

Juegos ficcionales en el discurso narrativo y cinematográfico: *Soldados de Salamina*

María Paz Cepedello Moreno •
Universidad de Córdoba (España)

Resumen

El objeto de este trabajo es indagar en los mecanismos y juegos de ficción que *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y su adaptación cinematográfica de David Trueba ponen en marcha y los efectos que estos mecanismos producen, a partir de los medios de que cada lenguaje dispone. Para ello es necesario considerar los presupuestos teóricos que algunos estudiosos del discurso literario han aportado al conocimiento de las estrategias textuales y pragmáticas que entran en funcionamiento en las siempre escurridizas fronteras de la ficción.

106 107

Palabras clave:

· novela · película · estrategias de ficción

Abstrac

The purpose of this study is to research the fiction mechanisms used in *Soldados de Salamina* by Javier Cercas and the film with the same name by David Trueba as well as the effects that these mechanisms produce in the lector and the audience. To do so, we have to consider the theoretical hypotheses contributed by some researchers of the literary discourse to the knowledge of textual and pragmatic strategies which appear in the slippery borders of the fiction.

Key words:

· novel · film · fiction strategies

• Doctora por la Universidad de Córdoba donde se licenció en Filosofía y Letras con Premio Extraordinario de Licenciatura. Ha desarrollado su actividad investigadora en el Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Autora de un libro monográfico sobre la narrativa de Elena Soriano y de una antología de la misma autora. Ha indagado en temas tan diversos como la autobiografía, el exemplum o el cine en cuanto a texto narrativo.

1. Introducción

El Ministerio de Cultura ha ayudado y fomentado la incursión en la pantalla grande, con mayor o menor fortuna, de historias procedentes de la novela, algo que los cineastas, en la búsqueda de prestigio artístico, han preferido. Los procesos y mecanismos de adaptación de un género a otro¹ —normalmente de la literatura al cine, partiendo de la certeza de que este es otra forma de narración— han sido objeto de estudio y de no poca controversia y en las que las obras del séptimo arte, en la mayoría de las ocasiones, han recibido las peores críticas si atendemos a la famosa sentencia: “Es mejor la novela”.

Soldados de Salamina de Javier Cercas y su correspondiente versión cinematográfica de David Trueba no iban a escapar de estas consideraciones sobre todo si tenemos en cuenta el enorme éxito de público y crítica² que supuso la aparición del relato literario en 2001.³ A los pocos meses de su publicación, el director de *La buena vida* (1996) u *Obra maestra* (2000) afrontó, con algunas dudas,⁴ la elaboración del guión y la adaptación a la gran pantalla de uno de los fenómenos editoriales recientes más significativos de nuestro país. Lo cierto es que la película tuvo una magnífica acogida y llegó a ser seleccionada por los miembros de la Academia de Cine para representar a España en la edición correspondiente de los premios Oscar. Lamentablemente, la institución hollywoodiense no la eligió para figurar entre las finalistas al galardón.

Soldados de Salamina es uno de esos casos raros en que autor y director se conocen, se entiende y disfrutan, y prueba de ello es la aparición de *Diálogos de Salamina*,⁵ una larga conversación entre Javier Cercas y David Trueba —acompañada de una memorable selección fotográfica— acerca de las vicisitudes en la construcción de ambos relatos.

La historia narrada es de sobra conocida por todos: un periodista —una profesora universitaria en el caso de la película— se enfrenta casi sin darse cuenta a la ardua tarea de reconstrucción de una vocación literaria, que hace aguas, gracias al conocimiento casual de las circunstancias que rodearon el fusilamiento y fortuita salvación del ideólogo y escritor falangista Rafael Sánchez Mazas. El descubrimiento de este episodio de la historia nacional y los hechos singulares que propiciaron que el Santuario del Collell no se convirtiera, como en otros casos, en la tumba del íntimo amigo de José Antonio Primo de Rivera y posterior ministro sin cartera del general Franco, despiertan el interés de Javier Cercas —Lola Cercas en el filme— y le sirve de acicate para escapar de la frustración de ser “un escritor que no escribe”. La guerra civil ha sido una de las fuentes más utilizadas como materia novelable no sólo de la narración histórica sino que, como especifica Darío Villanueva:

Además del aprovechamiento de aquellos tres trascendentales años como filón inagotable de argumentos, personajes, episodios y situaciones a que recurren incluso los autores que, por su edad, no tuvieron experiencia directa de todo ello, la guerra se ha convertido también en marco reiterado para proyectos narrativos que no tienen como propósito fundamental el conflicto bélico en sí mismo, sino cualquier otro objetivo que el escritor se haya propuesto.

Son, pues, obras que se sirven de la contienda fratricida como pretexto siempre trascendido a favor de planteamientos mucho más abiertos, en lo intelectual y en lo estético. (2002 813)

Esta última afirmación del estudioso define perfectamente los rasgos vertebradores de la novela de Javier Cercas. Se engañan aquellos que vieron en el relato una simple reconstrucción más o menos fidedigna de la figura histórica de Rafael Sánchez Mazas y de las circunstancias que rodearon su condena y milagrosa salvación. La anécdota del falangista es ese “pretexto”, en palabras de Darío Villanueva, que el narrador utiliza para abordar un problema que sobrepasa en lo literario la dimensión histórica de la obra.

El objeto de este trabajo no es, como se podría suponer, llevar a cabo, *grosso modo*, un estudio comparativo de los dos discursos narrativos, a saber, el novelesco y el cinematográfico, sino, más específicamente, indagar en los mecanismos y juegos de ficción que ambos relatos ponen en marcha y los efectos que estos mecanismos producen, a partir de los medios de que cada uno dispone. Para ello es necesario considerar inevitablemente los lúcidos presupuestos teóricos que algunos estudiosos del discurso literario han aportado al conocimiento de las estrategias textuales y pragmáticas que entran en funcionamiento en las siempre escurridizas fronteras de la ficción.

108 109

2. El problema de la ficción: planteamientos teóricos

Partimos, es necesario especificarlo desde el principio, del convencimiento, junto con Pozuelo entre otros, de que “el dominio de lo ficcional comprende la totalidad de lo literario” (12). Esta afirmación, que, *a priori*, podría parecer una obviedad, entra en cuestionamiento cuando nos enfrentamos a textos como el elaborado por Javier Cercas porque, como ya plantearon magistrales escritores como Cervantes o García Márquez, aquél construye su ficción, dice Pozuelo, “como un desafío a las fáciles contraposiciones mundo real/mundo ficticio, literatura/realidad, proponiendo una lógica propia para su desarrollo que viera esas contraposiciones como un juego de entre los posibles” (153).

Durante mucho tiempo se intentó cifrar el grado de realismo y verosimilitud de un texto, por un lado, en la destreza del autor en reproducir de la manera más fiel posible su realidad, por otro lado, en elementos inmanentes al propio discurso al margen de las circunstancias que rodearan su elaboración y recepción. No obstante, las aportaciones traídas de la mano de la fenomenología y de la pragmática literaria han hecho que sesudos investigadores hayan contemplado la consecución de ese efecto realista desde otras perspectivas. Tal y como señala María Ángeles Hermosilla (245), siguiendo los lúcidos presupuesto que Darío Villanueva expone en *Teorías del realismo literario* (1992), en el caso de *El coloquio de los perros*, toda obra narrativa supone una construcción que plantea al lector un pacto según el cual éste acepta, en palabras de Coleridge, la “voluntaria suspensión del descreimiento” para entrar en un mundo ficticio y asumir sus reglas y formulaciones como si fuesen ciertas. El autor crea así un “mundo posible” (Albadalejo 1986 y Piñera Tarque 2009), entendiendo por posible coherente en tanto verosímil, y deja al arbitrio del lector la labor de llenado interpretativo de lo que Ingarden (36 37)⁶ denominó “lugares de indeterminación” que todo obra posee. Para ello es

necesario asumir la *epojé*⁷ que supone el pacto de ficción, como acto voluntario, para proyectar sobre el texto, y por tanto rellenar esos lugares, la propia experiencia personal de manera que vivimos como reales unos hechos narrados que son a todas luces ficticios. Darío Villanueva lo expresa diciendo que “la virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos llevan a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno referencial hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial” (2007 211).

De este modo el texto literario no es un simple “constructo” sino que se convierte en objeto estético en la conciencia del lector. Desde el punto de vista de la fenomenología, desde el cual se viven por parte del receptor los hechos formando parte de su propia experiencia, los acontecimientos narrados se convierten o se son dados como fenómenos.⁸ Tal teoría se sustenta sobre el concepto de “vivencia” diltheano (*Erlebnis*)⁹ que asume Husserl y, posteriormente, Ingarden hasta llegar a Iser quien estudia el efecto de lectura:

Al leer reaccionamos frente a las imágenes que nosotros mismos vamos produciendo, lo que nos posibilita experimentar el texto como una vivencia personal. A través de la representación, que nos permite una escenificación de la realidad, ésta puede entrar en la conciencia del lector, al igual que también sucede en el sueño. (Hermosilla 252)

No obstante, para que el lector actualice el texto como propia vivencia es necesario, además, que éste esté dotado de una estructura formal idónea que facilite ese proceso de “suspensión del descreimiento”. Tal y como especifica Darío Villanueva, si un texto no puede concebirse plenamente realizado hasta su lectura tampoco ésta tiene sentido en el vacío. Dicho de otra manera, aún partiendo del hecho de que unas propiedades formales determinadas no producen por sí mismas y exclusivamente esa sensación de realidad, no podemos negar que determinados planteamientos discursivos estimulan la actualización realista del texto. Nuestra pretensión al abordar el relato novelesco y, posteriormente, cinematográfico de *Soldados de Salamina* no es únicamente estudiar cómo algunos elementos imitan la realidad sino el procedimiento según el cual los citados elementos producen en el lector un efecto de reconocimiento de esta realidad: “*l’effet de réel*” de Roland Barthes (84 89). Vamos a ver, por tanto, qué procedimientos presentes en la novela y, posteriormente, en el discurso cinematográfico, van configurando, según Villanueva (2007 213), “un lector implícito que conduce al lector empírico hacia ‘el realismo intencional’”.

Philippe Hamon, en sus distintos estudios sobre la descripción recogidos en *Introduction à l’analyse du descriptif* en 1981 y traducidos al español diez años después, al elaborar su poética sobre el realismo y situándose desde una perspectiva pragmática, desplaza el centro de atención de los estudios del modo en que la literatura copia la realidad al modo en que la literatura nos hace creer que copia la realidad. Javier Cercas consigue crear en el lector ese “efecto de realidad”. Veamos, siguiendo las pautas teóricas previamente establecidas, cómo lo consigue.

3. Juegos ficcionales en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Soldados de Salamina* de David Trueba: una perspectiva comparada

El escritor extremeño elabora una historia enunciada por un narrador autodiegético, en primera persona, y con focalización interna de una experiencia vivida que relata y que actualiza creando la impresión de que la novela se construye a la par que leemos:

Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. Miento. (Cercas 2001 15)

110 111

El enunciador del texto es, además, un escritor desnortado que apenas se sustenta con el exiguo sueldo que recibe por escribir en la sección cultural de un periódico que, como él mismo especifica, “es donde se adscribe a la gente a la que no se sabe dónde adscribir” (16). Precisamente es este trabajo el que le proporciona la información que constituirá material novelable y problemático desde el punto de vista ficcional, porque será el escritor Rafael Sánchez Ferlosio quien le cuente a nuestro narrador la legendaria historia del fusilamiento salvífico de su padre, Rafael Sánchez Mazas, escritor, fundador e ideólogo de Falange Española, el 30 de enero de 1939 en el Santuario del Collell, en Gerona:

No fue hasta la última cerveza de aquella tarde cuando Ferlosio contó la historia del fusilamiento de su padre, la historia que me ha tenido en vilo durante los dos últimos años. (...) Recuerdo que Ferlosio contó:

—Lo fusilaron muy cerca de aquí, en el santuario del Collell—. Me miró. —¿Ha estado usted allí alguna vez? (...)

Pasó el tiempo. Empecé a olvidar la historia. Un día de principios de febrero de 1999, el año del sesenta aniversario del final de la guerra civil. (17 21)

Sin duda Javier Cercas utiliza premeditadamente estos datos, que son absolutamente ciertos, como materia fundacional de su novela sembrando la duda en el lector que empieza a cuestionarse desde el principio hasta qué punto es real la información contenida en el relato. La publicación de un artículo titulado “Un secreto esencial”¹⁰ —reproducido íntegramente en el seno de la narración— con motivo del aniversario de la muerte de Antonio Machado, comparando la desaparición de éste con la salvación de Sánchez Mazas aproximadamente por las mismas fechas, por parte del narrador pone a éste en la senda de las pesquisas sobre lo ocurrido en el Collell. En la órbita de estas indagaciones la novela nos posiciona de nuevo ante algunas fuentes y personajes que presenta un correlato real: el periodista Miquel Aguirre que le da a conocer el libro *Yo fui asesinado por los rojos* de Pascual Aguilar, los testimonios de Dioniso Ridruejo, Eugenio Montes o Pedro Laín Entralgo y una conversación telefónica con Andrés Trapiello, editor de Sánchez Mazas. Pero es, probablemente, antes de que finalice la primera parte de la novela, mientras el narrador reflexiona durante su estancia con Conchi en Cancún sobre qué hacer

con el material histórico recopilado, uno de los momentos discursivos en que las fronteras de la ficción se difuminan con mayor premura. Veámoslo:

Un atardecer de Cancún (o del hotel de Cancún), mientras mataba el tiempo en el bar esperando la hora de la cena, decidí que, después de casi diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo, y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y siguieron. (50)

La duda sembrada desde el principio adquiere carta de naturaleza en estas palabras del narrador al comunicar su propósito: escribir un relato real. El lector avezado percibirá en seguida que la expresión, en sí misma, es equívoca y contiene un oxímoron, pero al gran público le parecerá que el enunciador del discurso, en un acto de compromiso histórico, está acometiendo una tarea moralmente elevada que está más allá de los límites de la novela: el contar la verdad.

La segunda parte de la obra, que recibe por nombre el título de la misma —“Soldados de Salamina”—, pretende ser el relato que nuestro narrador se ha propuesto escribir en su intento por dar a conocer con detalle una “historia real”. Sin embargo el protagonista no encuentra satisfacción al alcanzar su propósito, probablemente porque los límites de la anécdota histórica dejan un estrecho margen para la comunicación del mensaje esencial que trasciende el espacio de lo real acontecido:

Eufórico, lo leí, lo releí. A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, reescribí varios episodios, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía; el libro seguía estando cojo. (142)

Tras el paréntesis narrativo de la segunda parte de la novela, la tercera, “Cita en Stockton”, vuelve a plantear al lector problemas de naturaleza ficcional: en primer lugar la aparición en el universo discursivo de Roberto Bolaño —escritor chileno íntimo amigo de Javier Cercas— y, en segundo lugar, el nombre propio del narrador. En cuanto al autor de *Los detectives salvajes*, éste le aportó la anécdota verídica de Miralles, ese tipo que conoció en un camping catalán cuya vida estaba rodeada de aventura y compromiso político. Junto con la aparición de Bolaño se nos da a conocer el nombre del narrador de *Soldados de Salamina* —Javier Cercas—, de modo que la identidad del autor de la novela y del enunciador de la misma coincide. Por si la sombra de la duda no hubiera calado suficientemente hondo en el lector a estas alturas del relato, Javier Cercas añade, con un golpe de efecto, la última pieza de este rompecabezas de juegos ficcionales. La explicación que da el autor a este recurso se justifica por la tónica general de la novela:

Por muchísimas razones, entre otras porque si todo el mundo —Sánchez Mazas, los Figueras, Ferlosio, Trapiello, Bolaño, etc.— aparecía con su nombre real, hubiera sido una incongruencia total que el autor no apareciera también con el suyo; si hubiera hecho eso, todo el mecanismo literario hubiera dejado de funcionar. (Cercas y Trueba 94)

La huella de esa duda sembrada, que es una de las más logradas estrategias de la novela, vertebra todo el discurso y nuestro objetivo es atender a cómo consigue el autor ese “efecto de realidad” en el lector. Por un lado, y desde una perspectiva fenomenológica y pragmática (Villanueva 1992 85 121), se intenta acotar lo máximo posible los lugares de indeterminación que el receptor del texto se ve obligado a rellenar para que éste se realice plenamente. Todo relato realista, o con pretensión de serlo, remite necesariamente a las afueras del discurso, cuanto mayor sea la precisión con que este espacio es codificado menos margen le quedará al lector para el cuestionamiento de lo real. Entre los recursos de que el autor dispone para conseguir el efecto perseguido Hamon (1973) señaló la presencia de nombres propios —Rafael Sánchez Mazas, Rafael Sánchez Ferlosio, Roberto Bolaño, etc.—, nombres geográficos —Santuario del Collell, Dijon (Francia)— hechos históricos —la guerra civil española— y la manera en que estos elementos se imbrican en el discurso como argumentos de autoridad para conseguir eliminar el efecto de ficción y anclar al lector al mundo que lo rodea. Por otro lado, no podemos olvidar la proximidad histórica de la guerra civil al receptor actual y las experiencias que gran parte de la población, de manera directa o indirecta, vivió al respecto. El texto de Cercas produce, de esta manera, en el lector una serie de “vivencias”, en el sentido diltheano del término, de manera que, al ir tomando cuerpo en la imaginación, los hechos narrados pasan a formar parte de la propia experiencia. Si las imágenes que construimos con la lectura, en general, las interiorizamos como propias, este fenómeno acontece con mayor fuerza cuando partimos de un discurso con unas características que propician este proceso (ver Iser 165 195). El hecho nada desdeñable de que el lector real conozca o haya tenido una experiencia más o menos parecida con relación a las peripecias narradas en *Soldados de Salamina*, lleva a éste, por el efecto de lectura, a cuestionarse la realidad de los hechos contados y es en ese momento cuando las fronteras de la ficción se difuminan. Javier Cercas verbaliza este proceso de la siguiente manera:

112 113

Una respuesta que todo el mundo te da, por cierto: todo el mundo ha conocido a algún Miralles. Lo cual —y espero que esto no suene vanidoso— significa que Miralles existe ahora más que nunca, porque toda la gente que ha leído el libro lo conoce o se ha creado su propio Miralles, o por lo menos le ha puesto ese nombre a alguien. (Cercas y Trueba 118)

Justo en esto consiste el concepto diltheano de VIVENCIA y que hemos intentado ejemplificar con las palabras del autor de *Soldados de Salamina*. No obstante no podemos olvidar que hemos de responder a las cuestiones planteadas desde el inicio para el discurso cinematográfico. Como cabría esperar, los procedimientos para jugar con la ficción no son los mismos y resulta mucho más difícil, bajo nuestra perspectiva, producir en el espectador ese *effet de réel* del que habló Barthes.

En un lúcido estudio sobre las formas de representación de la guerra civil española en la novela y en el cine Celia Fernández Prieto aborda un periodo de tiempo acotado entre 1990 y 2003 en el que proliferan con éxito narraciones cuyos argumentos versaban sobre diversos episodios de la contienda nacional. En todos ellos se vislumbra “una serie de elementos de difícil ajuste y de complicadas relaciones: el testimonio y la ficción, la función moral y el valor estético” (177).

Que la adaptación¹¹ cinematográfica de *Soldados de Salamina* presenta, como es

de suponer, notables diferencias en relación con el texto novelesco no es el objeto en sí que nos ocupa pues, como escribe Peña-Ardid:

El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas “deshomogéneos” en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos —distinta para el espectador y el lector— e, incluso, en la extensión textual que se les asigna, “ilimitada” para la novela y convencionalmente limitada para el film. (23)

Más bien perseguimos dilucidar cómo David Trueba intenta conseguir, con los medios de que dispone, un efecto en el espectador similar al alcanzado en el lector por parte de Cercas: ese interesante juego entre la ficción y la realidad.

El filme se inicia con una secuencia-prólogo donde el movimiento de la cámara —de carácter descriptivo— recorre, con un plano casi frontal buscando la identificación del espectador con las imágenes, los “restos”¹² de un fusilamiento —después sabremos que se trata de los presos del Santuario del Collell entre los que se encontraba encarcelado Rafael Sánchez Mazas—. La utilización del blanco y negro para presentar el pasado de la guerra y primera posguerra en constantes *flash-backs* desde el presente, que siempre aparece en color, pone de manifiesto el intento de Trueba por revestir de realidad esas imágenes históricas tratadas fílmicamente, sobre todo si tenemos en cuenta que éstas se combinan con otras procedentes de documentales históricos y, por lo tanto, reales.

Uno de los principales escollos con los que se encuentra cualquier director de cine que *transduzca*, en palabras de Darío Villanueva,¹³ una novela, y para nuestro caso en concreto más aún, es qué hacer con la voz narradora que en *Soldados de Salamina* coincide con el personaje protagonista. Como ya dijimos al principio, Javier Cercas narrador reconstruye en su discurso su propia historia personal desde su punto de vista que es, por otra parte, uno de los grandes logros que esta novela presenta en cuanto a juegos con la ficción se refiere. El cine, por su parte, resulta un medio poco apto para este tipo de mecanismos de manera que si en la novela el lector se podría llegar a preguntar si Javier Cercas autor y narrador coinciden en sus peripecias, en la película esta duda no puede, si quiera, plantearse. Una situación parecida es la que presenta la adaptación que Ricardo Franco hizo de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela que tan sagazmente analiza Darío Villanueva. Como en nuestro caso, se pasa de un relato de carácter autobiográfico a una narración biográfica porque el enunciador autodiegético de la novela ha de ser sustituido en el filme por un “narrador cinemático”, utilizando un concepto de Richard Stam, que necesariamente ha de ser heterodiegético y extradiegético. Escribe Darío Villanueva:

Hay que reconocer que toda película en cuanto nos presenta el desarrollo de una historia es siempre un filme narrado: no puede existir un enunciado sin una instancia enunciativa. Lo que ocurre en la gran mayoría de los filmes, (...) es que esa instancia, equivalente cinematográfico del narrador literario en tercera persona, se nos manifiesta por medio del encuadre y posterior montaje a los que han sido sometidos los elementos profílmicos, el material físico constitutivo de la escena con existencia ante la cámara antes del acto de filmar. (2008 73 74)

Ante esta situación, David Trueba apuesta por cambiar el sexo del protagonista dotando, de esta manera, de una forma distinta el relato cinematográfico: Ariadna Gil será Lola Cercas. No puede el director, por lo tanto, en este aspecto jugar con las fronteras de la ficción porque ningún espectador va a pensar que a Ariadna Gil (Lola Cercas) le han pasado las cosas que protagoniza en la película. El creador de *Opera prima* se vio en la necesidad de utilizar otros mecanismos quizá más arriesgados para dotar de realidad su relato: Chicho Sánchez Ferlosio, —hijo de Sánchez Mazas— en lugar de su hermano escritor, es entrevistado por la protagonista para contar la historia de su padre y “los amigos del bosque” —Daniel Angelats, Joaquim Figueras— y Jaume Figueras —hijo del desaparecido Pere Figueras— representaron su propio papel en el filme. Decimos que la apuesta era arriesgada porque los improvisados actores no se ceñían a ningún guión sino que, sencillamente, se limitaban a contar a Lola Cercas su propia historia. Quedaba en manos, pues, de Trueba el convertir dichos testimonios en material cinematográfico.

114 115

Siendo una apuesta arriesgada de la que en absoluto sale mal parado David Trueba, lo cierto es que el espectador, probablemente porque no son actores y no están familiarizados con este mundillo, echa en falta cierta dosis de la carga interpretativa de la que hace gala el elenco de profesionales del séptimo arte que participaron en el rodaje de la película. Además, creemos que aun dando al filme un gran aporte de verdad histórica no consigue, sin embargo, tambalea los límites de la ficción cinematográfica sino sencillamente que el espectador fragmente el discurso en distintos niveles: imágenes en blanco y negro ficcionales, imágenes en blanco y negro verídicas (muchas de ellas tomadas del NODO), actores interpretando un papel ficticio y hombres interpretando su propio papel en un universo ficticio. Es más, en esta fragmentación el espectador observará curioso esas escenas reconstruidas con materiales tomados de la realidad pero no emocionado, porque no las vive como propias, como sí ocurrirá con otras secuencias elaboradas dentro del universo ficcional donde el receptor se reconoce porque actualiza esas escenas en su mente y las percibe, de este modo, como más reales que las que sí lo son. Entre esas secuencias de elevada intensidad emocional destaca la denominada “El fusilamiento” (51’02”) donde se nos narra, en *flash-back* constante entre el recorrido de Lola Cercas y el de Sánchez Mazas desde el Santuario del Collell hasta el descampado donde se proponían acabar con su vida, la huida y salvación del falangista. El lenguaje cinematográfico colabora decididamente a potenciar la empatía del espectador con los dos personajes que protagonizan la escena. La huida de Sánchez Mazas filmada en *travelling* con cámara al hombro y con plano subjetivo en parte —vemos la senda por la que intenta escabullirse desde sus ojos— transmite perfectamente el desasosiego y la prisa que hace jaderar temeroso al falangista. Pero su situación de absoluta desprotección así como el miedo que lo embarga se hace patente cuando en plano ligeramente picado lo vemos cruzar un arroyuelo y ocultarse entre la maleza. El espectador contemplará en los siguientes minutos de filme a Sánchez Mazas desde esta perspectiva que es la que tendrá el miliciano que lo encuentra. En un plano contra plano —donde en plano subjetivo picado vemos al falangista y en plano subjetivo contrapicado vemos al miliciano— se nos narra el encuentro entre el condenado y su libertador sin palabras. Ya el discurso novelesco hacía especial hincapié en la importancia de la mirada entre ambos hombres —que no intercambiaron un susurro— pero en esta escena, como es de suponer, el discurso cinematográfico permite mejor que ningún otro representar

la transmisión de emociones en ausencia de lenguaje verbal. Desde el punto de vista del miliciano y desde arriba, no olvidemos la posición de la cámara, podemos observar a Sánchez Mazas abatido, derrotado, temeroso, casi *cegado* por la miopía y la lluvia que empapaba sus gafas (apenas intuimos sus ojos a pesar del primer plano de su cara), desde el punto de vista del amigo de José Antonio Primo de Rivera y desde abajo, dándole un aire de heroicidad y también de superioridad moral, contemplamos al joven republicano humano, compasivo y con unos enormes ojos alegres. El encuentro recreado entre ambos hombres y reconstruido ficcionalmente activa una serie de imágenes mentales en el receptor que dotan a la historia veraz del falangista de una intensidad empática de la que carecen los testimonios reales de los que vivieron de alguna manera aquella experiencia hasta el punto de que no nos planteamos otra posibilidad de salvación de Sánchez Mazas que la que nos narra la película de David Trueba. Estamos, pues, ante un filme que, siguiendo a Pérez Bowie, consideraríamos de género híbrido¹⁴ porque “reconstruye sucesos ocurridos realmente pero en las que la dramatización se impone sobre el rigor y fidelidad de la reconstrucción” (140), de ahí la empatía del espectador.

Esto, en definitiva, pone de manifiesto que los mecanismos que operan de manera productiva en el mundo literario no tienen por qué ser igualmente efectivos en el universo fílmico y al contrario. El fenómeno, por tanto, de la *transducción* se revela así problemático porque “la transducción literario-fílmica no es un fenómeno tanto semiótico (que implicaría sólo un cambio de ‘lenguas’ o sistemas expresivos) como narratológico y estilístico, pues el objeto de tal transducción (de esa retransmisión y transformación) no es sólo una determinada estructura textual, sino una compleja superestructura ficcional: esto es, un mundo narrativo”. (Piñera Tarque 233). Entre los posibles modos de adaptar que recoge provisionalmente Piñera Tarque (235 236), encontramos aquel que mejor define la labor llevada a cabo por Trueba a partir del texto de Cercas: “*mundo adaptado*”. El autor de *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico* parte de la clasificación tripartita que estableció Dolezel al hablar, en *Heterocósmica*, de los tres modelos básicos de reescritura pero añade un cuarto tipo, el llamado *mundo adaptado*, por “su intención de traducir o aclimatar el mundo original, en la medida de lo posible, a su nuevo vehículo semiótico” (235). Creemos que esto es lo que lleva a cabo el director de *Soldados de Salamina* en relación con el texto narrativo pero aplicando, como no podía ser de otro modo, los recursos que le son más propicios al cine para conseguir, en el mayor grado posible, los mismos efectos que la novela en lo que a interferencias entre realidad y ficción se refieren. Como hemos podido comprobar, los resultados se demuestran fructíferos en ambos discursos pero de modo diferente.

Notas

¹ Véase José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Este autor configura un interesante esquema para llevar a cabo una aproximación comparativa entre el discurso literario y el discurso fílmico de una historia.

² Vargas Llosa escribió sobre el texto de Cercas en *El País*: “el libro es magnífico, en efecto, uno de los mejores que he leído en mucho tiempo y merecería tener innumerables lectores, en esta época en que se ha puesto de moda la literatura ligera, llamada de entretenimiento, porque así aquéllos comprobarían que la literatura sería, la que se atreve a encarar los grandes temas y rehúye la facilidad, no tiene nada de aburrida, y, al contrario, es capaz también de encandilar a sus lectores, además de afectarlos de otras maneras”.

³ Más de un millón de copias vendidas, traducida a veinte idiomas y premiada en España, Italia y Gran Bretaña.

⁴ El propio David Trueba le confiesa a Javier Cercas en *Diálogos de Salamina*: “DT: —Cuando salí aquel artículo, yo ya tenía acabada la primera versión del guión. Por un lado, me alegré muchísimo y pensé qué maravilla. (...) Pero, por otro lado, me acojoné. JC: —Creo que un amigo te dijo cómo ibas a hacer una película sobre una novela que hasta Vargas Llosa elogiaba. DT: —Sí, sí. Es que a partir de entonces la novela se convirtió en una cosa estratosférica, y yo decía, Dios mío, voy a cederle los derechos a Francis Ford Coppola” (Cercas y Trueba 159).

⁵ Resulta muy revelador el subtítulo del libro: *Un paseo por el cine y la literatura*.

⁶ Los “lugares de indeterminación” fueron estudiados y analizados en diferentes estratos por Roman Ingarden en *La obra de arte literaria*, en 1931.

⁷ Epojé, del griego ἐποχή “suspensión” traducido a veces también como “epoché”, es un concepto originado en la filosofía griega, utilizado principalmente por la corriente escéptica. En los tiempos modernos fue revitalizado por la fenomenología de Edmund Husserl si bien no en su acepción inicial. Originariamente, según la definición dada por Sexto Empírico significa un estado mental de “suspensión del juicio”, un estado de la conciencia en el cual ni se niega ni se afirma nada. Para Husserl, la *epoché* consiste en la “puesta entre paréntesis” no sólo de las doctrinas sobre la realidad sino también de la realidad misma.

⁸ FENÓMENO: del griego φαινόμενον, entendido, según Kant, como lo que es objeto de la experiencia sensible.

⁹ Cfr. María del Carmen Bobes Naves, 2008, 137–138.

¹⁰ Artículo que Javier Cercas escribió y publicó en la edición catalana de *El País*, tal y como se recoge en *Diálogos de Salamina*, 16.

¹¹ En un interesante trabajo sobre el proceso de adaptación de la literatura al cine llevado a cabo por Sánchez Noriega encontramos una elaborada tipología de las adaptaciones novelísticas atendiendo a diferentes parámetros: la dialéctica fidelidad/creatividad, el tipo de relato, la extensión y la propuesta estético cultural. Véase *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, 63–76.

¹²En este *travelling* de la cámara se va ofreciendo, en semiprimer plano, detalles como el cigarro de algún preso, alguna chaqueta abandonada y sucia por el barro o la hierba del camino hasta llegar, en plano medio, al “amasijo” de cadáveres entrecruzados tras un fusilamiento.

¹³Darío Villanueva, al abordar el estudio comparada de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela y *Pascual Duarte* de Ricardo Franco, afirma que “estamos en condiciones muy favorables para abordar una vez más el complejo asunto de la *transducción* de una novela en un filme, por utilizar un término procedente de la bioquímica que L. Dolezel (171-175) aplica a la Semiótica de la comunicación literaria, entendiendo como tal la *transmisión* acompañada de *transformación* que constituye uno de los procedimientos más eficaces de la interpretación creativa.” (Villanueva 2008 54).

¹⁴Véase el capítulo: “Los márgenes de la ficción. Géneros cinematográficos no ficcionales. Hibridismos y Transgresiones” en *Leer el cine* de Pérez Bowie, 129-151.

Bibliografía

- ALBADALEJO, T. (1986) *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- BARTHES, R. “L'effet de réel”. *Communications* 11 (1968): 84-89.
- BOBES NAVES, M.C. (2008) *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco/Libros.
- CERCAS, J. (2000) *Relatos reales*. Barcelona: El Acanalado.
- (2001) *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- DAVID TRUEBA (2003) *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona: Tusquets.
- DOLEZEL, L. (1998) *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/ Libros.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. “Representaciones de la guerra civil en la novela y en el cine”. *Historia(s), motivos y formas del cine español*. P. Poyato, compilador. Córdoba: Plurabelle, 2005. 173-187.
- HAMON, P. (1981) *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991. Traducción al español de N. Bratosevich.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.Á. “El ‘realismo intencional’ de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”. *La tropelía: hacia el coloquio de los perros*. J. Jiménez Heffernan, editor. Tenerife-Madrid: Artemisa, 2008. 225-266.
- INGARDEN, R. (1979) “Concreción y reconstrucción”. *Estética de la recepción*. R. Warning, editor. Madrid: Visor, 1989. 35-54. Traducción al español de R. Sánchez Ortiz de Urbina.
- ISER, W. (1979) “La Realidad de la Ficción”. *Estética de la recepción*, R. Warning, editor. Madrid: Visor, 1989. 165-195. Traducción al español de R. Sánchez Ortiz de Urbina.
- PEÑA-ÁRDID, C. (1992) *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

PÉREZ BOWIE, J.A. (2008) *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

PIÑERA TARQUE, I. (2009) *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico*. Kassel/Oviedo: Edition Reichenberger/Universidad de Oviedo.

POZUELO YVANCOS, J.M. (1993) *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Soldados de Salamina (DVD-Video). David Trueba, Madrid. Warner Home Video, DL, 2003. 1 DVD: 115 minutos.

VÁRGAS LLOSA, M. "El Sueños de los Héroe". *El País*, 6-9-2001.

VILLANUEVA, D. (1992) *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.

"Sociedad y ficción narrativa". *Veinticinco años del reinado de S. M. Juan Carlos I*. Madrid: Real Academia de la Historia-España-Calpe, 2002. 808-826.

118 119

"El realismo intencional de *La Regenta*". *A zaga de tu huella. Homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*. S. Montesa, editor. Málaga: Asociación para el estudio, difusión e investigación de la lengua y la literatura españolas, vol. I, 2005. 679-699.

"El realismo intencional: de Pereda a Cunqueiro". *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. W. Matzat, editor. Madrid: Iberoamericana, 2007. 203-217.

"Autobiografía (Camilo José Cela) y Biografía (Ricardo Franco) de Pascual Duarte". *El realismo y sus formas en el cine rural español*. P. Poyato, editor. Córdoba: Diputación de Córdoba y Ayuntamiento de Dos Torres, 2008. 51-84.

Cepedello Moreno, María Paz

"Juegos ficcionales en el discurso narrativo y cinematográfico", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 107-119.