austen
2007	<i>Northanger Abbey (La Abadía de Northanger) (TV)</i>	Jon Jones	Andrew Davies	<i>Northanger Abbey</i>	Jane Austen
2007	<i>Mansfield Park (TV)</i>	Iain B. MacDonald	Maggie Wadey	<i>Mansfield Park</i>	Jane Austen
2007	<i>Ballet Shoes (TV)</i>	Sandra Goldbacher	Heidi Thomas	<i>Ballet Shoes</i>	Noel Streatfeild
2007	<i>Hallam Foe</i>	David Mackenzie	David Mackenzie, Ed Whitmore	<i>Hallam Foe</i>	Peter Jinks
2007	<i>The Beckoning Silence (La llamada del silencio) (TV)</i>	Louise Osmond	Joe Simpson, Rupert Walters	<i>The Beckoning Silence</i>	Joe Simpson

2007	<i>And When Did You Last See Your Father?</i>	Anand Tucker	David Nicholls	<i>And When Did You Last See Your Father?</i>	Blake Morrison
2007	<i>Miss Marple: Nemesis (Miss Marple: Némesis) (TV)</i>	Nicolas Winding Refn	Stephen Churchett, Nicolas Winding Refn	<i>Nemesis</i>	Agatha Christie
2007	<i>Towards Zero (Miss Marple: Hacia cero) (TV)</i>	David Grindley, Nicolas Winding Refn	Kevin Elyot	<i>Towards Zero</i>	Agatha Christie
2007	<i>At Bertram's Hotel (Miss Marple: En el hotel Bertram) (TV)</i>	Dan Zeff	Tom MacRae	<i>At Bertram's Hotel</i>	Agatha Christie
2007	<i>Far North</i>	Asif Kapadia	Asif Kapadia, Tim Miller	<i>Far North & Other Dark Tales</i>	Sara Maitland
2007	<i>Ordeal by Innocence (Miss Marple: Inocencia trágica) (TV)</i>	Moira Armstrong	Stewart Harcourt	<i>Ordeal by Innocence</i>	Agatha Christie
2007	<i>The Shadow in the North (La sombra del norte) (TV)</i>	John Alexander	Adrian Hodges	<i>The Shadow in the Plate</i>	Philip Pullman
2007	<i>Puffball</i>	Nicolas Roeg	Dan Weldon	<i>Puffball</i>	Fay Weldon
2007	<i>Frankenstein (TV)</i>	Jed Mercurio	Jed Mercurio	<i>Frankenstein; or, The Modern Prometheus</i>	Mary Shelley
2007	<i>The Tonto Woman</i>	Daniel Barber	Joe Shrapnel	<i>The Tonto Woman and Other Western Stories</i>	Elmore Leonard
2007	<i>Dangerous Parking</i>	Peter Howitt	Peter Howitt	<i>Dangerous Parking</i>	Stuart Browne

2007	<i>Lusitania: Murder on the Atlantic (TV)</i>	Christopher Spencer	Sarah Williams	<i>Wilful Murder, The Sinking of the Lusitania</i>	Diana Preston
2007	<i>The Christmas Miracle of Jonathan Toomey</i>	Bill Clark	Bill Clark	<i>The Christmas Miracle of Jonathan Toomey</i>	Susan Wojciechowski
2007	<i>Starting Over (Comenzar de nuevo) (TV)</i>	Giles Foster	Matthew Thomas	<i>Starting Over</i>	Robin Pilcher
2007	<i>The Bad Mother's Handbook (TV)</i>	Robin Sheppard	Kate Long, Kate O'Riordan	<i>The Bad Mother's Handbook</i>	Kate Long
2007	<i>Sherlock Holmes and the Baker Street Irregulars (TV)</i>	Julian Kemp	Richard Kurti, Bev Doyle	<i>Personaje Sherlock Holmes</i>	Arthur Conan Doyle
2008	<i>Slumdog Millionaire (Slumdog Millionaire ¿Quién quiere ser millonario?)</i>	Danny Boyle, Loveleen Tandan	Simon Beaufoy	<i>Q&A</i>	Vikas Swarup
2008	<i>The Boy in the Striped Pyjamas (El niño con el pijama de rayas)</i>	Mark Herman	Mark Herman	<i>The Boy in the Striped Pyjamas</i>	John Boyne
2008	<i>Quantum of Solace</i>	Marc Forster	Robert Wade, Paul Haggis, Neal Purvis	<i>Personaje James Bond</i>	Ian Fleming
2008	<i>The Other Boleyn Girl (Las hermanas Bolena)</i>	Justin Chadwick	Peter Morgan	<i>The Other Boleyn Girl</i>	Philippa Gregory
2008	<i>The Duchess (La Duquesa)</i>	Saul Dibb	Jeffrey Hatcher, Anders Thomas Jensen	<i>Georgiana: Duchess of Devonshire</i>	Amanda Foreman
2008	<i>Inkheart (Corazón de tinta)</i>	Iain Softley	David Lindsay-Abaire	<i>Tintenherz</i>	Cornelia Funke

2008	<i>How to Lose Friends & Alienate People (Nueva York para principiantes)</i>	Robert B. Weide	Peter Straughan	<i>How to Lose Friends and Alienate People</i>	Toby Young
2008	<i>The Other Man (Crónica de un engaño)</i>	Richard Eyre	Richard Eyre, Charles Wood	<i>Der Andere</i>	Bernhard Schlink
2008	<i>Good</i>	Vicente Amorim	John Wrathall	<i>Good</i>	C.P. Taylor
2008	<i>Easy Virtue (Una familia con clase)</i>	Stephan Elliott	Stephan Elliott, Sheridan Jobbins	<i>Easy Virtue</i>	Noël Coward
2008	<i>Fifty Dead Men Walking (50 hombres muertos)</i>	Kari Skogland	Kari Skogland	<i>Fifty Dead Men Walking: The Terrifying True Story of a Secret Agent Inside the IRA</i> <i>Nicholas Davies</i>	Martin McGartland
2008	<i>Brideshead Revisited (Retorno a Brideshead)</i>	Julian Jarrold	Jeremy Brock, Andrew Davies	<i>Brideshead Revisited</i>	Evelyn Waugh
2008	<i>Miss Pettigrew Lives for a Day (Un gran día para ellas)</i>	Bharat Nalluri	David Magee, Simon Beaufoy	<i>Miss Pettigrew Lives for a Day</i>	Winifred Watson
2008	<i>Terry Pratchett's The Colour of Magic (The Color of Magic) (El color de la magia) (TV)</i>	Vadim Jean	Vadim Jean	<i>The Colour of Magic</i>	Terry Pratchett
2008	<i>The Secret of Moonacre (El secreto de la última Luna)</i>	Gábor Csupó	Graham Alborough, Lucy Shuttleworth	<i>The Little White Horse</i>	Elizabeth Goudge
2008	<i>Angus, Thongs and Perfect Snogging (Mi gato Angus, el primer morreo y el plasta de mi padre)</i>	Gurinder Chadha	Gurinder Chadha, Paul Mayeda Berges, Will McRobb, Chris Viscardi	<i>Angus, Thongs and Full-Frontal Snogging</i>	Louise Rennison

2008	<i>Me and Orson Welles</i>	Richard Linklater	Holly Gent Palmo, Vincent Palmo Jr.	<i>Me and Orson Welles</i>	Robert Kaplow
2008	<i>I Can't Think Straight</i>	Shamim Sarif	Shamim Sarif, Kelly Moss	<i>I Can't Think Straight</i>	Shamim Sarif
2008	<i>Incendiary</i>	Sharon Maguire	Sharon Maguire	<i>Incendiary</i>	Chris Cleave
2008	<i>Book of Blood</i>	John Harrison	John Harrison, Darin Silverman	<i>Books of Blood</i>	Clive Barker
2008	<i>Affinity</i>	Tim Fywell	Andrew Davies	<i>Affinity</i>	Sarah Waters
2008	<i>Agatha Christie's Poirot - Appointment with Death (Agatha Christie: Poirot – Cita con la muerte) (TV)</i>	Ashley Pearce	Guy Andrews	<i>Appointment with Death</i>	Agatha Christie
2008	<i>Agatha Christie's Poirot - Third Girl (Agatha Christie: Poirot – La tercera muchacha) (TV)</i>	Dan Reed	Peter Flannery	<i>Third Girl</i>	Agatha Christie
2008	<i>Agatha Christie's Poirot - Mrs McGinty's Dead (Agatha Christie: Poirot – La señorita McGinty ha muerto) (TV)</i>	Ashley Pearce	Nick Dear	<i>Mrs McGinty's Dead</i>	Agatha Christie
2008	<i>Agatha Christie's Poirot - Cat Among the Pigeons (Agatha Christie: Poirot – Un gato en el palomar) (TV)</i>	James Kent	Mark Gatiss	<i>Cat Among the Pigeons</i>	Agatha Christie
2008	<i>The Crew (Instinto asesino)</i>	Adrian Vitoria	Adrian Vitoria, Ian Brady	<i>Outlaws</i>	Kevin Sampson
2008	<i>Cass</i>	Jon S. Baird	Jon S. Baird	<i>Cass</i>	Cass Pennant

2008	<i>Miss Marple: A Pocket Full of Rye (Miss Marple: Un puñado de centeno) (TV)</i>	Charles Palmer	Kevin Elyot	<i>A Pocket Full of Rye</i>	Agatha Christie
2008	<i>Senseless</i>	Simon Hynd	Simon Hynd	<i>Senseless</i>	Stona Fitch
2008	<i>The Garden of Eden (El jardín del Edén)</i>	John Irvin	James Scott Linville	<i>The Garden of Eden</i>	Ernest Hemingway
2008	<i>King Lear (El rey Lear) (TV)</i>	Trevor Nunn		<i>King Lear</i>	William Shakespeare
2008	<i>The 39 Steps (TV)</i>	James Hawes	Lizzie Mickery	<i>The Thirty-Nine Steps</i>	John Buchan
2008	<i>Jack Says</i>	Bob Phillips	Paula Baker, Eva Hamilton, Piers Pereira, Alan Ronald, Paul Tanter, Craig Woods	<i>Jack said</i>	Paul Tanter
2008	<i>Sharpe's Peril (Sharpe en peligro) (TV)</i>	Tom Clegg	Russell Lewis	<i>Sharpe serie y personaje Richard Sharpe</i>	Bernard Cornwell
2008	<i>Poppy Shakespeare (TV)</i>	Benjamin Ross	Sarah Williams	<i>Poppy Shakespeare</i>	Clare Allan
2008	<i>Hancock & Joan (TV)</i>	Richard Laxton	Richard Cottan	<i>Lady Don't Fall Backwards. A Memoir</i>	Joan Le Mesurier
2008	<i>Kill Kill Faster Faster</i>	Gareth Maxwell Roberts	Gareth Maxwell Roberts	<i>Kill Kill Faster Faster</i>	Joel Rose
2009	<i>Harry Potter and the Half-Blood Prince (Harry Potter y el misterio del príncipe)</i>	David Yates	Steve Kloves	<i>Harry Potter and the Half-Blood Prince</i>	J.K. Rowling

2009	<i>An Education</i>	Lone Scherfig	Nick Hornby	<i>An Education</i>	Lynn Barber
2009	<i>Dorian Gray (El retrato de Dorian Gray)</i>	Oliver Parker	Toby Finlay	<i>The Picture of Dorian Gray</i>	Oscar Wilde
2009	<i>Solomon Kane</i>	M.J. Bassett	M.J. Bassett	<i>Basado en el personaje creado</i>	Robert E. Howard
2009	<i>The Damned United</i>	Tom Hooper	Peter Morgan	<i>The Damned Utd</i>	David Peace
2009	<i>The Soloist (El solista)</i>	Joe Wright	Susannah Grant	<i>The Soloist: A Lost Dream, an Unlikely Friendship, and the Redemptive Power of Music</i>	Steve Lopez
2009	<i>Nowhere Boy</i>	Sam Taylor-Johnson	Matt Greenhalgh	<i>Imagine This – Growing up with my brother John Lennon</i>	Julia Baird
2009	<i>Desert Flower (Flor del desierto)</i>	Sherry Hormann	Sherry Hormann, Smita Bhide	<i>Desert Flower: The Extraordinary Journey of a Desert Nomad</i>	Waris Dirie y Cathleen Miller
2009	<i>Red Riding: 1974 (The Red Riding Trilogy, Part 1) (TV)</i>	Julian Jarrold	Tony Grisoni	<i>Red-Riding Quartet: Nineteen Seventy-Four</i>	David Peace
2009	<i>Red Riding: 1974 (The Red Riding Trilogy, Part 2) (TV)</i>	James Marsh	Tony Grisoni	<i>Red-Riding Quartet: Nineteen Seventy-Seven</i>	David Peace
2009	<i>Red Riding: 1974 (The Red Riding Trilogy, Part 3) (TV)</i>	Anand Tucker	Tony Grisoni	<i>Red-Riding Quartet: Nineteen Eighty-Three</i>	David Peace

2009	<i>Creation (La duda de Darwin)</i>	Jon Amiel	John Collee	<i>Annie's Box. Darwin, His Daughter, and Human Evolution</i>	Randal Keynes
2009	<i>Chéri</i>	Stephen Frears	Christopher Hampton	<i>Chéri</i>	Colette
2009	<i>The Hunt for Gollum (The Lord of the Rings: The Hunt for Gollum)</i>	Chris Bouchard	Chris Bouchard, Stuart Price, Lewis Albrow	<i>The Lord of the Rings</i>	J.R.R. Tolkien
2009	<i>My Last Five Girlfriends (Mis últimas cinco novias)</i>	Julian Kemp	Julian Kemp	<i>Essays in Love</i>	Alain de Botton
2009	<i>Dread</i>	Anthony DiBlasi	Anthony DiBlasi	<i>Books of Blood</i>	Clive Barker
2009	<i>Born of Hope</i>	Kate Madison	Alex K. Aldridge, Christopher Dane, Kate Madison, Matt Wood	<i>The Lord of the Rings</i>	J.R.R. Tolkien
2009	<i>Wuthering Heights (Cumbres borrascosas) (TV)</i>	Coky Giedroyc	Peter Bowker	<i>Wuthering Heights</i>	Emily Brontë
2009	<i>The City of Your Final Destination (La ciudad de tu destino final)</i>	James Ivory	Prawer Jhabvala	<i>The City of Your Final Destination</i>	Peter Cameron
2009	<i>From Time to Time (De una época a otra)</i>	Julian Fellowes	Julian Fellowes	<i>The Chimneys of Green Knowe</i>	Lucy M. Boston
2009	<i>The Cry of the Owl</i>	Jamie Thraves	Jamie Thraves	<i>The Cry of the Owl</i>	Patricia Highsmith
2009	<i>Miss Marple: Murder Is Easy (Miss Marple: Matar es fácil) (TV)</i>	Hettie Macdonald	Stephen Churchett	<i>Easy to Kill</i>	Agatha Christie

2009	<i>Miss Marple: Why Didn't They Ask Evans? (Miss Marple: Trayectoria de boomerang) (TV)</i>	Nicholas Renton	Patrick Barlow	<i>Why Didn't They Ask Evans?</i>	Agatha Christie
2009	<i>Endgame (TV)</i>	Pete Travis	Paula Milne	<i>The Fall of Apartheid</i>	Robert Harvey
2009	<i>Hamlet (TV)</i>	Gregory Doran		<i>The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark</i>	William Shakespeare
2009	<i>Skellig (TV)</i>	Annabel Jankel	Irena Brignull	<i>Skellig</i>	David Almond
2009	<i>The Turn of the Screw (Cazadores de almas) (TV)</i>	Tim Fywell	Sandy Welch	<i>The Turn of the Screw</i>	Henry James
2009	<i>Margot (TV)</i>	Otto Bathurst	Amanda Coe		Meredith Daneman
2009	<i>The Nutcracker</i>	Ross MacGibbon		<i>The Nutcracker</i>	E.T.A. Hoffman
2009	<i>Sleep with Me (TV)</i>	Marc Jobst	Andrew Davies	<i>Sleep with Me</i>	Joanna Briscoe
2010	<i>Harry Potter and the Deathly Hallows: Part I (Harry Potter y las Reliquias de la muerte: Part I)</i>	David Yates	Steve Kloves	<i>Harry Potter and the Deathly Hallows</i>	J.K. Rowling
2010	<i>Kick-Ass (Kick-Ass: listo para machacar)</i>	Matthew Vaughn	Jane Goldman, Matthew Vaughn	<i>Kick-Ass</i>	Mark Millar
2010	<i>Never Let Me Go (Nunca me abandones)</i>	Mark Romanek	Alex Garland	<i>Never Let Me Go</i>	Kazuo Ishiguro
2010	<i>Submarine</i>	Richard Ayoade	Richard Ayoade	<i>Submarine</i>	Joe Dunthorne

2010	<i>London Boulevard</i>	William Monahan	William Monahan	<i>London Boulevard</i>	Ken Bruen
2010	<i>Nanny McPhee and the Big Bang (La niñera mágica y el Big Ben)</i>	Susanna White	Emma Thompson	<i>Trilogía Nurse Matilda</i>	Christianna Brand
2010	<i>Tamara Drewe</i>	Stephen Frears	Moira Buffini	<i>Tamara Drewe</i>	Posy Simmonds
2010	<i>Agatha Christie's Poirot - Murder on the Orient Express (Agatha Christie: Poirot – Asesinato en el Orient Express) (TV)</i>	Philip Martin	Stewart Harcourt	<i>Murder on the Orient Express</i>	Agatha Christie
2010	<i>Toast</i>	S.J. Clarkson	Lee Hall	<i>Toast: The Story of a Boy's Hunger</i>	Nigel Slater
2010	<i>Christopher and His Kind (TV)</i>	Geoffrey Sax	Kevin Elyot	<i>Christopher and His Kind</i>	Christopher Isherwood
2010	<i>Agatha Christie's Poirot - Hallowe'en Party (Agatha Christie: Poirot – Las manzanas) (TV)</i>	Charles Palmer	Mark Gatiss	<i>Hallowe'en Party</i>	Agatha Christie
2010	<i>Agatha Christie's Poirot - Three Act Tragedy (Agatha Christie: Poirot – Tragedia en tres actos) (TV)</i>	Ashley Pearce	Nick Dear	<i>Three-Act Tragedy</i>	Agatha Christie
2010	<i>Brighton Rock</i>	Rowan Joffe	Rowan Joffe	<i>Brighton Rock</i>	Graham Greene
2010	<i>The Song of Lunch (TV)</i>	Niall MacCormick	Niall MacCormick	<i>The Song of Lunch</i>	Christopher Reid
2010	<i>Miss Marple: The Pale Horse (Miss Marple: El misterio de Pale Horse) (TV)</i>	Andy Hay	Russell Lewis	<i>The Pale Horse</i>	Agatha Christie

2010	<i>Miss Marple: The Secret of Chimneys (Miss Marple: El secreto de los Chimneys) (TV)</i>	John Strickland	Paul Rutman	<i>The Secret of Chimneys</i>	Agatha Christie
2010	<i>Miss Marple: The Blue Geranium (Miss Marple: El geranio azul) (TV)</i>	David Moore	Stewart Harcourt	<i>The Blue Geranium</i>	Agatha Christie
2010	<i>Dirk Gently (TV)</i>	Damon Thomas	Howard Overman	<i>Dirk Gently's Holistic Detective Agency</i>	Douglas Adams
2010	<i>Macbeth (TV)</i>	Rupert Goold		<i>Macbeth</i>	William Shakespeare
2010	<i>The First Men in the Moon (TV)</i>	Damon Thomas	Mark Gatiss	<i>The First Men in the Moon</i>	H.G. Wells
2010	<i>Whistle and I'll come to You (TV)</i>	Andy De Emmony	Neil Cross	<i>Ghost Stories of an Antiquary</i>	M.R. James
2010	<i>First Light (TV)</i>	Matthew Whiteman	Matthew Whiteman, Caleb Ranson	<i>First Light</i>	Geoffrey Wellum
2010	<i>Thorne: Scaredycat</i>	Benjamin Ross	Dudi Appleton, Jim Keeble, Barry Langford	<i>Scaredy Cat</i>	Mark Billingham
2010	<i>Powder</i>	Mark Elliott	Kevin Sampson	<i>Powder</i>	Kevin Sampson
2010	<i>Paris Connections</i>	Harley Cokeliss	Michael Tupy	<i>Serie L.A. Connections</i>	Jackie Collins
2010	<i>National Theatre Live: Nation</i>	Melly Still	Mark Ravenhill	<i>Nation</i>	Terry Pratchett

2010	<i>Les Misérables in Concert: The 25th Anniversary</i> (<i>Los Miserables en Concierto: 25ª aniversario</i>)	Nick Morris	Alain Boublil, Claude-Michel Schönberg, Jean-Marc Natel, James Fenton	<i>Les Misérables</i>	Victor Hugo
2011	<i>Unknown (Sin identidad)</i>	Jaume Collet-Serra	Oliver Butcher, Stephen Cornwell	<i>Hors de moi</i>	Didier Van Cauwelaert
2011	<i>Superman: Requiem</i>	Gene Fallaize	Gene Fallaize	<i>Basado en el personaje de Superman</i>	Jerry Siegel
2011	<i>The Gruffalo's Child</i>	Johannes Weiland, Uwe Heidschoetter		<i>The Gruffalo's Child</i>	Julia Donaldson, Axel Scheffler
2011	<i>Harry Potter and the Deathly Hallows: Part II</i> (<i>Harry Potter y las reliquias de la muerte</i>)	David Yates	Steve Kloves	<i>Harry Potter and the Deathly Hallows</i>	J.K. Rowling
2011	<i>Horrid Henry: The Movie (Pablo Diablo: La película)</i>	Nick Moore	Lucinda Whiteley	<i>Horrid Henry</i>	Francesca Simon
2011	<i>Salmon Fishing in the Yemen (La pesca de salmón en Yemen)</i>	Lasse Hallström	Simon Beaufoy	<i>Salmon Fishing in the Yemen</i>	Paul Torday
2011	<i>The Best Exotic Marigold Hotel (El exótico Hotel Marigold)</i>	John Madden	Ol Parker	<i>These Foolish Things</i>	Deborah Moggach
2011	<i>Killing Bono</i>	Nick Hamm	Dick Clement, Ian La Frenais	<i>Killing Bono</i>	Neil McCormick
2011	<i>The Borrowers (Los inquilinos) (TV)</i>	Tom Harper	Ben Vanstone	<i>The Borrowers</i>	Mary Norton

2011	<i>The Great Ghost Rescue</i>	Yann Samuëll	David Solomons, Yann Samuëll	<i>The Great Ghost Rescue</i>	Eva Ibbotson
2011	<i>Much Ado About Nothing</i>	Robert Delamere		<i>Much Ado About Nothing</i>	William Shakespeare
2011	<i>National Theatre Live: One Man, Two Guvvners</i>	Nicholas Hytner, Robin Lough	Richard Bean	<i>One Man, Two Guvvners</i>	Carlo Goldoni
2011	<i>A Dangerous Method (Un método peligroso)</i>	David Cronenberg	Christopher Hampton	<i>A Dangerous Method: The Story of Jung, Freud and Sabina Spielrein</i>	John Kerr
2011	<i>Jane Eyre</i>	Cary Joji Fukunaga	Moira Buffini	<i>Jane Eyre</i>	Charlotte Brontë
2011	<i>We Need to Talk About Kevin (Tenemos que hablar de Kevin)</i>	Lynne Ramsay	Lynne Ramsay	<i>We Need to Talk About Kevin</i>	Lionel Shriver
2011	<i>The Iron Lady (La dama de hierro)</i>	Phyllida Lloyd	Abi Morgan	<i>The Iron Lady: Margaret Thatcher, from Grocer's Daughter to Prime Minister</i>	John Campbell
2011	<i>My Week with Marilyn (mi semana con Marilyn)</i>	Simon Curtis	Adrian Hodges	<i>The Prince, the Showgirl and Me y My Week with Marilyn</i>	Colin Clark
2011	<i>Albert Nobbs</i>	Rodrigo García	Glenn Close, John Banville, Gabriella Prekop	<i>Albert Nobbs</i>	George Moore
2011	<i>The Deep Blue Sea</i>	Terence Davies	Terence Davies	<i>The Deep Blue Sea</i>	Terence Rattigan
2011	<i>360 (360. Juego de destinos)</i>	Fernando Meirelles	Peter Morgan	<i>Reigen</i>	Arthur Schnitzler

2011	<i>Wuthering Heights (Cumbres borrascosas)</i>	Andrea Arnold	Olivia Hetreed	<i>Wuthering Heights</i>	Emily Brontë
2011	<i>Agatha Christie's Poirot - The Clocks (Agatha Christie: Poirot – Los relojes) (TV)</i>	Charles Palmer	Stewart Harcourt	<i>The Clocks</i>	Agatha Christie
2011	<i>Trishna</i>	Michael Winterbottom	Michael Winterbottom	<i>Tess of the d'Urvilles</i>	Thomas Hardy
2011	<i>National Theatre Live: Frankenstein</i>	Danny Boyle	Nick Dear	<i>Frankenstein, or The Modern Prometheus</i>	Mary Shelley
2011	<i>Resistance (Resistencia)</i>	Amit Gupta	Amit Gupta	<i>Resistance</i>	Owen Sheers
2011	<i>The Suspicions of Mr Whicher: The Murder at Road Hill House (TV)</i>	James Hawes	Neil McKay	<i>The Suspicions of Mr Whicher or The Murder at Road Hill House</i>	Kate Summerscale
2011	<i>The Night Watch (Ronda nocturna) (TV)</i>	Richard Laxton	Paula Milne	<i>The Night Watch</i>	Sarah Waters
2011	<i>Miss Marple: The Mirror Crack'd from Side to Side (Miss Marple: El espejo se rajó de lado a lado) (TV)</i>	Tom Shankland	Kevin Elyot	<i>The Mirror Crack'd from Side to Side</i>	Agatha Christie
2011	<i>Screwed</i>	Reg Traviss	Colin Butts y David Beton	<i>Screwed: The Truth About life as a Prison Officer</i>	David Beton
2011	<i>Just Henry (TV)</i>	David Moore	Michael Chaplin	<i>Just Henry</i>	Michelle Magorian
2011	<i>Alice's Adventures in Wonderland (TV)</i>	Jonathan Haswell, Dominic Best	Nicholas Wright	<i>Alice's Adventures in Wonderland</i>	Lewis Carroll

2011	<i>Random (TV)</i>	Debbie Tucker Green	Debbie Tucker Green	<i>Random</i>	Debbie Tucker Green
2011	<i>The Great Ghost Rescue</i>	Yann Samuëll	David Solomons, Yann Samuëll	<i>The Great Ghost Rescue</i>	Eva Ibbotson
2011	<i>Tinker Tailor Soldier Spy (El topo)</i>	Tomas Alfredson	Bridget O'Connor, Peter Straughan	<i>Tinker Tailor Soldier Spy</i>	John Le Carré
2011	<i>Blitz</i>	Elliott Lester	Nathan Parker	<i>Blitz</i>	Ken Bruen
2011	<i>Coriolanus</i>	Ralph Fiennes	John Logan	<i>Coriolanus</i>	William Shakespeare
2012	<i>Skyfall</i>	Sam Mendes	Neal Purvis, Robert Wade, John Logan	<i>Personaje James Bond</i>	Ian Fleming
2012	<i>Dredd</i>	Pete Travis	Alex Garland	<i>2000 Ad</i>	John Wagner, Carlos Ezquerro
2012	<i>The Pirates! Band of Misfits (Piratas)</i>	Peter Lord, Jeff Newitt	Gideon Defoe	<i>The Pirates! In an Adventure with Scientists</i>	Gideon Defoe
2012	<i>A Liar's Autobiography - The Untrue Story of Monty Python's Graham Chapman (Autobiografía de un mentiroso)</i>	Bill Jones, Ben Timlett, Jeff Simpson	David Sherlock	<i>A Liar's Autobiography: Volumen VI</i>	Graham Chapman y David Sherlock
2012	<i>The Snowman and the Snowdog (El muñeco de nieve y el perro de nieve)</i>	Hilary Audus	Hilary Audus, Joanna Harrison	<i>Personajes The Snowman</i>	Raymond Briggs
2012	<i>8 Minutes Idle</i>	Mark Simon Hewis	Nicholas Blincoe, Matt Thorne	<i>Eight Minutes Idle</i>	Matt Thorne

2012	<i>All in Good Time</i>	Nigel Cole	Ayub Khan-Din	<i>All in Good Time</i>	Bill Naughton
2012	<i>Outside Bet</i>	Sacha Bennett	Sacha Bennett, Nigel Smith	<i>The Mumper Mark Baxter</i>	Paolo Hewitt
2012	<i>Quartet (El Cuarteto)</i>	Dustin Hoffman	Ronald Harwood	<i>Quartet</i>	Ronald Harwood
2012	<i>Les Misérables (Los Miserables)</i>	Tom Hooper	William Nicholson, Claude-Michel Schönberg, Alain Boublil, Herbert Kretzmer	<i>Les Misérables</i>	Victor Hugo
2012	<i>The Woman in Black (La mujer de negro)</i>	James Watkins	Jane Goldman	<i>The Woman in Black</i>	Susan Hill
2012	<i>Anna Karenina</i>	Joe Wright	Tom Stoppard	<i>Анна Каренина (Anna Karenina)</i>	Leo Tolstoy
2012	<i>Great Expectations (Grandes esperanzas)</i>	Mike Newell	David Nicholls	<i>Great Expectations</i>	Charles Dickens
2012	<i>Now Is Good (Ahora y siempre)</i>	Ol Parker	Ol Parker	<i>Before I Die</i>	Jenny Downham
2012	<i>Bel Ami (Bel Ami, historia de un seductor)</i>	Nick Ormerod, Declan Donnellan	Rachel Bennette	<i>Bel Ami</i>	Guy de Maupassant
2012	<i>The Girl (TV)</i>	Julian Jarrold	Gwyneth Hughes	<i>Spellbound by Beauty</i>	Donald Spoto
2012	<i>Broken</i>	Rufus Norris	Mark O'Rowe	<i>Broken</i>	Daniel Clay
2012	<i>Private Peaceful (Soldado Peaceful)</i>	Pat O'Connor	Simon Reade	<i>Private Peaceful</i>	Michael Morpurgo

2012	<i>The Scapegoat</i>	Charles Sturridge	Charles Sturridge	<i>The Scapegoat</i>	Daphne Du Maurier
2012	<i>Boxing Day</i>	Bernard Rose	Bernard Rose	<i>Хозяин и работник</i> (<i>Master and man</i>)	Leo Tolstoy
2012	<i>I, Anna</i>	Barnaby Southcombe	Barnaby Southcombe	<i>I, Anna</i>	Elsa Lewin
2012	<i>Metamorphosis</i>	Chris Swanton	Chris Swanton	<i>Die Verwandlung</i>	Franz Kafka
2012	<i>The Making of a Lady (TV)</i>	Richard Curson Smith	Kate Brooke	<i>The Making of a Marchioness</i>	Frances Hodgson Burnett
2012	<i>Jump</i>	Kieron J. Walsh	Kieron J. Walsh, Steve Brookes	<i>Jump</i>	Lisa McGee
2012	<i>Doors Open (TV)</i>	Marc Evans	James Mavor, Mike Walden, Sandi Toksvig	<i>Doors Open</i>	Ian Rankin
2012	<i>Room on the Broom</i> (<i>¡Cómo mola tu escoba!</i>)	Max Lang, Jan Lachauer	Julia Donaldson, Max Lang	<i>Room on the Broom</i>	Julia Donaldson, Axel Scheffler
2012	<i>Shiver</i>	Julian Richards	Robert D. Weinbach	<i>Shiver</i>	Brian Harper
2012	<i>Shadow Dancer (Agente doble)</i>	James Marsh	Tom Bradby	<i>Shadow Dancer</i>	Tom Bradby
2012	<i>Case Sensitive: The Other Half Lives (Caso Reservado: la mitad de dos vidas) (TV)</i>	John Strickland	Sarah Williams	<i>Case Sensitive: The Other Half Lives</i>	Sophie Hannah
2013	<i>Kick-Ass 2 (Kick-Ass 2: Con un par)</i>	Jeff Wadlow	Jeff Wadlow	<i>Kick-Ass</i>	Mark Millar, John Romita Jr

2013	<i>The Adventurer: The Curse of the Midas Box (El secreto del cofre de Midas)</i>	Jonathan Newman	Christian Taylor, Matthew Huffman	<i>Mariah Mundi – The Midas Box</i>	G.P. Taylor
2013	<i>Under the Skin</i>	Jonathan Glazer	Walter Campbell, Jonathan Glazer	<i>Under the Skin</i>	Michel Faber
2013	<i>The Last Days on Mars (Los últimos días en Marte)</i>	Ruairi Robinson	Clive Dawson	<i>The animators</i>	Sydney J. Bounds
2013	<i>Island</i>	Rehan Malik	Leon Hady	<i>Lord of Flies</i>	William Golding
2013	<i>Filth (Filth, el sucio)</i>	Jon S. Baird	Jon S. Baird	<i>Filth</i>	Irvine Welsh
2013	<i>Philomena</i>	Stephen Frears	Steve Coogan, Jeff Pope	<i>The Lost Child of Philomena Lee</i>	Martin Sixsmith
2013	<i>How I Live Now (Mi vida ahora)</i>	Kevin Macdonald	Jeremy Brock, Tony Grisoni, Penelope Skinner, Jack Thorne	<i>How I Live Now</i>	Meg Rosoff
2013	<i>The Double (El doble)</i>	Richard Ayoade	Richard Ayoade, Avi Korine	<i>Двойникъ (The Double: A Petersburg Poem)</i>	Fyodor Dostoyevsky
2013	<i>The Invisible Woman (The Invisible Woman (La mujer invisible))</i>	Ralph Fiennes	Abi Morgan	<i>The Invisible Woman: The Story of Nelly Ternan and Charles Dickens</i>	Claire Tomalin
2013	<i>The Selfish Giant</i>	Clio Barnard	Clio Barnard	<i>The Selfish Giant</i>	Oscar Wilde
2013	<i>The Thirteenth Tale (El cuento número trece) (TV)</i>	James Kent	Christopher Hampton	<i>The Thirteenth Tale</i>	Diane Setterfield

2013	<i>Death Comes to Pemberley (La muerte llega a Pemberley) (TV)</i>	Daniel Percival	Juliette Towhidi	<i>Death Comes to Pemberley</i>	P.D. James
2013	<i>Lucan (The Mystery of Lord Lucan) (El misterio de Lord Lucan) (TV)</i>	Adrian Shergold	Jeff Pope	<i>The Gamblers: John Aspinall James Goldsmith and the Murder of Lord Lucan</i>	John Pearson
2013	<i>Trap For Cinderella</i>	Iain Softley	Iain Softley	<i>Piège pour Cendrillon</i>	Sébastien Japrisot
2013	<i>The Christmas Candle</i>	John Stephenson	Candace Lee, Eric Newman	<i>The Christmas Candle</i>	Max Lucado
2013	<i>Agatha Christie's Poirot - Curtain: Poirot's Last Case (Agatha Christie: Poirot - Telón: El último caso de Hércules Poirot) (TV)</i>	Hettie Macdonald	Kevin Elyot	<i>Curtain</i>	Agatha Christie
2013	<i>Agatha Christie's Poirot - Elephants Can Remember (Agatha Christie: Poirot - Los elefantes pueden recordar) (TV)</i>	John Strickland	Nick Dear	<i>Elephants Can Remember</i>	Agatha Christie
2013	<i>Agatha Christie's Poirot - The Labours of Hercules (Agatha Christie: Poirot - Los trabajos de Hércules) (TV)</i>	Andy Wilson	Guy Andrews	<i>The Labours of Hercules</i>	Agatha Christie
2013	<i>Agatha Christie's Poirot - Dead Man's Folly (Agatha Christie: Poirot - El templo de Nasse-House) (TV)</i>	Tom Vaughan	Nick Dear	<i>Dead Man's Folly</i>	Agatha Christie
2013	<i>National Theatre Live: Macbeth</i>	Rob Ashford, Kenneth Branagh		<i>The Tragedie of Macbeth</i>	William Shakespeare

2013	<i>Half of a Yellow Sun (Medio sol amarillo)</i>	Biyi Bandele	Biyi Bandele	<i>Half of a Yellow Sun</i>	Chimamanda Ngozi Adichie
2013	<i>Agatha Christie's Poirot - The Big Four (Agatha Christie: Poirot – Los cuatro grandes) (TV)</i>	Peter Lydon	Mark Gatiss, Ian Hallard	<i>The Big Four</i>	Agatha Christie
2013	<i>Miss Marple: A Caribbean Mystery (Miss Marple: Misterio en el Caribe) (TV)</i>	Charles Palmer	Charlie Higson	<i>A Caribbean Mystery</i>	Agatha Christie
2013	<i>Miss Marple: Greenshaw's Folly (Miss Marple: La locura de Greenshaw) (TV)</i>	Sarah Harding	Tim Whitnall	<i>Greenshaw's Folly</i>	Agatha Christie
2013	<i>Miss Marple: Endless Night (Miss Marple: Noche eterna) (TV)</i>	David Moore	Kevin Elyot	<i>Endless Night</i>	Agatha Christie
2013	<i>National Theatre Live: The Audience</i>	Stephen Daldry, Robin Lough		<i>The Audience</i>	Peter Morgan
2013	<i>Nabucco</i>	Rhodri Huw		<i>Nabucco</i>	Temistocle Solera
2013	<i>Ghost Story for Christmas: The Tractate Middoth (TV)</i>	Mark Gatiss	Mark Gatiss	<i>The Tractate Middoth</i>	M.R. James
2013	<i>Before Dawn</i>	Dominic Brunt	Mark Illis, Joanne Mitchell	<i>Death Watch</i>	Edgar Wallace
2014	<i>Kingsman: The Secret Service (Kingsman: Servicio secreto)</i>	Matthew Vaughn	Matthew Vaughn, Jane Goldman	<i>Kingsman. The Secret Service</i>	Mark Millar, Dave Gibbons
2014	<i>Kahlil Gibran's The Prophet (The Prophet)</i>	Roger Allers, Gaëtan Brizzi, Paul Brizzi, Joan C. Gratz, Mohammed Saeed	Roger Allers	<i>The Prophet</i>	Kahlil Gibran

		Harib, Tomm Moore, Nina Paley, Bill Plympton, Joann Sfar, Michal Socha			
2014	<i>Seventh Son (El séptimo hijo)</i>	Sergey Bodrov	Charles Leavitt, Steven Knight	<i>The Spook's Apprentic</i>	Joseph Delaney
2014	<i>Paddington</i>	Paul King	Paul King, Hamish McColl	<i>Serie Paddington</i>	Michael Bond
2014	<i>Trash (Trash, ladrones de esperanza)</i>	Stephen Daldry, Christian Duurvoort	Richard Curtis, Felipe Braga	<i>Trash</i>	Andy Mulligan
2014	<i>Testament of Youth (Testamento de juventud)</i>	James Kent	Juliette Towhidi	<i>Testament of Youth</i>	Vera Brittain
2014	<i>Love, Rosie (Los imprevistos del amor)</i>	Christian Ditter	Juliette Towhidi	<i>Where Rainbows End</i>	Cecelia Ahern
2014	<i>A Long Way Down (Mejor otro día)</i>	Pascal Chaumeil	Jack Thorne	<i>A Long Way Dow</i>	Nick Hornby
2014	<i>Hector and the Search for Happiness (Héctor y el secreto de la felicidad)</i>	Peter Chelsom	Peter Chelsom, Tinker Lindsay, Maria von Heland	<i>Le Voyage d'Hector ou la Recherche du bonheur</i>	François Lelord
2014	<i>Agatha Raisin: The Quiche of Death (Agatha Raisini y la quiche morifera) (TV)</i>	Geoffrey Sax	Stewart Harcourt	<i>Agatha Raisin and the Quiche of Death</i>	M.C. Beaton
2014	<i>Royal Shakespeare Company: The Two Gentlemen of Verona</i>	Simon Godwin, Robin Lough		<i>The Two Gentlemen of Verona</i>	William Shakespeare
2014	<i>The Theory of Everything (La teoría del Todo)</i>	James Marsh	Anthony McCarten	<i>Travelling to Infinity: My Life with Stephen</i>	Jane Hawking

2014	<i>The Imitation Game (The Imitation Game: Descifrando Enigma)</i>	Morten Tyldum	Graham Moore	<i>Alan Turing: The Enigma</i>	Andrew Hodges
2014	<i>Suite française (Suite francesa)</i>	Saul Dibb	Matt Charman, Saul Dibb	<i>Suite française</i>	Irène Némirowsky
2014	<i>Madame Bovary</i>	Sophie Barthes	Sophie Barthes, Felipe Marino	<i>Madame Bovary. Mœurs de province</i>	Gustave Flaubert
2014	<i>Miss Julie (Fröken Julie) (La señorita Julia)</i>	Liv Ullmann	Liv Ullmann	<i>Fröken Julie : Ett naturalistiskt sorgespel : Med förord</i>	August Strindberg
2014	<i>The Face of an Angel (El rostro de un ángel)</i>	Michael Winterbottom	Paul Viragh	<i>Angel Face</i>	Barbie Latza Nadeau
2014	<i>The Riot Club (Posh)</i>	Lone Scherfig	Laura Wade	<i>Posh</i>	Laura Wade
2014	<i>National Theatre Live: Coriolanus</i>	Josie Rourke, Tim Van Someren		<i>Coriolanus</i>	William Shakespeare
2014	<i>National Theatre Live: Medea</i>	Carrie Cracknell	Ben Power	<i>Mēdeia (Medea)</i>	Eurípides
2014	<i>Secret Sharer</i>	Peter Fudakowski	Peter Fudakowski	<i>The Secret Sharer</i>	Joseph Conrad
2014	<i>The Two Faces of January (Las dos caras de enero)</i>	Hossein Amini	Hossein Amini	<i>The Two Faces of January</i>	Patricia Highsmith
2014	<i>Before I Go to Sleep (No confies en nadie)</i>	Rowan Joffe	Rowan Joffe	<i>Before I Go to Sleep</i>	S.J. Watson
2014	<i>Unknown Heart (Con el corazón de una extraña) (TV)</i>	Giles Foster	Matthew Thomas	<i>Unknown Heart</i>	Rosamunde Pilcher

2014	<i>A Most Wanted Man (El hombre más buscado)</i>	Anton Corbijn	Andrew Bovell	<i>A Most Wanted Man</i>	John Le Carré
2015	<i>Spectre</i>	Sam Mendes	John Logan, Neal Purvis, Robert Wade, Jez Butterworth	<i>Personaje de James Bond</i>	Ian Fleming
2015	<i>The Gunman (Caza al asesino)</i>	Pierre Morel	Don MacPherson, Pete Travis, Sean Penn	<i>La Position du tireur couché</i>	Jean-Patrick Manchette
2015	<i>Stick Man (La Navidad del hombre rama y la escoba voladora)</i>	Jeroen Jaspaert, Daniel Snaddon	Max Lang, Jeroen Jaspaert	<i>Stick Man</i>	Julia Donaldson, Axel Scheffler
2015	<i>The Hunting of the Snark</i>	Saranne Bensusan	Saranne Bensusan	<i>The Hunting of the Snark</i>	Lewis Carroll
2015	<i>Molly Moon and the Incredible Book of Hypnotism (Molly Moon y el increíble libro del hipnotismo)</i>	Christopher N. Rowley	Tom Butterworth, Chris Hurford	<i>Molly Moon's Incredible Book of Hypnotism</i>	Georgia Byng
2015	<i>Peter & Wendy: Based on the Novel Peter Pan by J. M. Barrie (Peter & Wendy) (TV)</i>	Diarmuid Lawrence	Adrian Hodges	<i>Peter Pan</i>	J M. Barrie
2015	<i>High-Rise</i>	Ben Wheatley	Amy Jump	<i>High-Rise</i>	J.G. Ballard
2015	<i>The Lady in the Van</i>	Nicholas Hytner	Alan Bennett	<i>The Lady in the Van</i>	Alan Bennett
2015	<i>Kill Your Friends (Mata a tus amigos)</i>	Owen Harris	John Niven	<i>Kill Your Friends</i>	John Niven
2015	<i>Roald Dahl's Esio Trot (Agu Trot de Roald Dahl) (TV)</i>	Dearbhla Walsh	Richard Curtis, Paul Mayhew-Archer	<i>Esio Trot</i>	Roald Dahl

2015	<i>Royal Shakespeare Company: Much Ado About Nothing (RSC Live: Much Ado About Nothing)</i>	Christopher Luscombe		<i>Much Ado About Nothing</i>	William Shakespeare
2015	<i>Creditors</i>	Ben Cura	Ben Cura	<i>Fördringsägare</i>	August Strindberg
2015	<i>National Theatre Live: Man and Superman</i>	Simon Godwin		<i>Man and Superman</i>	George Bernard Shaw
2015	<i>The Importance of Being Earnest</i>	Charis Orchard	Alice Yessouroun	<i>The Importance of Being Earnest</i>	Oscar Wilde
2015	<i>The Danish Girl (La chica danesa)</i>	Tom Hooper	Lucinda Coxon	<i>The Danish Girl</i>	David Ebershoff
2015	<i>Carol</i>	Todd Haynes	Phyllis Nagy	<i>The Price of Salt</i>	Patricia Highsmith
2015	<i>Legend</i>	Brian Helgeland	Brian Helgeland	<i>The Profession of Violence: The Rise and Fall of the Kray Twins</i>	John Pearson
2015	<i>Mr. Holmes</i>	Bill Condon	Jeffrey Hatcher	<i>A Slight Trick of the Mind</i>	Mitch Cullin
2015	<i>Macbeth</i>	Justin Kurzel	Todd Louiso, Jacob Koskoff, Michael Lesslie	<i>The Tragedie of Macbeth</i>	William Shakespeare
2015	<i>Far from the Madding Crowd (Lejos del mundanal ruido)</i>	Thomas Vinterberg	David Nicholls	<i>Far from the Madding Crowd</i>	Thomas Hardy
2015	<i>45 Years (45 años)</i>	Andrew Haigh	Andrew Haigh	<i>In Another Country</i>	David Constantine
2015	<i>The Man Who Knew Infinity (El hombre que conocía el infinito)</i>	Matt Brown	Matt Brown, Robert Kanigel	<i>The Man Who Knew Infinity: A Life of the Genius Ramanujan</i>	Robert Kanigel

2015	<i>Dark Places (Lugares oscuros)</i>	Gilles Paquet-Brenner	Gilles Paquet-Brenner	<i>Dark Places</i>	Gillian Flynn
2015	<i>Sunset Song</i>	Terence Davies	Terence Davies	<i>Sunset Song</i>	Lewis Grassic Gibbon
2015	<i>An Inspector Calls (Ha llegado un inspector) (TV)</i>	Aisling Walsh	Helen Edmundson	<i>An Inspector Calls</i>	J.B. Priestley
2015	<i>Lady Chatterley's Lover (El amante de Lady Chatterley) (TV)</i>	Jed Mercurio	Jed Mercurio	<i>Lady Chatterley's Lover</i>	D.H. Lawrence
2015	<i>The Go-Between (TV)</i>	Pete Travis	Adrian Hodges	<i>The Go-Between</i>	L.P. Hartley
2015	<i>National Theatre Live: Hamlet</i>	Robin Lough		<i>The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark</i>	William Shakespeare
2015	<i>Chicken</i>	Joe Stephenson	Chris New	<i>Chicken</i>	Freddie Machin
2015	<i>The C-Word (TV)</i>	Tim Kirkby	Nicole Taylor	<i>The C-Word</i>	Lisa Lynch
2015	<i>Branagh Theatre Live: The Winter's Tale</i>	Rob Ashford, Kenneth Branagh		<i>The Winter's Tale</i>	William Shakespeare
2015	<i>National Theatre Live: Jane Eyre</i>	Bridget Caldwell, Sally Cookson		<i>Jane Eyre</i>	Charlotte Brontë
2015	<i>Cider with Rosie (TV)</i>	Philippa Lowthorpe	Ben Vanstone	<i>Cider with Rosie</i>	Laurie Lee
2015	<i>National Theatre Live: A View from the Bridge</i>	Ivo van Hove		<i>A View from the Bridge</i>	Arthur Miller

2015	Royal Shakespeare Company: <i>Othello</i> (RSC Live: <i>Othello</i>)	Iqbal Khan		<i>The Tragedy of Othello, the Moor of Venice</i>	William Shakespeare
2015	Shakespeare's Globe: <i>Titus Andronicus</i>	Lucy Bailey		<i>The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus</i>	William Shakespeare
2015	<i>Under Milk Wood</i>	Kevin Allen	Kevin Allen, Michael Breen, Murray Lachlan Young	<i>Under Milk Wood: A Play for Voices</i>	Dylan Thomas
2015	Royal Shakespeare Company: <i>The Merchant of Venice</i> (RSC Live: <i>The Merchant of Venice</i>)	Polly Findlay		<i>The Merchant of Venice</i>	William Shakespeare
2015	<i>The Man in the Box</i>	Arsen A. Ostojic	Dan Wicksman, Nuria Wicksman	<i>The Man in the Box</i>	Thomas Moran
2015	<i>The Sound of Music Live</i> (TV)	Coky Giedroyc, Richard Valentine	Russel Crouse, Howard Lindsay	<i>The Sound of Music</i>	Oscar Hammerstein II y Richard Rodgers
2015	<i>The Woman in Black 2: Angel Of Death</i> (<i>La mujer de negro: El ángel de la muerte</i>)	Tom Harper	Jon Croker	<i>The Woman in Black</i>	Susan Hill
2015	<i>Bone In The Throat</i>	Graham Henman	Mark Townend, Graham Henman	<i>Bone In The Throat</i>	Anthony Bourdain
2016	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i> (<i>Animales fantásticos y dónde encontrarlos</i>)	David Yates	J.K. Rowling	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>	J.K. Rowling
2016	<i>The Last Dragonslayer</i> (<i>La última cazadora de dragones</i>) (TV)	Jamie Magnus Stone	Tom Edge	<i>The Last Dragonslayer</i>	Jasper Fforde

2016	<i>The Girl with All the Gifts (Melanie: The Girl with All the Gifts)</i>	Colm McCarthy	Mike Carey	<i>The Girl with All the Gifts</i>	Mike Carey
2016	<i>The White King</i>	Alex Helfrecht, Jörg Tittel	Alex Helfrecht, Jörg Tittel	<i>A fehér király</i>	György Dragomán
2016	<i>Bridget Jones's Baby</i>	Sharon Maguire	Emma Thompson, Helen Fielding, Dan Mazer	<i>Bridget Jones's Baby: The Diaries</i>	Helen Fielding
2016	<i>Eddie the Eagle (Eddie el Águila)</i>	Dexter Fletcher	Simon Kelton, Sean Macaulay	<i>Eddie the Eagle: My Story</i>	Eddie Edwards
2016	<i>Their Finest (Su mejor historia)</i>	Lone Scherfig	Gaby Chiappe	<i>Their Finest Hour and a Half</i>	Lissa Evans
2016	<i>A Midsummer Night's Dream (TV)</i>	David Kerr	Russell T. Davies	<i>A Midsummer Night's Dream</i>	William Shakespeare
2016	<i>Peter Pan Goes Wrong (TV)</i>	Dewi Humphreys	Henry Lewis, Jonathan Sayer, Henry Shields	<i>Peter Pan</i>	J M. Barrie
2016	<i>Lady Macbeth</i>	William Oldroyd	Alice Birch	<i>Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda</i>	Nikolai Leskov
2016	<i>Denial (Negación)</i>	Mick Jackson	David Hare	<i>History on Trial: My Day in Court with a Holocaust Denier</i>	Deborah Lipstadt
2016	<i>Genius (El editor de libros)</i>	Michael Grandage	John Logan	<i>Max Perkins: Editor of Genius</i>	A.Scott Berg
2016	<i>A Street Cat Named Bob (Un gato callejero llamado Bob)</i>	Roger Spottiswoode	Maria Nation, Tim John	<i>A Street Cat Named Bob</i>	James Bowen
2016	<i>The Exception (El último beso del Káiser)</i>	David Leveaux	Simon Burke	<i>The Kaiser's Last Kiss</i>	Alan Judd

2016	<i>Alone in Berlin (Cartas de Berlín)</i>	Vincent Pérez	Vincent Pérez, Achim von Borries, Bettine von Borries	<i>Jeder stirbt für sich allein</i>	Hans Fallada
2016	<i>Maigret Sets a Trap (Maigret tiende una trampa) (TV)</i>	Ashley Pearce	Stewart Harcourt	<i>Maigret tend un piège</i>	Georges Simenon
2016	<i>Maigret's Dead Man (La muerte de Maigret) (TV)</i>	Jon East	Stewart Harcourt	<i>Maigret et son mort</i>	Georges Simenon
2016	<i>Mum's List (Cuando yo no esté)</i>	Niall Johnson	Niall Johnson	<i>Mum's List</i>	St John Greene
2016	<i>Churchill's Secret (TV)</i>	Charles Sturridge	Stewart Harcourt	<i>The Churchill Secret KBO</i>	Jonathan Smith
2016	<i>Branagh Theatre Live: Romeo and Juliet</i>	Benjamin Caron, Rob Ashford, Kenneth Branagh	Arthur Brooke, William Painter	<i>Romeo and Juliet</i>	William Shakespeare
2016	<i>National Theatre Live: Les Liaisons Dangereuses</i>	Josie Rourke	Christopher Hampton	<i>Les Liaisons Dangereuses</i>	Pierre Choderlos de Laclos
2016	<i>Branagh Theatre Live: The Entertainer</i>	Benjamin Caron		<i>The Entertainer</i>	John James Osborne
2016	<i>Jet Trash</i>	Charles-Henri Belleville	Dan M Brown, Simon Lewis	<i>Jet Trash</i>	Simon Lewis
2016	<i>National Theatre Live: Hedda Gabler</i>	Ivo van Hove, Nick Wickham	Patrick Marber	<i>Hedda Gabler</i>	Henrik Ibsen
2016	<i>National Theatre Live: The Deep Blue Sea</i>	Carrie Cracknell		<i>The Deep Blue Sea</i>	Terence Rattigan
2016	<i>NW (TV)</i>	Saul Dibb	Rachel Bennette	<i>NW</i>	Zadie Smith

2016	<i>Neither Wolf Nor Dog</i>	Steven Lewis Simpson	Kent Nerburn, Steven Lewis Simpson	<i>Neither Wolf Nor Dog</i>	Kent Nerburn
2016	<i>Royal Shakespeare Company: Hamlet (RSC Live: Hamlet)</i>	Simon Godwin		<i>The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark</i>	William Shakespeare
2016	<i>Revolting Rhymes Part One (Cuentos en verso para niños perversos. Parte I) (TV)</i>	Jan Lachauer, Jakob Schuh, Bin-Han To	Jan Lachauer, Jakob Schuh	<i>Revolting Rhymes</i>	Roald Dahl, Quentin Blake
2016	<i>Sherlock: The Abominable Bride (Sherlock: La novia abominable) (TV)</i>	Douglas Mackinnon	Steven Moffat, Mark Gatiss	<i>Sherlock Holmes stories</i>	Arthur Conan Doyle
2016	<i>Our Kind of Traitor (Un traidor como los nuestros)</i>	Susanna White	Hossein Amini	<i>Our Kind of Traitor</i>	John Le Carré
2016	<i>The Limehouse Golem (Los misteriosos asesinatos de Limehouse)</i>	Juan Carlos Medina	Jane Goldman	<i>Dan Leno and the Limehouse Golem</i>	Peter Ackroyd
2017	<i>Kingsman: The Golden Circle (Kingsman: el círculo de oro)</i>	Matthew Vaughn	Matthew Vaughn, Jane Goldman	<i>Kingsman. The Secret Service</i>	Dave Gibbons, Mark Millar
2017	<i>The Foreigner (El extranjero)</i>	Martin Campbell	David Marconi	<i>The Chinaman</i>	Stephen Leathe
2017	<i>iBoy</i>	Adam Randall	Joe Barton, Mark Denton, Jonny Stockwood	<i>iBoy</i>	Kevin Brooks
2017	<i>Ethel & Ernest (Ethel y Ernest)</i>	Roger Mainwood	Roger Mainwood	<i>Ethel & Ernest. A True Story</i>	Raymond Briggs
2017	<i>The Highway Rat (La rata pirata)</i>	Jeroen Jaspaert	Jeroen Jaspaert	<i>The Highway Rat</i>	Julia Donaldson, Axel Scheffler

2017	<i>Darkest Hour (El instante más oscuro)</i>	Joe Wright	Anthony McCarten	<i>Darkest hour: how churchill brought england back from the brink</i>	Anthony McCarten
2017	<i>Journey's End (Senderos de honor)</i>	Saul Dibb	R.C. Sherriff	<i>Journey's End</i>	R.C. Sherriff, Vernon Bartlett
2017	<i>King Charles III (El Rey Charles: El sucesor) (TV)</i>	Rupert Goold	Mike Bartlett	<i>King Charles III</i>	Mike Bartlett
2017	<i>Paddington 2</i>	Paul King	Michael Bond, Simon Farnaby, Paul King, Jon Croker	<i>Paddington</i>	Michael Bond
2017	<i>How to Talk to Girls at Parties (Cómo enamorar a una chica punk)</i>	John Cameron Mitchell	Philippa Goslett, John Cameron Mitchell	<i>How to Talk to Girls at Parties</i>	Neil Gaiman
2017	<i>Royal Shakespeare Company: The Tempest (RSC Live: The Tempest)</i>	Gregory Doran		<i>The Tempest</i>	William Shakespeare
2017	<i>National Theatre Live: Peter Pan</i>	Sally Cookson		<i>Peter Pan</i>	J M. Barrie
2017	<i>The Snowman (El muñeco de nieve)</i>	Tomas Alfredson	Hossein Amini, Peter Straughan, Søren Sveistrup	<i>Snomannen</i>	Jo Nesbø
2017	<i>Crooked House (La casa torcida)</i>	Gilles Paquet-Brenner	Julian Fellowes	<i>Crooked House</i>	Agatha Christie
2017	<i>Maigret: Night at the Crossroads (TV)</i>	Sarah Harding	Stewart Harcourt	<i>La Nuit du Carrefour</i>	Georges Simenon

2017	<i>National Theatre Live: Follies</i>	Dominic Cooke, Tim Van Someren		<i>Follies</i>	James Goldman
2017	<i>Disobedience</i>	Sebastián Lelio	Sebastián Lelio, Rebecca Lenkiewicz	<i>Disobedience</i>	Naomi Alderman
2017	<i>On Chesil Beach (En la playa de Chesil)</i>	Dominic Cooke	Ian McEwan	<i>On Chesil Beach</i>	Ian McEwan
2017	<i>Film Stars Don't Die in Liverpool (Las estrellas no mueren en Liverpool)</i>	Paul McGuigan	Matt Greenhalgh	<i>Film Stars Don't Die in Liverpool</i>	Peter Turner
2017	<i>My Cousin Rachel (Mi prima Rachel)</i>	Roger Michell	Roger Michell	<i>My Cousin Rachel</i>	Daphne Du Maurier
2017	<i>Tulip Fever</i>	Justin Chadwick	Tom Stoppard	<i>Tulip Fever</i>	Deborah Moggach
2017	<i>The Death of Stalin (La muerte de Stalin)</i>	Armando Iannucci	Armando Iannucci, David Schneider, Ian Martin, Peter Fellows	<i>La Mort de Staline</i>	Fabien Nury y Thierry Robin
2017	<i>Victoria and Abdul (La Reina Victoria y Abdul)</i>	Stephen Frears	Lee Hall	<i>Victoria & Abdul: The True Story of the Queen's Closest Confidant</i>	Shrabani Basu
2017	<i>The Hippopotamus (El hipopótamo)</i>	John Jencks	Tom Hodgson, Blanche McIntyre	<i>The Hippopotamus</i>	Stephen Fry
2017	<i>T2: Trainspotting</i>	Danny Boyle	John Hodge	<i>Trainspotting</i>	Irvine Welsh
2017	<i>You Were Never Really Here (En realidad, nunca estuviste aquí)</i>	Lynne Ramsay	Lynne Ramsay	<i>You Were Never Really Here</i>	Jonathan Ames

2017	<i>The Wife (La buena esposa)</i>	Björn Runge	Jane Anderson.	<i>The Wife</i>	Meg Wolitzer
2017	<i>The Children Act (El veredicto (La ley del menor))</i>	Richard Eyre	Ian McEwan	<i>The Children Act</i>	Ian McEwan
2017	<i>Goodbye Christopher Robin (Adiós, Christopher Robin)</i>	Simon Curtis	Frank Cottrell Boyce, Simon Vaughan	<i>Serie de Winnie-the-Pooh</i>	A.A. Milne
2017	<i>The Sense of an Ending (El sentido de un final)</i>	Ritesh Batra	Nick Payne	<i>The Sense of an Ending</i>	Julian Barnes
2017	<i>The Man Who Invented Christmas (El hombre que inventó la Navidad)</i>	Bharat Nalluri	Susan Coyne	<i>The Man Who Invented Christmas: How Charles Dickens's A Christmas Carol Rescued His Career and Revived Our Holiday Spirits</i>	Les Standiford
2017	<i>The Child in Time (Niños en el tiempo) (TV)</i>	Julian Farino	Stephen Butchard	<i>The Child in Time</i>	Ian McEwan
2017	<i>Maigret in Montmartre (TV)</i>	Thaddeus O'Sullivan	Guy Andrews	<i>Maigret au "Picratt's"</i>	Georges Simenon
2017	<i>Against the Law (TV)</i>	Fergus O'Brien	Brian Fillis	<i>Against the Law (TV)</i>	Peter Wildeblood
2017	<i>National Theatre Live: Angels in America Part One - Millennium Approaches</i>	Marianne Elliott		<i>Angels in America</i>	Tony Kushner
2017	<i>National Theatre Live: Angels in America Part Two – Perestroika</i>	Marianne Elliott		<i>Angels in America</i>	Tony Kushner
2017	<i>National Theatre Live: Amadeus</i>	Michael Longhurst, Tim Van Someren		<i>Amadeus</i>	Peter Shaffer

2017	<i>National Theatre Live: Edward Albee's Who's Afraid of Virginia Woolf?</i>	James MacDonald, Tim Van Someren	Edward Albee	<i>Who's Afraid of Virginia Woolf?</i>	Edward Albee
2017	<i>National Theatre Live: Obsession</i>	Ivo van Hove, Nick Wickham	Jan Peter Gerrits, Simon Stephens, Ivo van Hove	<i>The Postman Always Rings Twice</i>	James M. Cain
2017	<i>National Theatre Live: Rosencrantz & Guildenstern Are Dead</i>	Tim Van Someren		<i>Rosencrantz & Guildenstern Are Dead</i>	Tom Stoppard
2017	<i>National Theatre Live: No Man's Land</i>	Sean Mathias		<i>No Man's Land</i>	Harold Pinter
2017	<i>Lek and the Dogs (Ivan and the Dogs)</i>	Andrew Kottling		<i>Ivan and the Dogs</i>	Hattie Naylor
2017	<i>National Theatre Live: Young Marx</i>	Nicholas Hytner, Robin Lough		<i>Young Marx</i>	Richard Bean, Clive Coleman
2017	<i>The Ritual (El ritual)</i>	David Bruckner	Joe Barton	<i>The Ritual</i>	Adam Nevill
2017	<i>Habit</i>	Simeon Halligan	Simeon Halligan	<i>Habit</i>	Stephen McGeagh
2017	<i>Arkham Sanitarium</i>	Andrew Morgan	Andrew Morgan	<i>The Thing on the Doorstep</i>	H.P. Lovecraft
2018	<i>The Wind in the Willows: The Musical</i>	Rachel Kavanaugh, Tim Van Someren	Julian Fellowes	<i>The Wind in the Willows</i>	Kenneth Grahame
2018	<i>An American in Paris: The Musical</i>	Christopher Wheeldon, Ross MacGibbon	Craig Lucas	<i>An American in Paris</i>	Alan Jay Lerner

2018	<i>The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society</i> (<i>La sociedad literaria y el pastel de piel de patata</i>)	Mike Newell	Thomas Bezucha, Don Roos	<i>The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society</i>	Annie Barrows, Mary Ann Shaffer
2018	<i>The Kissing Booth</i> (<i>Mi primer beso</i>)	Vince Marcello	Vince Marcello	<i>The Kissing Booth</i>	Beth Reekles
2018	<i>Tell It to the Bees</i> (<i>El secreto de las abejas</i>)	Annabel Jankel	Henrietta Ashworth, Jessica Ashworth	<i>Tell It to the Bees</i>	Fiona Shaw
2018	<i>Vita & Virginia</i> (<i>Vita y Virginia</i>)	Chanya Button	Eileen Atkins	<i>Vita & Virginia</i>	Eileen Atkins
2018	<i>National Theatre Live: Antony and Cleopatra</i>	Simon Godwin		<i>Antony and Cleopatra</i>	William Shakespeare
2018	<i>Annihilation</i> (<i>Aniquilación</i>)	Alex Garland	Alex Garland	<i>Annihilation</i>	Jeff VanderMeer
2018	<i>Accident Man</i>	Jesse V. Johnson	Scott Adkins, Stu Small	<i>Accident Man</i>	Pat Mills, Tony Skinner
2018	<i>Zog</i> (<i>Zog, dragones y heroínas</i>) (<i>El dragón Zog</i>)	Max Lang, Daniel Snaddon	Max Lang, Suzanne Lang	<i>The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society</i>	Julia Donaldson, Axel Scheffler
2018	<i>Klump</i> (<i>Pechi y la mar salada</i>)	Johannes Weiland		<i>Rasmus Klump</i>	Carla Hansen, Vilhelm Hansen
2018	<i>Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald</i> (<i>Animales Fantásticos: Los crímenes de Grindelwald</i>)	David Yates	J.K. Rowling	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>	J.K. Rowling
2018	<i>The Man Who Killed Don Quixote</i> (<i>El hombre que mató a Don Quijote</i>)	Terry Gilliam	Terry Gilliam, Tony Grisoni	<i>Don Quijote</i>	Miguel de Cervantes

2018	<i>The Importance of Being Earnest</i>	Michael Fentiman		<i>The Importance of Being Earnest</i>	Oscar Wilde
2018	<i>Mary Queen of Scots (María, Reina de Escocia)</i>	Josie Rourke	Beau Willimon	<i>Queen of Scots: The True Life of Mary Stuart</i>	John Guy
2018	<i>The White Crow (El bailarín)</i>	Ralph Fiennes	David Hare	<i>Rudolf Nureyev: The Life</i>	Julie Kavanagh
2018	<i>City of Lies (Ciudad de mentiras)</i>	Brad Furman	Christian Contreras	<i>Labyrinth: A Detective Investigates the Murders of Tupac Shakur and Notorious B.I.G., the Implication of Death Row Records' Suge Knight, and the Origins of the Los Angeles Police Scandal</i>	Randall Sullivan
2018	<i>King Lear (El Rey Lear) (TV)</i>	Richard Eyre	Richard Eyre	<i>King Lear</i>	William Shakespeare
2018	<i>The Aspern Papers (Los papeles de Aspern)</i>	Julien Landais	Jean Pavans, Julien Landais, Hannah Bhuiya	<i>The Aspern Papers</i>	Henry James
2018	<i>Yardie</i>	Idris Elba	Brock Norman Brock, Martin Stellman	<i>Yardie</i>	Victor Headley
2018	<i>Macbeth</i>	Kit Monkman	Judith Buchanan, Thomas Mattinson, Kit Monkman, Tom Wexler	<i>The Tragedie of Macbeth</i>	William Shakespeare
2018	<i>Scarborough</i>	Barnaby Southcombe	Barnaby Southcombe	<i>Scarborough</i>	Fiona Evans
2018	<i>National Theatre Live: King Lear</i>	Jonathan Munby		<i>The King Lear</i>	William Shakespeare

2018	<i>National Theatre Live: Cat on a Hot Tin Roof</i>	Benedict Andrews		<i>Cat on a Hot Tin Roof</i>	Tennessee Williams
2018	<i>National Theatre Live: Julie</i>	Carrie Cracknell	Polly Stenham	<i>Fröken Julie : Ett naturalistiskt sorgespel : Med förord</i>	August Strindberg
2018	<i>National Theatre Live: Julius Caesar</i>	Nicholas Hytner, Tony Grech-Smith		<i>The Tragedy of Julius Caesar</i>	William Shakespeare
2018	<i>Royal Shakespeare Company: Macbeth (RSC Live: Macbeth)</i>	Polly Findlay		<i>The Tragedie of Macbeth</i>	William Shakespeare
2018	<i>Adrift in Soho</i>	Pablo Behrens	Pablo Behrens	<i>Adrift in Soho</i>	Colin Wilson
2018	<i>National Theatre Live: Macbeth</i>	Rufus Norris, Tim Van Someren		<i>The Tragedie of Macbeth</i>	William Shakespeare
2018	<i>Red</i>	Michael Grandage	John Logan	<i>Red</i>	John Logan
2018	<i>Malevolent</i>	Olaf de Fleur Johannesson	Ben Ketai, Eva Konstantopoulos	<i>Hush</i>	Eva Konstantopoulos
2018	<i>Tango One</i>	Sacha Bennett	Sacha Bennett, William Campbell	<i>Tango One</i>	Stephen Leather
2019	<i>The Aeronauts</i>	Tom Harper	Jack Thorne	<i>Falling Upwards: How We Took to the Air</i>	Richard Holmes
2019	<i>The Snail and the Whale (El caracol y la ballena)</i>	Max Lang, Daniel Snaddon	Max Lang, Suzanne Lang	<i>The Snail and the Whale</i>	Julia Donaldson, Axel Scheffler

2019	<i>Yesterday</i>	Danny Boyle	Richard Curtis	<i>Yesterday</i>	Jack Barth
2019	<i>The Burnt Orange Heresy (Una obra maestra)</i>	Giuseppe Capotondi	Scott B. Smith	<i>The Burnt Orange Heresy</i>	Charles Willerford
2019	<i>Elizabeth Is Missing (TV)</i>	Aisling Walsh	Andrea Gibb	<i>Elizabeth Is Missing</i>	Emma Healey
2019	<i>Cats</i>	Tom Hooper	Lee Hall, Tom Hooper	<i>Old Possum's Book of Practical Cats</i>	T.S. Elliot
2019	<i>Kinky Boots: The Musical</i>	Jerry Mitchell, Brett Sullivan	Harvey Fierstein	<i>Kinky Boots</i>	Geoff Deane, Tim Firth
2019	<i>Matthew Bourne's Swan Lake</i>	Matthew Bourne		<i>Лебединое о́зеро (Swan Lake)</i>	Pyotr Ilyich Tchaikovsky
2019	<i>Dirt Music (Un amor salvaje)</i>	Gregor Jordan	Jack Thorne	<i>Dirt Music</i>	Tim Winton
2019	<i>National Theatre Live: A Midsummer Night's Dream (National Theatre Live: Sueño de una noche de verano)</i>	Nicholas Hytner, Ross		<i>A Midsummer Night's Dream</i>	William Shakespeare
2019	<i>Steven Berkoff's Tell Tale Heart</i>	Stephen Cookson	Steven Berkoff, Stephen Cookson	<i>The Tell-Tale Heart</i>	Edgar Allan Poe
2019	<i>National Theatre Live: Cyrano de Bergerac</i>	Jamie Lloyd	Martin Crimp	<i>Cyrano de Bergerac</i>	Edmond Rostand
2019	<i>How to Build a Girl (Cómo se hace una chica)</i>	Coky Giedroyc	Caitlin Moran, John Niven	<i>How to Build a Girl</i>	Caitlin Moran
2019	<i>Days of the Bagnold Summer (Días de un extraño verano)</i>	Simon Bird	Lisa Owens	<i>Days of the Bagnold Summer</i>	Joff Winterhart

2019	<i>Our Ladies (Nuestras damas)</i>	Michael Caton-Jones	Michael Caton-Jones	<i>The Sopranos</i>	Alan Warner
2019	<i>Official Secrets (Secretos de Estado)</i>	Gavin Hood	Gregory Bernstein, Sara Bernstein, Gavin Hood	<i>The Spy Who Tried to Stop a War</i>	Marcia Mitchell, Thomas Mitchell
2019	<i>The Informer</i>	Andrea Di Stefano	Matt Cook	<i>Tre sekunder</i>	Börge Hellström, Anders Roslund
2019	<i>Lie of You (TV)</i>	Richard Redwine	Rick Garman, Jennifer Handorf	<i>Lie of You</i>	Jane Lythell
2019	<i>National Theatre Live: I'm Not Running</i>	Neil Armfield, Robin Lough		<i>I'm Not Running</i>	David Hare
2019	<i>National Theatre Live: Small Island</i>	Rufus Norris, Tony Grech-Smith	Helen Edmundson	<i>Small Island</i>	Andrea Levy
2019	<i>The Last Faust</i>	Philipp Humm, Dominik Wieschermann	Ellen Elkin	<i>Faust</i>	Johann Wolfgang von Goethe
2019	<i>The Tragedy of King Richard the Second</i>	Joe Hill-Gibbins		<i>The Life and Death of King Richard the Second</i>	William Shakespeare
2019	<i>The Boy Who Harnessed the Wind (El niño que domó el viento)</i>	Chiwetel Ejiofor	Chiwetel Ejiofor	<i>The Boy Who Harnessed the Wind</i>	William Kamkwamba, Bryan Mealer
2019	<i>Judy</i>	Rupert Goold	Tom Edge	<i>End of the Rainbow</i>	Peter Quilter
2019	<i>Radioactive (Madame Curie)</i>	Marjane Satrapi	Jack Thorne	<i>Radioactive: Marie & Pierre Curie: A Tale of Love and Fallout</i>	Lauren Redniss

2019	<i>The Aftermath (El día que vendrá)</i>	James Kent	Joe Shrapnel, Anna Waterhouse	<i>The Aftermath</i>	Rhidian Brook
2019	<i>The Personal History of David Copperfield (La increíble historia de David Copperfield)</i>	Armando Iannucci	Armando Iannucci, Simon Blackwell	<i>The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery</i>	Charles Dickens
2019	<i>Beats</i>	Brian Welsh	Kieran Hurley, Brian Welsh	<i>Beats</i>	Kieran Hurley
2019	<i>Sweetness in the Belly</i>	Zeresenay Mehari	Laura Phillips	<i>Sweetness in the Belly</i>	Camilla Gibb
2019	<i>National Theatre Live: All About Eve</i>	Ivo van Hove	Ivo van Hove	<i>The Wisdom of Eve</i>	Mary Orr
2019	<i>National Theatre Live: All My Sons</i>	Jeremy Herrin		<i>All My Sons</i>	Arthur Miller
2019	<i>Making Noise Quietly</i>	Dominic Dromgoole	Robert Holman, Nick Drake, Mark Rosenblatt	<i>Making Noise Quietly</i>	Robert Holman
2019	<i>National Theatre Live: The Lehman Trilogy</i>	Sam Mendes, Matthew Amos	Ben Power	<i>Lehman Trilogy</i>	Stefano Massini
2019	<i>Romeo and Juliet: Beyond Words</i>	Michael Nunn	Kenneth MacMillan, Michael Nunn, William Trevitt	<i>Romeo and Juliet</i>	William Shakespeare
2020	<i>Here We Are: Notes for Living on Planet Earth (Estamos aquí: Notas para vivir en el Planeta Tierra)</i>	Philip Hunt, Douglas Carrigan	Philip Hunt, Oliver Jeffers, Luke Matheny	<i>Here We Are: Notes for Living on Planet Earth</i>	Oliver Jeffers

2020	<i>Zog and the Flying Doctors (Zog y los doctores voladores)</i>	Sean Mullen	Max Lang, Suzanne Lang	<i>Zog and the Flying Doctors</i>	Julia Donaldson, Axel Scheffler
2020	<i>A Christmas Carol</i>	David Morris, Jacqui Morris	David Morris	<i>A Christmas Carol</i>	Charles Dickens
2020	<i>The Secret Garden (El jardín secreto)</i>	Marc Munden	Jack Thorne	<i>The Secret Garden</i>	Frances Hodgson Burnett
2020	<i>Four Kids and It (4 chicos y "Esto")</i>	Andy De Emmony	Simon Lewis	<i>Four Kids and It</i>	Jacqueline Wilson
2020	<i>Enola Holmes</i>	Harry Bradbeer	Jack Thorne	<i>The Enola Holmes Mysteries</i>	Nancy Springer
2020	<i>Rebecca (Rebeca)</i>	Ben Wheatley	Jane Goldman, Joe Shrapnel, Anna Waterhouse	<i>Rebecca</i>	Daphne Du Maurier
2020	<i>The Rhythm Section (El ritmo de la venganza)</i>	Reed Morano	Mark Burnell	<i>The Rhythm Section</i>	Mark Burnell
2020	<i>The Postcard Killings (El asesino de las postales)</i>	Danis Tanovic	Liza Marklund, Andrew Stern	<i>The Postcard Killings</i>	Liza Marklund y James Patterson
2020	<i>Emma.</i>	Autumn de Wilde	Eleanor Catton	<i>Emma</i>	Jane Austen
2020	<i>Wild Mountain Thyme (Una canción irlandesa)</i>	John Patrick Shanley	John Patrick Shanley	<i>Outside Mullingar</i>	John Patrick Shanley
2020	<i>The Kissing Booth 2 (Mi primer beso 2)</i>	Vince Marcello	Jay S Arnold, Vince Marcello	<i>The Kissing Booth</i>	Beth Reekles
2020	<i>The Owners (The Owners (Los propietarios))</i>	Julius Berg	Julius Berg, Matthieu Gompel, Geoff Cox	<i>Une nuit de pleine lune</i>	Hermann Huppen y Yves H

2020	<i>Sacrifice</i>	Andy Collier, Tor Mian	Andy Collier, Tor Mian	<i>Men of the Cloth</i>	Paul Kane
2020	<i>The Bay of Silence (La bahía del silencio)</i>	Paula van der Oest	Caroline Goodall	<i>The Bay of Silence</i>	Lisa St Aubin de Terán
2020	<i>Blithe Spirit (Un espíritu burlón)</i>	Edward Hall	Piers Ashworth, Meg Leonard, Nick Moorcroft	<i>Blithe Spirit</i>	Noël Coward
2020	<i>A Christmas Gift From Bob (Mi Navidad con Bob)</i>	Charles Martin Smith	Garry Jenkins	<i>A Gift from Bob and The Little Book of Bob</i>	James Bowen
2020	<i>The Father (El padre)</i>	Florian Zeller	Florian Zeller, Christopher Hampton	<i>Le Père</i>	Florian Zeller
2020	<i>Escape from Pretoria (Fuga de Pretoria)</i>	Francis Annan	Francis Annan, L.H. Adams, Karol Griffiths	<i>Inside Out: Escape from Pretoria Prison</i>	Tim Jenkin
2020	<i>Waiting for Anya</i>	Ben Cookson	Ben Cookson, Toby Torlesse	<i>Waiting for Anya</i>	Michael Morpurgo
2020	<i>Uncle Vanya</i>	Ross MacGibbon, Ian Rickson	Conor McPherson	<i>Dyádyá Ványa (Uncle Vanya)</i>	Antón Chéjov
2020	<i>The Black Emperor of Broadway</i>	Arthur Egeli	Ian Bowater	N	Adrienne Earle Pender

La voz de los creadores: entrevista a Salvador Simó¹

INTRODUCCIÓN

Salvador Simó i Busom (Barcelona, 1975) comienza su carrera profesional en el mundo del cine como animador y dibujante, hace ya más de treinta años. En la década de los noventa, estudia Animación en el American Animation Institute de Los Ángeles y Dirección de Cine en el Centre d'Estudis Cinematogràfics Catalunya, al mismo tiempo que ejerce como docente en The Animation Workshop, en Dinamarca. Tras haber trabajado en distintas ciudades europeas como artista de efectos visuales para algunos comerciales y diversas producciones como *Las crónicas de Narnia: el príncipe Caspian* (2008), *G.I. Joe: The Rise of Cobra* (2009), *El príncipe de Persia: las arenas del tiempo* (2010), *Skyfall* (2012), *El libro de la selva* (2016) o *Piratas del Caribe: la venganza de Salazar* (2017), decide lanzarse de lleno a la dirección. Tiene en su haber varias series de animación 3D como *Las aventuras de Max* (2010) y *Tikis y Mikis* (2012), ambas dirigidas a un público infantil, y cortometrajes como *Aquarium* (2000) e *Insight* (2007).

En 2016 regresa a España para dirigir su primer largometraje de animación: *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Esta película, que se proyecta por primera vez en octubre de 2018 en el Festival de Cine de Animación de Los Ángeles, es una adaptación de la novela gráfica homónima de Fermín Solís (Madroñera, 1972), publicada primero en 2008 en blanco y negro y reeditada once años más tarde por Reservoir Books a color con motivo del estreno de la película. En 2020 obtiene cuatro nominaciones a los Premios Goya: mejor dirección novel, mejor guion adaptado, mejor música original y mejor película de animación (alzándose con este último). Asimismo, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España la selecciona como una de las películas candidatas a los Premios Óscar, aunque finalmente es *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar, la encargada de representar a España en la Academy Award. Por otro lado, recibe una nominación a mejor película independiente en los Premios Annie, pero este recae en la producción francesa *J'ai perdu mon corps*, y a tres categorías de las Medallas del Círculo

¹ Esta entrevista tuvo lugar en una cafetería del centro de Málaga el 23 de enero de 2023.

de Escritores Cinematográficos en 2019, donde acaba llevándose a casa el premio a mejor guion adaptado y el de director revelación.

Además de *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, Simó también se ha encargado de adaptar, junto al director chino Li Jianping, la primera de las seis novelas de *Dragonkeeper*, la exitosa saga literaria de la escritora australiana Carole Wilkinson ambientada en la China imperial. La historia sigue los pasos de Ping, una niña esclava que se convierte en guardiana de dragones tras ayudar al último dragón imperial a escapar y emprender una aventura a través del país. La película, encargada de abrir este año la 27ª edición del Festival de Cine de Málaga, es una coproducción entre el Gobierno de España y el de China que ha tardado más de seis años en ver la luz.

ENTREVISTA A SALVADOR SIMÓ SOBRE EL PROCESO CREATIVO DE SUS ADAPTACIONES FÍLMICAS: *BUÑUEL EN EL LABERINTO DE LAS TORTUGAS* (2018) Y *DRAGONKEEPER* (2024)

Cristina Rosales: Hace ya cinco años del estreno de *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, opera prima con la que ganaste numerosos premios, entre ellos el Goya a mejor película de animación. Ahora desde la distancia, ¿cómo recuerdas toda esa experiencia?

Salvador Simó: No sabía que había pasado ya tanto tiempo. Tengo recuerdos muy buenos de aquella época, no solo de la producción de la película, también de los meses de presentación y de todo lo que vino después del estreno. Para mí, *Buñuel en el laberinto de las tortugas* fue una gran oportunidad: primero, porque me ofrecía la posibilidad de volver a España a trabajar, después de haberme pasado muchos años fuera, y segundo, porque fue la primera vez que me enfrenté a la dirección de un largometraje. Lo sentí como una oportunidad y un reto a partes iguales.

C. R.: ¿Cómo surgió la idea de adaptar la novela gráfica de Fermín Solís? ¿La conocías de antes?

S. S.: No, no la conocía. En 2016, Manuel Cristóbal, que es el productor, me llamó justo cuando yo estaba trabajando en Londres en *El libro de la selva* y me dijo: «Tienes que leer esta novela gráfica». Cualquiera que conozca a Manuel, como es mi caso, sabe que cuando te pide algo así es porque ya tiene una idea en la cabeza y una muy buena, además. Así que no me lo pensé demasiado. Más tarde, él y Fernández de la Vega me presentaron a Eligio Montero y juntos empezamos a escribir el guion durante casi un año de los tres que duró la producción de la película. O sea, pasamos un año documentándonos sobre Buñuel y el documental, aunque de esto último apenas encontramos información; en las biografías de Buñuel, la etapa del rodaje de Las Hurdes ocupa una o dos páginas, como mucho. Y una vez tuvimos un guion cerrado y sólido, me puse a dibujar toda la película para tener claro qué era lo que quería. En todo momento, tratamos la película como lo que es, una película, independientemente de que fuera de animación o estuviera basada en un

libro: hicimos lectura de guion con los actores de doblaje, ensayamos... como en una película de ficción corriente.

La novela gráfica nos sirvió como punto de partida. Hay que tener en cuenta que el cine y la literatura son dos lenguajes diferentes y, por tanto, también tienen ritmos y espacios distintos. Entonces, cuando leí la novela sentí que había algo que me faltaba y ese algo tenía que ver con el personaje de Buñuel. Sabíamos que queríamos mostrar a un Buñuel más humano y la figura de Ramón Acín, que en un primer momento servía, a nivel técnico, de contrapunto, ayudaba a conseguirlo. Así que, cogiendo la información del cómic de Fermín, contamos la historia de una amistad, la de Luis Buñuel y Ramón Acín, más que de la propia producción del documental.

También ocurre que lo que funciona en una novela puede no funcionar luego en una película y al revés. Por ejemplo, decidimos que la primera parte del libro, cuando Ramón y Luis están teniendo una conversación circular, en la que se repiten los diálogos, era mejor no llevarla a la pantalla porque podía hacerse pesado para el espectador. Lo que hicimos fue reconstruir lo que esa escena significaba para Buñuel mentalmente, que es básicamente su vida antes de ir a Las Hurdes.

C. R.: Al tratarse de una adaptación, ¿sentías cierta responsabilidad con Solís y su obra?

S. S.: Bueno, al final, como he dicho, estás tomando una obra como punto de partida para crear la tuya propia. Creo que es imposible no sentir responsabilidad, ya no solo con la obra original, también con los productores, con tu equipo, con la historia que estás contando y, en última instancia, con el público. Fermín no quiso involucrarse demasiado en la película y nos dio carta blanca para crear nuestra historia de forma libre, sin ningún tipo de imposición. Hizo que todo el proceso fuera realmente fácil.

C. R.: La historia que se narra en *Buñuel en el laberinto de las tortugas* parte de un hecho real, con unos personajes históricos que existieron. En este caso, a la parte de creación artística hay que añadirle la de investigación y documentación. ¿Cómo fue?

S. S.: Pues fue muy guay. Fueron casi diez meses de plena investigación, de leer mucho, de buscar documentación, de conocer a gente que había conocido a Buñuel. Tuvimos la suerte de poder hablar con Juan Luis Buñuel, su hijo, que, lamentablemente, falleció antes de estrenar la película. Pero fueron unos meses muy interesantes porque pudimos ver la parte más humana del personaje y eso, de alguna manera, creo que también se transmite en la película. Como director tienes que prepararte bien para saber de qué estás hablando. Yo en el momento de empezar la película no conocía a Buñuel, pero podría decirse que ahora he hecho mi propia tesis doctoral sobre él.

C. R.: En la película se muestra a un Buñuel muy distinto al que estamos acostumbrados, uno más humano, con sus miedos y sus conflictos internos.

S. S.: Claro, nosotros mostramos a un Buñuel antes de convertirse en el Buñuel que todo el mundo conoce. A mí me gusta decir que hemos hecho una película sobre Luis, no sobre Buñuel. *Las Hurdes* fue sin duda una especie de puente, un antes y un después para él como director, pero sobre todo como persona: entra siendo simplemente Luis y sale convertido en el Buñuel que todo el mundo conoce. En el momento de rodar el documental, es un joven director que está empezando, que está intentando escapar de la influencia de Dalí, y nosotros contamos solo esa pequeña parte, hasta esos treinta años que tenía en aquel entonces.

C. R.: ¿Cómo ha cambiado tu percepción de él después de haber hecho la película?

S. S.: Ha cambiado mucho porque lo conoces más, empiezas a saber cómo piensa. Muchas veces juzgamos a alguien de una manera por ciertas cosas que ves, pero hasta que no conoces todo lo que hay detrás no eres capaz de entender a esa persona. Puedes juzgarlo basándote en hechos que son superficiales, pero hasta que no entiendes por qué se comporta de esa manera tu juicio está descontextualizado. Cuando uno admite un juicio tiene que ir con cuidado, porque cada uno ve la vida con unas gafas distintas y eso no quiere decir que tu punto de vista sea mejor o peor que el mío.

C. R.: Tu próxima película, *Dragonkeeper*, también es una adaptación, en este caso de una saga juvenil de Carole Wilkinson. ¿Qué te impulsó a querer llevar esta historia a la gran pantalla?

S. S.: Bueno, en realidad la película fue un encargo. De hecho, yo entré en este proyecto hace tres o cuatro años, más o menos, aunque la película llevaba en producción más tiempo, porque antes de mí Ignacio Ferreras había estado trabajando en ella como director. Sin embargo, al tratarse de una codirección con el gobierno chino, el proceso de cerrar el guion fue muy laborioso y, en este caso, duró muchos años, ya que ambas partes, es decir, el gobierno chino y el español, debían estar de acuerdo en la toma de decisiones. Entonces, hubo un momento en el que Ignacio estaba llevando la película hacia una dirección que no acababa de convencer a los productores y me llamaron a mí para hacer una película más comercial, más *family entertainment*. Y en esas estamos.

Dragonkeeper es una adaptación de los libros de Carole, como muy bien has dicho, pero, cuando me uní al equipo, el proyecto ya estaba empezado. O sea, yo partí del trabajo que había hecho el director anterior, aproveché lo que más me interesaba y rehíce lo que no para darle un enfoque más familiar que nos permitiera entrar fácilmente en el mercado. Ignacio estaba haciendo más una película de autor y los productores no querían seguir por ese camino. Por eso te decía antes, con el tema de *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, que a veces tienes que trabajar con lo

que te piden y es importante estar de acuerdo con los productores sobre el tipo de película que vas a hacer, porque ese producto que tú ofreces significa una distribución, unos agentes de venta que se encargan de colocarlo en una pantalla y muchas cosas más que vienen después. Si uno hace una película como le da la gana, corre el riesgo de que no la quiera nadie y se quede guardada en un cajón. Esto es un trabajo que hay que hacer desde el principio.

C. R.: ¿Cómo se consigue ese enfoque más comercial? ¿A través del tipo de animación?

S. S.: Por ejemplo. La historia es la que te pide el medio y cada una tiene su forma de expresarse. El tipo de animación, ya sea en 2D o 3D, te lo va a pedir la historia. En el caso de *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, la historia pedía el 2D, en cualquier otro formato no habría funcionado, ni siquiera en imagen real. Tuvimos la suerte de poder contar con un magnífico director de arte, José Luis Ágreda, que consiguió sintetizar esa sencillez que necesitaba la trama para ser contada. En cambio, el 3D te pide una trama más comercial, como ocurre con *Dragonkeeper*.

C. R.: Supongo que para la adaptación de *Dragonkeeper* no has seguido los mismos pasos que para *Buñuel en el laberinto de las tortugas*.

S. S.: Claro, ha sido diferente. Yo realmente no he hecho la adaptación de esta película, porque el guion que a mí me enviaron ya estaba adaptado y, sobre todo, ya estaba pactado. Hay un montón de elementos que están en la novela que no aparecen en la adaptación, bien por exigencias del gobierno chino o por exigencias de los productores españoles. A mí me llegó un guion de compromiso y tuve que trabajar con eso, sin deshacer todo lo que ya había hecho. No existía la posibilidad de empezar de cero, porque el material existente era dinero que se había invertido en el proyecto. En ese sentido, tenía las manos atadas en lo que podía o no podía hacer. El resultado al final no depende tanto de mí.

C. R.: ¿Hay presión después del éxito que has cosechado con *Buñuel en el laberinto de las tortugas*?

S. S.: Realmente no, porque no considero que esta sea mi película, ¿sabes? No considero que sea una película de autor, sino todo lo contrario, una película totalmente comercial que ha sido creada exclusivamente con ese fin. Obviamente existe la presión de querer hacer un buen trabajo, eso siempre, y que la película tenga éxito, pero nada más. A ver, es muy diferente, porque, aunque la película está muy bien hecha y hemos luchado mucho por ella, hemos incluso atravesado una pandemia que ha ralentizado muchísimo un proceso que ya de por sí es largo y laborioso, no tiene esa parte de mí que sí tiene *Buñuel en el laberinto de las tortugas*.

C. R.: Me gustaría preguntarte por el panorama actual de la animación en España. ¿Crees que ha cambiado mucho en los últimos años?

S. S.: No tanto como cabría esperar. Yo creo que ha cambiado, pero no sabría decirte si para mejor o para peor. Creo que si yo ahora mismo

quisiera hacer *Buñuel en el laberinto de las tortugas* en las mismas condiciones que tenía entonces no la podría hacer, porque las leyes han cambiado. Ahora, los requisitos para los directores noveles son otros, van cambiando, y cada vez es más complicado para las productoras independientes hacer cine, mientras los estudios grandes lo tienen mucho más fácil. Por eso estoy en la Asociación de Directores y Directoras de cine, para luchar por que el cine independiente no se pierda ante la avalancha de distribuidoras y plataformas gigantes con las que es muy difícil competir. Está claro que el universo del cine está cambiando, pero creo que estamos en medio de ese cambio, en medio de la tormenta, y es difícil saber con certeza hacia dónde va a virar la situación.

Si te fijas, en las salas de cine, ¿cuántas producciones norteamericanas hay y cuántas españolas?, ¿y qué tipo de producciones? Ahí tenemos el ejemplo de las películas de Marvel, ¿qué más les queda por hacer? Cada nueva película que estrenan es igual a la anterior y aun así la gente paga una entrada para verla. Y quizás esto es culpa nuestra, de los directores, por querer hacer películas de autor que, en realidad, no interesan al público, que aburren. Pero es que no tenemos dinero para hacer otro tipo de película, para desarrollar ideas y tramas más grandes, porque el presupuesto es el que hay y las cifras que manejamos son muy bajas en comparación con las de las grandes producciones de Hollywood. ¿Cómo compites con eso? No puedes.

C. R.: Al hilo de esto que comentas y sabiendo que has trabajado durante buena parte de tu carrera profesional en el extranjero, ¿hay una concepción distinta del cine de animación fuera de España?

S. S.: Es prácticamente la misma. Sí que es verdad que en Europa se mueven presupuestos quizás un poquito más altos que aquí, pero lo bueno es que la calidad de los artistas españoles es brutal, más incluso que en Estados Unidos. Hay una cantidad de talento español increíble y si las condiciones fuesen mejores y pudiéramos traer ese talento a España seríamos una potencia mundial en el cine de animación.

C. R.: Lo mismo se podría decir del cómic en España. Aunque en los últimos años ha cambiado, la situación de los ilustradores es la misma que la de los animadores: hay una enorme calidad artística, pero poca inversión en sus proyectos.

S. S.: Exacto. Hay grandes artistas, pero un panorama muy complicado, por eso muchos de ellos se tienen que ir fuera para poder trabajar. En Francia, por ejemplo, donde viví una temporada, sí que se invierte mucho en el cómic y hay una cultura muy extendida de la lectura de este tipo de libros. Obviamente hay que tener en cuenta los factores que hacen esto posible: es un país más grande, hay más gente, tienen una cultura distinta a la nuestra y económicamente están mejor.

C. R.: Además de como director, has trabajado de artista de VFX en varias películas como *El libro de la selva* o la última entrega de la saga de *Piratas del Caribe*. ¿En qué ámbito te has sentido más cómodo?

S. S.: Sin duda en la dirección. Trabajar como artista de VFX está bien, aprendes muchas cosas que luego te pueden o no servir a la hora de dirigir, pero yo lo hacía sobre todo para pagarme las facturas. Yo, donde más he disfrutado, ha sido haciendo lo que hago ahora, que es contar historias y trabajar en la animación tradicional. Quizás sí que hubo algún momento en el que pude echar de menos ese trabajo, por el tema de aprender cosas nuevas en ese sector, pero también se pueden aprender cosas nuevas en el sector de la animación y en la forma de narrar historias.

C. R.: Para terminar, ¿tienes algún proyecto entre manos ahora mismo? ¿Quizás otra adaptación?

S. S.: Pues sí, tengo varios proyectos entre manos y uno de ellos es la adaptación de la novela *Palabras de caramelo*, de Gonzalo Moure. Este sí que es un proyecto de autor por el que estamos luchando. El tema que trata es uno complicado, porque habla de un niño sordo que vive en un campo de refugiados saharauí y el Sáhara es un tema muy incómodo en estos momentos, políticamente hablando. Pero estamos intentando que salga adelante, porque es una historia que realmente lo merece.

CRISTINA ROSALES
Universidad de Málaga

Sally Faulkner, *Adaptaciones literarias en el cine y la televisión españoles. Historia, espacio, género*, trad. de Manuel Cuesta, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2023.

Con la publicación de *Adaptaciones literarias en el cine y la televisión españoles. Historia, espacio, género*, de la profesora de la Universidad de Exeter Sally Faulkner, tenemos acceso al fin, en traducción al español, a su tesis doctoral, defendida en 2001 en la Universidad de Cambridge, y ahora revisada en forma de libro. La brillante trayectoria de la autora, guiada en aquella ocasión nada menos que por el gran hispanista Paul Julian Smith, hacía más que necesaria la difusión de ese primer acercamiento a la literatura y el audiovisual españoles.

En su introducción, Sally Faulkner nos sumerge en la evolución de los estudios académicos relativos a las adaptaciones literarias. Inicialmente, según la autora, el foco se pone en si el cine podía considerarse una disciplina artística autónoma o no, independiente de los textos literarios. Con el paso del tiempo, la controversia pasa a situarse en las relaciones jerárquicas que se establecen entre ambas artes, así que se pretende determinar cuál es superior. En los últimos años, se tiende a la realización de estudios interdisciplinarios y a la revisitación de determinadas cuestiones para un análisis renovado. Este es el caso de su libro, que parte de la idea de que el análisis de la adaptación literaria basado en la fidelidad no tiene por qué establecer relaciones de superioridad entre ambas disciplinas y le da una vuelta de tuerca más a cuestiones como la historia o el género.

Faulkner analiza las distintas posturas de los críticos y plantea en su obra los debates que han ido surgiendo a lo largo de los últimos años acerca de la dependencia entre cine y literatura, entrando en cómo esta cuestión ha marcado a su vez la evolución de los distintos estudios académicos. Su trabajo se centra en la cinematografía española desde un enfoque historicista y aportando un análisis de la realidad histórica y de los roles de género.

En su estudio, la autora examina doce adaptaciones tanto en los textos como en los contextos del cine y la televisión de las épocas del franquismo, la transición y la democracia españolas. Interpreta las similitudes y las diferencias desde el punto de vista de la representación de la historia y su relación con el espacio en el que se desarrollan: rural o urbano. Además, aporta la novedad de analizar diversas cuestiones desde una perspectiva de

género; así, estudia los distintos modelos de mujer representados, por ejemplo, en la adaptación televisiva de *Fortunata y Jacinta* o en el filme *Tristana*.

La autora destaca cómo los directores de cine que trabajaron durante la dictadura, si pretendían reflejar en sus obras cómo era la España de la época, usaban determinados subterfugios que les permitían mostrar cierto estancamiento y circularidad e introducir así el aprisionamiento del país, salvando la censura. Para algunos directores adaptar novelas de posguerra que ya habían pasado el trámite de la censura suponía una clara ventaja, pues les brindaba la posibilidad de incluir elementos subversivos basándose en textos que ya habían sido aprobados por el régimen.

Faulkner destaca cómo tras la muerte de Franco y al llegar la transición española a la democracia, el interés por llevar a la pantalla la literatura que había sido prohibida por el régimen franquista o creada en oposición a su ideología, se disparó. La autora repasa, bajo esta premisa, las principales adaptaciones de aquellos años: además de la realización de películas biográficas como *Lorca, muerte de un poeta* (Bardem, 1987), o traslaciones de sus obras teatrales *La casa de Bernarda Alba* (Camus, 1987) y *Bodas de sangre* (Saura, 1981), también se puso la mirada en textos de Valle-Inclán como *Luces de bohemia* (Diez, 1985) o *Divinas palabras* (García Sánchez, 1987), y en novelas de posguerra como *La colmena* (Camus, 1982), *La plaza del Diamante* (Betriu, 1982), *Réquiem por un campesino español* (Betriu, 1985) o *Tiempo de silencio* (Aranda, 1986). Se trataba entonces de recuperar la literatura y con ella la historia. Las películas se financiaban mediante acuerdos alcanzados con Televisión Española o con subvenciones previstas en la llamada «Ley Miró».

Sally Faulkner nos invita en este punto a reflexionar sobre tres cuestiones clave: el controvertido asunto de las subvenciones al cine español; el cuestionamiento histórico del éxito o fracaso de la adaptación literaria en términos de fidelidad a los textos y la sospecha de que ciertos intereses partidistas o ideológicos estaban siempre detrás de la financiación de algunas películas o series de televisión, que se usaban después para dar una imagen u otra del país.

Así, discute sobre esta política de ayudas al cine y analiza de qué modo las adaptaciones literarias de la década de los 80, basadas en obras de posguerra, reflejan la historia contemporánea de España. Destaca la importancia de la película *La colmena* (Camus, 1982) y analiza el uso del modelo estructuralista en el estudio de adaptaciones filmicas de novelas en España, siempre enfatizando en la importancia de interpretar lo que las películas dicen sobre la historia social, política y cultural del país.

Faulkner reflexiona sobre la importancia del director y establece que para autores como Sánchez Noriega la filmografía de un realizador puede

construir su identidad como autor. Sin embargo, este enfoque no encaja demasiado en el caso de Mario Camus, quien tiende a borrarse a sí mismo de su trabajo. Analiza en profundidad la adaptación de *La colmena*, gran éxito de crítica y público, y se describe cómo la película incorporó materiales de archivo, escenas de las calles de Madrid en los 40 o una secuencia del No-Do sobre la Semana Santa. También estudia la adaptación de *Tiempo de silencio* (Aranda, 1985), destacando la denuncia directa del franquismo en la película y la representación histórica ajustada de la época de posguerra. Esto le vale para resaltar la importancia de la adaptación cinematográfica como una reinterpretación creativa de la novela original, dado que la película supone un enriquecimiento. Aranda, según Faulkner, busca ajustar cuentas con el franquismo a través de sus películas, especialmente tras la abolición de la censura en 1977. Finalmente establece un interesante análisis comparativo entre *Tiempo de silencio* y *La colmena*.

Seguidamente se plantea, desde un punto de vista teórico, la importancia del uso de los espacios rurales y urbanos en la cinematografía española y cómo a través del desarrollo de la acción en los distintos lugares los directores enmarcan temas frecuentes en el cine español como la violencia o la nostalgia. Analiza la adaptación cinematográfica *Pascual Duarte*, dirigida por Ricardo Franco, centrada en la violencia y la nostalgia del espacio rural, momento en el que entra en escena la obra de Miguel Delibes. *Los santos inocentes*, dirigida por Mario Camus, es analizada en función del gran éxito de público y crítica que cosechó. Ambas películas reflejan la nostalgia rural y la transformación social y política de España, y Faulkner estudia el uso de la violencia simbólica en estos dos filmes clave.

Para el estudio del paisaje urbano, la autora elige *Historias del Kronen* (Armendáriz, 1995), basada en la novela homónima de José Ángel Mañas, y *Caricias* (Pons, 1998), a partir de la obra de teatro de Sergi Belbel. En estas adaptaciones, según la autora, se refleja la hostilidad o bien la nostalgia de la vida en el campo en ciudades como Madrid o Barcelona, en contraste con las adaptaciones de las novelas de Delibes y Cela.

Faulkner dedica el capítulo más extenso a revisar las adaptaciones de las novelas decimonónicas, explorando el concepto del «ángel del hogar» como una representación de la feminidad en esos textos literarios. La autora explica la evolución de las representaciones culturales de la mujer en el cine y la literatura, estudiando los roles de género en las distintas adaptaciones. Para ello, ejemplifica con los oportunos casos de las versiones televisivas de *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*.

Con respecto a Benito Pérez Galdós, Sally Faulkner analiza cómo durante la dictadura franquista se produjo una limitada adaptación de sus obras. Galdós fue considerado «peligroso» por el régimen hasta llegados los 70. A partir de ahí, hubo un aumento en las adaptaciones de sus novelas. Ya

Silvia Carrandi Díaz

en detalle, explora la subjetividad cinematográfica en la adaptación de *Fortunata y Jacinta* y la simbología en términos feministas; por ejemplo, cuando se establece cierto paralelismo entre el pájaro enjaulado y la mujer española encerrada en el hogar. La autora nos sumerge de forma crítica en una nueva visión de los personajes femeninos de Galdós. En el caso de *La Regenta* analiza las distintas adaptaciones y concluye que, a diferencia de Gonzalo Suárez, quien cuestiona las cosas cambiando el final de la novela, Méndez-Leite reafirma la dominación patriarcal en su adaptación televisiva. Finalmente, la autora nos invita también a reflexionar sobre el modo en que Luis Buñuel dialoga con la obra de Benito Pérez Galdós en sus traslaciones cinematográficas.

En definitiva, este excelente libro de Sally Faulkner hace un amplio recorrido por la cinematografía española basada en textos literarios, aportando ejemplos de directores y escritores clave. Su mirada, como puede inferirse del modo en que aborda cada caso, aporta una gran frescura en el panorama de los estudios comparatistas, ya que insiste en las relaciones entre cine e historia, como se titulan las conclusiones, y lanza una tipología muy útil a propósito de los tres modelos que sirven para describir los procesos de adaptación abordados: la apropiación (como sucede en la *Fuenteovejuna* de Román en 1945), la nostalgia (es el caso de *Historias del Kronen* y de *Caricias*) y la oposición crítica (por ejemplo, en *Tiempo de silencio* y *La colmena*).

SILVIA CARRANDI DÍAZ
Universidad de Málaga

Carlos Pranger y Rafael Malpartida, *Literatura, pop-rock y cine. Un diálogo intermedial*, Renacimiento, Sevilla, 2023.

Las líneas de investigación que confluyen en este libro, alejadas de los tópicos y prejuicios en los que incurre parte de la crítica cuando se analizan, desde perspectivas comparatistas, la literatura y el cine, establecen un diálogo intermedial entre los textos literarios, sus adaptaciones cinematográficas y las canciones *pop-rock* (marbete orientativo referido a «música popular») que en ellas aparecen. Para ello, los autores proceden con gran claridad expositiva, rigor académico y cierto tono humorístico que aflora en ocasiones para acercar el objeto científico de estudio al lector. Los profesores e investigadores de la Universidad de Málaga Carlos Pranger y Rafael Malpartida construyen un interesantísimo discurso para analizar y dilucidar cómo se interrelacionan la literatura, el cine y la música en seis casos concretos que comparten, como fundamental rasgo común, el hecho de que en todas estas adaptaciones se integraron, durante el proceso de creación del filme, canciones preexistentes, que ya contaban con una letra previa (es decir, un nuevo texto que debe ser analizado) a la planificación de la película. En este punto reside uno de los aspectos más innovadores del estudio, pues, si bien existe abundante bibliografía sobre la función de la música en las producciones del séptimo arte, son mucho más escasas las investigaciones que analizan la función de las canciones preexistentes y aún menos frecuentes son las que combinan la perspectiva de análisis comparativo entre la literatura y el cine, como lleva a cabo el presente ensayo.

El objetivo del libro radica, por tanto, en dar respuesta, como punto de partida, a la siguiente cuestión: «¿qué sucede con la música preexistente (es decir, que ya tenía una vida anterior al filme) y que contiene, además, letra? ¿Cómo se encaja?» (pág. 9), finalidad que cumple a lo largo de las cinco secciones o capítulos en los que se organiza, acompañados por una introducción, una coda o epílogo y un cuidado anexo en el que se incluyen las letras de las canciones mencionadas durante el desarrollo del ensayo. Así, se aportan, a través de seis ejemplos concretos, los elementos de análisis necesarios para comprender la función que las canciones (con sus letras)

cumplen en la intersección entre literatura y cine, y cómo dialogan estas disciplinas artísticas entre sí.

Ya desde la introducción que, a modo de «reglas del juego», encauza el ensayo, se establecen las claves de exégesis de las adaptaciones cinematográficas que proponen los autores, cimentadas en el diálogo y la relación intermedial que se produce en el cruce entre literatura y cine, marcado en estas obras por la necesaria atención que se debe prestar a las canciones que en ellas aparecen. Estas, como señalan en repetidas ocasiones Pranger y Malpartida, no constituyen meros adornos que acompañan, por motivos arbitrarios, las secuencias y los diálogos, sino que su elección responde a cuidados motivos encaminados al cumplimiento en el filme de determinadas funciones artísticas, como reseñaremos con relación a cada uno de los ejemplos a continuación.

Por su parte, el criterio de selección de los relatos filmicos escogidos responde, además de a su condición de adaptación cinematográfica y de, como es natural, a los propios intereses de los autores (que cuentan con una amplia trayectoria en el terreno de investigación de la literatura y el cine), a la pertenencia o adscripción de los textos literarios a distintos géneros, de forma que aparezcan representados aquellos que gozan de una mayor frecuencia de adaptación a la gran pantalla: la novela (de Charles Webb, Elmore Leonard y Lorenzo Silva), el relato corto (de Almudena Grandes y Nancy Kincaid) y el teatro (de Wajdi Mouawad), ordenados cronológicamente en sucesivos capítulos. Del mismo modo, las referencias y los estilos musicales de las bandas sonoras, si bien todos clasificables bajo la categoría de «música popular», son variados, aspecto que dota de mayor interés y riqueza de análisis al ensayo, dado que en él tienen plena cabida el *rock*, la canción de autor, la rumba, el *funk* o la nana tradicional. Cabe destacar también que los autores, en lugar de ofrecer simplemente fragmentos de las letras de las canciones a medida que las van estudiando, las recopilan en un apéndice y traducen las que no están en español, lo que redobla la utilidad del libro y brinda la oportunidad de leerlas en versión bilingüe.

Comienza el ensayo propiamente con una sección dedicada a la celeberrima película de *El graduado* (1967), dirigida por Mike Nichols y conocida, muy probablemente, por la amplia mayoría de los lectores, término que emplean los autores con gran acierto, basándose en el ensayo de Vicente Luis Mora, dado que el cine, como arguyen y justifican, se *ve* y se *lee*. Esta adaptación, cuya base argumental proviene de la novela homónima de Charles Webb (1963), supuso un auténtico hito cinematográfico y propició un enorme cambio en el tratamiento filmico de la música, pues, para Pranger y Malpartida, con esta película «empezó todo» en la forma de incorporar funcionalmente (y no

como promoción) el *pop-rock* al cine» (pág. 11). Sobre esta adaptación, ejemplo paradigmático que refleja cómo contribuye la música y su letra «a que cristalice el texto filmico en diálogo con el texto literario» (pág. 13), aportan los autores interesantes claves que permiten entender cuál fue el proceso de producción de la película y cuáles fueron las circunstancias que determinaron la elección de las canciones que conforman la banda sonora. Si bien, en un primer momento, la idea inicial consistía en incluir un conjunto de canciones de *folk-rock* por encargo a Simon & Garfunkel, los gustos personales del director lo llevaron a introducir en un montaje provisional cuatro de sus temas preferidos, que terminaron formando parte del filme y del recuerdo de numerosos espectadores de la película. La relevancia para la historia fílmica de las canciones llegó, incluso, a «contaminar» positivamente (y retroactivamente) la novela de la que parte, que se benefició del éxito de estos temas de Simon & Garfunkel. De este modo, tal y como se postula en el capítulo, las canciones «constituyen la banda sonora del filme pero también, en una pirueta temporal, de la novela» (pág. 19).

El segundo ejemplo lo conforma la única adaptación en la filmografía de Quentin Tarantino: la película *Jackie Brown* (1997), que toma como inspiración una novela de Elmore Leonard, *Rum Punch* (1992). Este filme, algo más alejado de las altas dosis de violencia y sangre habituales en las producciones de su director, da buena cuenta de la personalidad melómana de este y de su afición por las «incontables referencias a obras literarias, visuales y auditivas de la cultura pop» (pág. 79) que dominan sus relatos fílmicos. Se puede observar este rasgo en el ejemplo citado, cuya escena inicial se erige, precisamente, como una clara referencia intertextual de *El graduado*. De esta forma, como proponen Pranger y Malpartida, «a Tarantino hay que estudiarlo recuperando sus intrincados códigos de “reciclaje” cultural» (pág. 106), dado que este director parece regirse por la determinación sonora, consistente en «encontrar el tema de los créditos, tanto iniciales como finales, mientras compone el guion, de forma que le sirva de inspiración» (pág. 85). En *Jackie Brown* la canción escogida para este fin es «Across 110th Street» de Bobby Womack, perteneciente al subgénero musical de *funky soul*, que «más que la propia presentación y despedida de Jackie [la protagonista de la historia], constituye nada menos que la base del relato, un subtexto transversal que explica su separación de Max» (pág. 127), incapaz de ir tras ella.

El tercer capítulo, centrado en el análisis de dos adaptaciones de cuentos, comienza abordando la película de Juan Vicente Córdoba *Aunque tú no lo sepas* (1999), descrita como «un auténtico crisol de citas musicales de estilos tan variados como la canción de autor, el rock urbano o la rumba, todas ellas determinantes en la cristalización del filme» (pág.130). Este es

uno de los ejemplos más llamativos del ensayo, pues en esta adaptación convergen ideas procedentes de dos textos literarios distintos: el relato de Almudena Grandes «El vocabulario de los balcones», incluido en el volumen *Modelos de mujer* (1996), y el poema «Aunque tú no lo sepas» de Luis García Montero, que permite, además, la relación intermedial con otro texto: la canción homónima (inspirada en la composición del poeta) de Quique González, llevada con gran éxito a los escenarios por Enrique Urquijo y Los Secretos. Señalan Pranger y Malpartida cómo en esta película conviven, armoniosamente, canciones preexistentes con una banda sonora instrumental creada por encargo, *ex profeso*, por Ángel Illarramendi; asimismo, exponen que estas canciones «no sirven solo para contextualizar una época en los *flashbacks*, sino que forman parte con sus letras del entramado textual de la adaptación» (pág. 131). Es decir, que su estudio se vuelve necesario para comprender las relaciones que se establecen entre los protagonistas, como demuestran los autores aludiendo al tema «Lucía» de Serrat, *leitmotiv* intradieгético fundamental para el desarrollo del sentimiento amoroso de Lucía y Juan, y los intentos de este por acercarse a ella. No obstante, cabe destacar que las referencias musicales no aparecen únicamente en la película, sino que también el relato literario de Grandes ha sido construido como un «intenso ejercicio de intertextualidad: ciertos versos de la canción [de los Módulos] aparecen intercalados, a modo de citas, para matizar, explicar o remarcar el texto literario» (págs. 143-144).

No se asemeja en este aspecto al segundo de los cuentos y su adaptación cinematográfica tratados en este ensayo, puesto que el relato de Nancy Kincaid en el que se basa la película *Mi vida sin mí* (2003) carece de referencias musicales. Sin embargo, la adaptación cinematográfica que lleva a cabo Isabel Coixet construye una elegante intersección intermedial entre literatura, cine y música, dado que, como proponen los autores del ensayo, el filme «está lleno de claves relacionadas con la música, y no solo por las canciones que se incluyen, sino porque la cultura pop forma parte de los diálogos, a menudo de manera cómica» (pág. 175). Así, Pranger y Malpartida ofrecen la clave esencial de la estrategia de adaptación y de introducción de las canciones en el relato filmico, que, lejos de convertirse en «una *playlist* de fondo», «forman parte del fluido verbal de la historia y son tan consistentes como los propios diálogos» (págs. 180-181). Apuntan, además, la capacidad de la música para favorecer la adhesión emocional del espectador, que «*lee* la canción mientras escucha y mira, tiene acceso a la interioridad del personaje gracias al inicio de “Sometime Later”» (págs. 181-182). Desvelan, de igual forma, la ingeniosa decisión de Coixet de cortar las canciones, en lugar de crear un cierto “efecto videoclip”, cuya razón explican del siguiente modo, en una afirmación revestida de cierto tono humorístico e irónico que en ocasiones aflora en el ensayo conectando

amigablemente con el lector: «si se citara el tema musical completo, el lectoespectador podría dejar de ser lector y quedarse solo en espectador y oidor» (pág. 187).

El cuarto capítulo, por su parte, se refiere a la adaptación homónima de la novela de Lorenzo Silva *La flaqueza del bolchevique*, quizás la que ha suscitado una mayor polémica de entre todas las que este espléndido ensayo recoge. En este filme, dirigido por Manuel Martín Cuenca, «se produce un fecundo diálogo intertextual con tres canciones de Extremoduro» (pág. 195) y con el poema «La muchacha del semáforo» de Joan Margarit, referencia que no siempre se ha tenido en cuenta y que resulta, como recogen y justifican pertinentemente los autores de este ensayo, crucial para comprender el verdadero sentido de la historia de los protagonistas y para alejarlo de la mera consideración de la película de ser una *Lolita* de Nabokov a la española. Como exponen Pranger y Malpartida a lo largo de las páginas que componen esta sección, a través de la música escogida en la adaptación se atenúa, se lenifica, el carácter abyecto del Pablo del relato literario y se favorece la adhesión emocional con el lectoespectador de la película. Si la novela de Silva es «un muestrario de exégesis musical por parte del narrador, con referencias constantes a grupos de *heavy metal* como Iron Maiden o Judas Priest, a la música clásica de Schubert o al *synthpop* de Yazoo» (pág. 202), el relato filmico escoge tres canciones de Extremoduro, «Putas», «A fuego» y «Standby», para intentar que la película «se desprenda en buena medida del fantasma de *Lolita*» (pág. 202), decisión reforzada, entre otros elementos cinematográficos, con el cambio de vestuario y de actitud de la joven.

El último ejemplo analizado detalladamente es la adaptación que realiza Denis Villeneuve de la obra teatral de Wajdi Mouawad *Incendies*, un caso de extraordinaria pericia creativa en la incorporación de música al filme, pues el viaje que Jeanne emprende desde Occidente hasta Oriente vendrá marcado para el lectoespectador por la combinación del rock intelectual de Radiohead (cuya canción «You and Whose Army» acompaña la mirada penetrante del niño que parece desafiar al público con su mirada en la primera secuencia) con una nana tradicional árabe entonada por Nawal, «la mujer que canta». Del cruce estético que se produce mediante esta combinación sonora «surge un potente mensaje sobre la convivencia y la violencia» (pág. 240) y se narran las historias que riman de Jeanne, su hermano gemelo y la madre de ambos, cuya voz cantará el secreto de su origen.

De este modo, y tal y como se expone en la sección final del ensayo, titulada «Coda (para seguir jugando)», se comprueba a través de los ejemplos propuestos «que las canciones preexistentes, pese a no haber sido compuestas *ex profeso* para el cine, pueden constituir una pieza fundamental

Patricia Díaz-Arcos

en el engranaje de la historia» (pág. 269). Como demuestran los autores de este libro, «el reencaje intertextual de unas letras con unas imágenes para contar una historia resulta fundamental» (pág. 277) y permite la creación de sugestivas sinergias entre letra (que se resignifica a lo largo de la adaptación al entrar sintonía con los demás componentes del relato filmico) e imagen, entre canciones, silencios y diálogos. *Literatura, pop-rock y cine. Un diálogo intermedial* se erige, por consiguiente, como un ensayo fundamental para comprender las relaciones que se establecen entre la literatura y el cine, y cómo estas disciplinas artísticas construyen un diálogo intermedial del que también son partícipes las canciones que conforman las bandas sonoras de las adaptaciones.

PATRICIA DÍAZ-ARCOS
Universidad de Málaga