

LA COMÚN FASCINACIÓN DE LA LITERATURA Y DEL CINE POR LOS PERDEDORES. ALGUNOS CASOS ARQUETÍPICOS

ANTONIO CHECA GODOY

UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

achecca@us.es

Resumen: La literatura, volcada desde sus orígenes en el héroe, vuelve sus ojos a partir del romanticismo hacia el perdedor. Y el cine, casi desde sus inicios, se suma a esa última corriente. A lo largo del siglo XX la común fascinación crece caudalosa. De forma que, unidos y apoyándose mutuamente, ambos ofrecen una generosa gama de personajes perdedores y fracasados, desde los hundidos por una insuperable adicción al alcohol o al juego a los que pierden defendiendo sus convicciones. Y quedan por medio los atrapados por la mujer fatal, los militares que nunca ganaron una batalla, los desheredados sociales que apenas son conscientes de su condición de perdedores, los que sufren los errores de la justicia o la autoridad, los explotados y discriminados, incluso en algún momento las víctimas de la fatalidad.

Palabras clave: Literatura. Cine. Perdedor. Fracasado. Mujer fatal. Alcoholismo.

Abstract: Literature, devoted to the hero from his origins, turns his eyes from the romanticism towards the loser. And the cinema, almost from his beginnings, adds to this last current. Along the 20th century that common fascination grows mighty. So, joined and supporting each other, both offer a generous range of losing and failed characters, from those sunk by an insuperable addiction to alcohol or gaming to those that lose defending his convictions. And left behind are the ones caught by the femme fatale, the military men who never won a battle, the social disinherited that scarcely are conscious of his losers' condition, those who suffer the mistakes of justice or authority, the exploited and discriminated ones, and even in some moment the victims of fatality.

Keywords: Literature, cinema, loser, failure, femme fatale, alcoholism

Résumé: La littérature, renversée depuis ses origines chez le héros, tourne ses yeux à partir du romantisme vers le perdant. Et le cinéma, presque depuis ses commencements, se joint à ce dernier courant. Le long du XXe siècle la fascination commune croît abondante. De façon à ce que, unis et étant mutuellement appuyé, ils offrent les deux une gamme généreuse de personnages perdants et ratés, depuis enfoncés par une addiction insurpassable à l'alcool ou au jeu ceux qu'ils perdent en défendant ses convictions. Et les attrapés restent par milieu par la femme fatale, les militaires qui n'ont jamais gagné de bataille, déshérités sociaux qui comprennent à peine sa condition de perdants, ceux qui subissent les erreurs de la justice ou l'autorité, les exploités et discriminés, même dans un moment les victimes de la fatalité.

Mots-clés: Littérature, cinéma, perdant, raté, femme fatale, alcoolisme.

1. INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes, la literatura mostró su admiración y su inclinación por los héroes, como en la *Iliada* o en la *Odisea*, incluso en *Gilgamesh*. El héroe puede morir en batalla, como Roldán, o no ser comprendido por su rey, como El Cid; o puede que su esposa esté enamorada del mejor amigo, como le ocurre al rey Arturo. Pero ello no le arrebató su condición de héroe. Solo en su primera madurez, a partir del romanticismo, la literatura se siente atraída con intensidad por el *perdedor* —quizá más exactamente por el *fracasado*—, aunque esto haya tenido sus precedentes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* tiene bien poco del tradicional héroe que desea ser.

También el cine, desde su nacimiento, se interesa sobre todo por el triunfador. Hollywood impone su *happy end*, ese final ortodoxo que exige inequívocamente la derrota del mal. Pero al cine se le filtraron pronto numerosos perdedores: lo son buena parte de los protagonistas de las películas de humor, como el mismo Charlot, o resultan ser héroes forzosos, como el personaje de Buster Keaton de *El maquinista de la general* (1926); y no se olvide que, además, el cine negro impone protagonistas, sean delincuentes o defensores de la ley, cuyos imprecisos límites dificultan considerarlos triunfadores. También en el *western* se alternan el épico héroe solitario con el perdedor en eterna huida. La literatura del siglo XX acabó sucumbiendo ante el hechizo del perdedor, más creíble, y poco a poco más abundante que el héroe o el triunfador nato. Y así sigue en el siglo siguiente.

Resultó inevitable que ambos, literatura y cine, coincidieran en múltiples historias que tenían como protagonista a un perdedor —mucho más raramente una perdedora—; personajes que, víctimas de la sociedad, de la historia o de sí mismos, portan el estigma del fracaso, del rechazo, del castigo o de la inadaptación.

Normalmente es el cine quien absorbe: la obra literaria pasa a obra cinematográfica, pero no faltan ejemplos en dirección contraria. La literatura facilita las historias e incluso los arquetipos; el cine selecciona, enaltece y, con harta frecuencia, busca transformar el éxito impreso en éxito de pantalla. No obstante, a veces será el triunfo cinematográfico el que active el interés por la versión literaria, sobre todo en forma teatral¹.

¹ Un dato elocuente sobre la intensidad del proceso: el sitio *Adaptaciones de la literatura en el cine español*, desarrollado por Gloria Camarero, relaciona 956 obras literarias españolas que habían conocido versión como largometraje hasta 2005, cifra de suyo expresiva. Disponible en Biblioteca Virtual Cervantes: <http://goo.gl/tj46f> (01/03/2011).

2. VARIANTES EN EL MODELO DE PERDEDOR

Surgen, como resulta lógico, numerosas variantes típicas en torno al perdedor, que consiste a veces en *derrotado* político o ético, frente a la figura del *fracasado* propiamente dicho: perdedor por deméritos propios o por influencia social, pero no por causas políticas, político-bélicas o directamente derivadas de sus convicciones.

El personaje perdedor anuda distintas problemáticas, funciona como un núcleo que permite poner en relación el discurso narrativo con problemas de política y ética, en la medida en que representa –dramatizadas– resoluciones a conflictos debatidos y analizados por teorías políticas y filosóficas. El perdedor es una figura atravesada por la historia de su tiempo, es el resultado de una coyuntura trágica y, a la vez, se constituye como tal por propia decisión, es decir, deviene perdedor a partir de una consciente elección de vida (Amar Sánchez, 2006: 151).

En todo caso, muchas de estas figuras –fracasado o perdedor– alcanzarán generalizado predicamento por encima de etapas, modas o culturas, con sus causantes y caldos de cultivo: la mujer como vehículo de la perdición del hombre –amor imposible, mujer fatal–, mucho más raramente ella hundida por él; el alcohol –y desde los años setenta otras drogas– como pozo sin fondo especialmente tentador para el escritor y en general el artista; la guerra y las dictaduras con su atmósfera asfixiante, sus miedos y sus persecuciones, y el hombre recto, íntegro, como víctima; la espiral del juego, que atrapa sin remisión; las injusticias de la justicia, casi siempre inapelables; la discriminación, la explotación o las diferencias sociales, sin olvidar la incidencia del destino inexorable o, incluso, la fatalidad.

Entre los perdedores/fracasados, los hay que se resisten –estérilmente casi siempre– y los que arrojan la toalla y acaban con harta frecuencia en el suicidio o la integración, pero los hay también que ignoran su propia cualidad de perdedores porque no conocen ni atisban otro mundo. Pueden ser buen ejemplo los protagonistas de *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes (1981) –un novelista según el cual todos sus protagonistas son invariablemente perdedores–, trasladados al cine con fidelidad y éxito por Mario Camus (1984), pueden ser un ejemplo.

No faltan las tradiciones en tan variopinto panorama y en esos trasvases literatura-cine. Por ejemplo, el indomable personaje literario que el cine transforma en perdedor. O viceversa. En 1954, Robert Aldrich (1918-1983) dirige *Apache*, largometraje basado en la novela *Bronco Apache*, de Paul Iselin Wellman (1895-1966), editada en 1936², donde Burt Lancaster encarna al personaje histórico

² La novela se publica en España en 1947, en edición de Luis de Caralt, como *Bronco Apache*. Tras el estreno del film, hay un relanzamiento por la misma editorial bajo el título *Apache*.

Massai, un indio apache que no sigue el camino resignado de Gerónimo, en 1886, y escapa de su reserva en Florida. Wellman, buen conocedor del mundo indio, al que dedica varias obras, periodista y ocasionalmente también guionista, traza el perfil épico y duro del líder indio, con todos sus rasgos, incluida la crueldad. Pero en el film, los imperativos censores del Código Hays y de las grandes productoras y distribuidoras implicaron plasmar un Massai que termina como dócil y resignado cultivador de maíz: convertido en perdedor. Casi dos décadas después, sin embargo, tanto Aldrich como Lancaster y Wellman se desquitarán con *Ulzana's Raid* (La Venganza de Ulzana, 1972), donde reaparece un Massai, ahora sí, descrito según datos históricos sin *happy end*, pues el indio muere fusilado, pero indómito, tras entonar un canto funerario.

Hay perdedores literarios que resultan más rotundos en el cine, como el maestro de Moncho en *La lengua de las mariposas*, film que José Luis Cuerda (1999) basa en el breve y hermoso cuento de Manuel Rivas (1996):

—Recuerda esto, Moncho. Papá no era republicano. Papá no era amigo del alcalde. Papá no hablaba mal de los curas. Y otra cosa muy importante, Moncho. Papá no le regaló un traje al maestro.

—Si que lo regaló.

—No, Moncho. No lo regaló. ¿Entendiste bien? ¡No lo regaló! (36).

Cuando los camiones arrancaron cargados de presos, yo fui uno de los niños que corrían detrás lanzando piedras. Buscaba con desesperación el rostro del maestro para llamarle traidor y criminal. Pero el convoy era ya una nube de polvo a lo lejos y yo, en el medio de la alameda, con los puños cerrados, sólo fui capaz de murmurar con rabia: «¡Sapo! ¡Tilonorrinco! ¡Iris!» (39).

En el *film*, la imagen final es de un maestro que, digno, se aleja preso hacia su fusilamiento, sin agachar la cabeza, defraudado por los insultos que le propina Moncho, su alumno predilecto, por indicación protectora de la madre: «tú también, Moncho, grítale». Con dolorosa e inusitada dureza, subrayada musicalmente, el niño grita «¡ateo!», «¡rojo!» (Cuerda, [01:XX:XX]). Si se considera que el maestro es perdedor —pues no cede en sus creencias—, lo es por intolerancia.

2.1. El alcoholismo

Pocos perdedores más mimados por la literatura y el cine que quienes consumen alcohol por alguna adicción o para neutralizar, sin éxito, el reconocimiento del propio fracaso. Buen ejemplo puede ser *Días sin buella*, obra de Billy Wilder

(1945) sobre la novela *The lost weekend* –título original de la película–, de Charles R. Jackson (1944). El rotundo éxito de la obra literaria significó la inmediata adaptación fílmica. Reconoció Jackson lo muy autobiográfico de su narración. Don Birnam, protagonista, es un escritor cuyo fracaso lo conduce a un alcoholismo que no logrará superar, siendo su obsesión obtener dinero para poder beber. La adicción no solo lo destruirá a él, sino también a su hermano y a la mujer que lo ama. Es muy impactante la secuencia final, donde Birnam trata de apurar dos botellas vacías mientras suena una llamada telefónica que podría salvarlo. En cambio, él piensa: «Helen, estoy bien, lo que pasa es que no puedo hablar». Birnam es, en todo caso, un doble perdedor: como escritor y como alcohólico.

Por su parte, los nueve últimos minutos de *Días de vino y rosas*, de Blake Edwards (1962) –mucho más popular por sus comedias, incluida la serie de *La Pantera Rosa*–, acaso aportan uno de los momentos más dramáticos, por alcoholismo, del caudaloso cine de perdedores con procedencia o consecuencia literaria. Relato que, por cierto, tiene una trayectoria poco habitual, pues James Pickney Miller, uno de los primeros guionistas de éxito en la televisión norteamericana, se basa en historias aportadas por la entonces incipiente Alcohólicos Anónimos y lo lleva en 1958 a la pequeña pantalla bajo el título *Days of wine and roses* –*Días de vino y rosas*–. En 1962, Edwards la importa al cine con éxito crítico y comercial. Y cuatro décadas después llegará una versión teatral con estreno en Broadway (2003). Así pues: novela, televisión, cine y teatro.

En *Días de vino y rosas*, la joven Kirsten Arnesen –Lee Remick–, está enamorada de Joe Clay –Jack Lemmon–, un ejecutivo de relaciones públicas de San Francisco que la arrastra hacia el alcohol hasta destruir las vidas de ambos. Él consigue finalmente superar la adicción, pero no ella. En la larga secuencia final, Kirsten intenta el regreso al hogar, pero Joe la rechaza porque no cree que ella pueda superar el alcoholismo y trata de proteger a la hija que tienen. Los últimos fotogramas muestran a Joe mirando cómo Kirsten se aleja en la noche mientras parpadea un letrero luminoso: «BAR» (Edwards, 1962).

Y, si el alcoholismo es perdición, en pocas películas se ha reflejado una voluntad autodestructora tan clara como la de Ben Sanderson, protagonista de *Leaving Las Vegas*, un escritor fracasado y endeudado que acude a Las Vegas para dejarse morir mediante el alcohol. La novela, del norteamericano John O'Brien (1990), también tiene mucho de autobio-gráfica y conoce cierto éxito, convirtiéndose en película de culto (Figgis, 1995) al estrenarse poco después de que O'Brien se suicidase de un tiro. La novela se traduciría después a numerosos idiomas: en España, como *Adiós a Las Vegas*.

No es esta ciudad, evidentemente, un escenario casual para que el personaje

cumpla su funesto objetivo de modo irremediable, incluso a pesar de conocer a su mujer ideal y ser correspondido. Pero ya es irrecuperable. Ella lo describe en la última secuencia del film:

El caso es que los dos sabíamos que teníamos poco tiempo. Yo le acepté como era, sabiendo que jamás cambiaría y él sentía lo mismo por mí. Me gustaba su drama, él me necesitaba. Le amaba, le amaba de verdad.

Es sorprendente la frecuencia con que el escritor adicto al alcohol narra directamente su experiencia o traza un relato autobiográfico poco disimulado. Y al cine, claro, le fascinan esas «historias verdaderas». En 1947 aparece *Under the volcano* —*Bajo el volcán*—, novela del británico Malcolm Lowry y ambientada en el día de difuntos de 1938. Asistimos al proceso autodestructor, esta vez con mezcal, de un excónsul británico que debe abandonar Cuernavaca (Morelos, México) por causa de su escandaloso amor al alcohol. Se trata de un contexto bien significativo, al ser consabido que la fecha en cuestión tiene, en el país hispano, una doble faceta, fúnebre y de burla ante la muerte, lo cual explica su colorido. La novela llega al cine años después de morir su autor, a cargo de John Huston (1984) y protagonizada por Albert Finney.

También el iconoclasta norteamericano Charles Bukowski, reconocido bebedor, ha sido eje de varias películas: como en *Storie di ordinaria follia* (*Ordinaria locura*), de Marco Ferreri (1981), donde Ben Gazzara, caracterizado como el novelista, encarna a un escritor alcohólico al que asedian extrañas mujeres. Por su parte, en *Barfly* —en jerga inglesa, «mosca de bar»; título traducido como *El borracho*— (1987) se acude al director Barbet Schroeder y el mismo Bukowski confecciona el guion, experiencia fílmica de la que se nutre, con detalle y acritud, para la novela *Hollywood* (1989). En ella reconoce lo autobiográfico de *Barfly*. Es, en efecto, la historia de Henry Chinaski, un *alter ego* de escritor fracasado, con aspecto descuidado, amigo de la noche, individualista, escéptico siempre, lúcido a ratos y muy crítico con la sociedad que le rodea.

Las facetas escritora y adicta de Bukowski reaparecen casi dos décadas después, en 2005, con *Factotum*, film noruego dirigido por Bent Hamer. Pero, si bien el alcohol está hartó presente, cobra más relieve el protagonista en tanto escritor fracasado que vive de las más heterogéneas ocupaciones. Película mucho más contenida, en todo caso, que la de Schroeder, propicia al exceso.

Pero hay películas que escapan a los esquemas más tradicionales sobre la autodestrucción y la impotencia generadas por el alcoholismo o que aportan nuevos aspectos a esta historia recurrente. El 27 de mayo de 1939, poco antes de

estallar la II Guerra Mundial, muere en París Joseph Roth, tras haber concluido la novela corta *Die Leyende vom heiligen Trinker* (*La leyenda del Santo Bebedor*). No se demora la edición, en Amsterdam. Tras medio siglo (1988), la filma Ernano Olmi con el mismo título y obtiene el León de Oro veneciano.

Roth vive en París desde 1933, como exiliado tras el triunfo nazi en Alemania. Su obra es la historia de un mendigo, Andreas Kartak, que frecuenta los puentes del Sena y recibe una enigmática y peculiar oferta: 200 francos por salir de su penosa situación, a cambio de devolverlos en el cepillo de una capilla con la imagen de Santa Teresita de Liseux. El indigente, conservando aún su dignidad, los rechaza inicialmente porque no cree ser capaz de cumplir el pacto, pero termina aceptándolo y nos hace testigos de unas repetidas tentativas que siempre frustran la absenta y algunos personajes de su pasado. Olmi, considerado el más relevante y genuino realizador católico italiano, construye una película singular, metafísica, sin apenas alterar una breve narración literaria que se reedita incesantemente.

Carlos Barral, en el prólogo a la edición española de la novela, explica que la obra trata de cómo el vino transforma las leyes del mundo y hasta la virtud de los santos para hacerlo habitable para quienes creen en él. Desde esa perspectiva, ¿es Andreas un perdedor? El autor, que desde luego es un gran bebedor —no así Olmi—, plasma apuntes sobre la vida anterior del protagonista —incluso una muerte en defensa de una mujer—; adivinamos la caída, asistimos a su impotencia por no saber alejarse de la bebida... Muere en la sacristía del templo, intentando sacar el dinero del bolsillo. ¿Un perdedor? Probablemente sí, pero *sui generis*.

2. LA MUJER FATAL

Otra clase de perdedor es el influido por una mujer, fenómeno casi obsesivo en los ámbitos literario y filmico. Buena parte del cine negro clásico se cimenta sobre la figura clave de la mujer fatal —*femme fatale*—, capaz de arrastrar y utilizar al hombre hasta convertirlo en un muñeco, un títere que, inducido por ella, es capaz de robar e incluso matar porque lo han convertido en un perdedor o un fracasado (Serrano de Haro, 2000). Más tardía y con menos vigor aparecerá la situación inversa, el hombre que destroza la vida de una mujer, al menos desde el punto de vista que aquí nos ocupa.

En España, esta arquetípica figura femenina tiene claro precedente literario contemporáneo en *Carmen*, la breve novela de Prosper Mérimée (1847), tantas veces llevada al cine sin que el paso del tiempo parezca menguar el interés por ella: la obra literaria no solo trasciende al cine, sino también, claro es, a la ópera

(Bizet, 1875), así como a la publicidad (Utrera y Guarinos, 2010) y, naturalmente, al flamenco, ya sea como espectáculo autónomo o en sus múltiples presencias cinematográficas (Millán Barroso, 2009).

La gitana Carmen seduce y maneja al pusilánime Don José, militar de cuyo oficio aleja hasta inducirlo al delito y convertirlo en bandolero: lo transforma en un arquetípico perdedor bajo influjo de mujer fatal.

Carmen tendrá una buena imitadora en Conchita, la protagonista de *La femme et le pantin* (*La mujer y el pelele*), del escritor franco-belga Pierre Louÿs (1898). Subtitulada «novela española», el muñeco al que alude el título sería gráficamente ese hombre manteado por cuatro mujeres en el conocido cuadro de Goya. Ambientada en el carnaval de Sevilla de 1896, asistimos en la novela a la degradación de un hombre a manos de una mujer veleidosa:

En *La mujer y el pelele*, la historia de Conchita, tras la breve descripción que de ella hace el narrador de la novela a partir de las impresiones del personaje André Stévenol, va a ser contada, como en *Carmen*, por quien, presa de un deseo incontrolable, ha sucumbido previamente a los encantos de la mujer. Efectivamente, como Don José en *Carmen*, Mateo toma la palabra en *La mujer y el pelele* desde el estado de ruina al que lo ha llevado Conchita para narrar su relación con ella a un narratario que ahora es encarnado por el citado André Stévenol, Conchita, como Carmen, deviene, pues, en una de esas mujeres «relatadas» por hombres ya destruidos por ellas (Poyato, 2006: 162).

Esta historia, como la de Carmen, atrae pronto al cine hasta realizar de ella, al menos, media docena de versiones. Ya en 1920, el canadiense Reginald Barker dirige en EE.UU. *The woman and the puppet*, protagonizada por Geraldine Farrar. Aún en las postrimerías del cine mudo, 1928, llegará, mucho más estimable, *La femme et le Pantin*, con dirección de Jacques de Baroncelli y protagonismo de Conchita Montenegro. La película se tuvo por perdida durante mucho tiempo. Versión algo posterior, y muy controvertida —apreciada después—, será la que dirige Josef von Sternberg (1935) y protagoniza Marlene Dietrich: *The devil is a woman* (*El demonio es una mujer*), que llega a estar prohibida en nuestro país porque se estima que ridiculiza a la Guardia Civil. El guion, de John Dos Passos, evoca una fusión entre *Carmen* y *La mujer y el pelele*. En 1958, llega la versión francesa de Julien Duvivier, recuperando el título de la novela y con protagonismo de una Brigitte Bardot que inicia los mejores años de su carrera. Sigue ambientada en Sevilla, pero ya no en carnaval, sino en la Feria. Por su parte, Luis Buñuel, en el que será su último film, vuelve libremente a la obra de Louÿs con *Ese oscuro objeto de deseo* (1977), coproducción francoespañola; y Mario Camus dirigirá después una versión televisiva del mismo título que la novela: *La mujer y el pelele* (1992).

Antes de Carmen y de Conchita, la literatura romántica ha impuesto largamente un modelo de perdedor, el de Werther: un amor no correspondido que lleva al suicidio al enamorado. Tras siglo y medio de su publicación, la breve novela de Goethe, *Las desventuras del joven Werther* (1774), interesará al cine, claro –acaso no tanto como otro universal personaje del escritor alemán, Fausto–. Werther llega a la gran pantalla a cargo de Max Ophüls (1938) y Pilar Miró también lo adapta en 1986, aunque aumentando la edad de los personajes. En ambos casos, el título se simplifica a *Werther*, con una mujer, Carlota, que no cumple con el perfil arquetípico de la mujer fatal: siente afecto sincero por el protagonista masculino, pero no amor, por lo que él se suicida.

James M. Cain (1892-1977), escritor norteamericano, es autor de un amplio abanico de obras consideradas excelentes modelos de novela negra, llegando varias al cine. La más conocida, con varias versiones filmicas, es *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*), donde la mujer induce al hombre al asesinato. Muy significativo es el caso de *Double indemnity* (1936), adaptada a cine en 1944 y con tardía versión literaria en español como *Pacto de Sangre*. Los guionistas son el mismo director, Billy Wilder –también destacado guionista–, y Raymond Chandler, escritor de novelas negras versionadas en la gran pantalla, como *The big sleep* (*El sueño eterno*), así como guionista de filmes tan sólidos como *Extraños en un tren* (Hitchcock, 1951), a partir de la novela homónima de Patricia Hightsmith; pero en España se llamará *Perdición*.

Una mujer seduce a un representante de seguros, del que finge estar enamorada, para que asesine a su marido y así repartirse una indemnización, comprendiendo él, demasiado tarde, que ha sido víctima de un engaño. Es una destacada muestra de respetuosa adaptación novela-cine, importando al guion las cualidades esenciales de la obra literaria:

Perdición es una película de guionista, milimétrica en su composición y realización, toda la *mise-en-scène* se limita a traducir en imágenes un texto brillante y eficaz al ritmo de la caracterización de sus personajes, todos ellos necesarios para los movimientos de pieza subsiguientes [...] Narrada en *flashbacks*, la intriga no consiste en conocer a los culpables, que son desde el principio los protagonistas del drama, ni siquiera en averiguar como pretenden cometer su alevoso crimen, sino en la impaciencia que produce el lento discurrir del investigador en busca del más mínimo error de ambos cómplices. Todo esto, a mi juicio, es simple dialéctica, cine hablado, guion (Lamet, 1998: 116-117).

Antes de James M. Cain y del auge del género negro literario y fílmico, en EE.UU. y en Europa, ambos discursos habían aportado clásicos perdedores por influjo femenino. Uno es el protagonista de la novela *Professor Unrat* (*El profesor*

Unrat) y de la posterior película *Der blaue Engel* (*El ángel azul*), personaje rígido y obsesionado con el orden, un solterón de cuyo apellido Raat deriva el apodo «Unrat» –basura–. Una noche, cuando persigue a unos alumnos que frecuentan el local nocturno «El ángel azul», conoce a Lola-Lola, una artista que le produce tal fascinación que, por ella y a su antojo, iniciará un proceso de degradación y de permanente humillación. El orgulloso profesor con ínfulas de intelectual se convertirá en un ridículo perdedor. El relato de Heinrich Mann (1905) –hermano mayor de Thomas–, mostró una evolución irregular como novela, pero en cine conoció tal éxito comercial y crítico que catapultó a la actriz principal, Marelene Dietrich, y al director, Josef Von Sternberg. En la novela se subraya la naturaleza perdedora del personaje, aunque con matices:

Unrat era un misterio para todos cuantos convivían con él por amor a su mujer. Vestía sus trajes ingleses como quien lleva un disfraz y daba la impresión, visto así, que ni suponía un obstáculo serio ni era capaz de suscitar más reacción que la del regocijo y unas risas por su estado deplorable. Parecía un perdedor por naturaleza. Y, sin embargo, cada vez que uno de ellos coqueteaba de veras con su mujer, sentía de repente en el cogote la mirada seca y burlona de Unrat (Mann, 2010: 188).

Pero el paso de la obra literaria a la cinematográfica no se hace aquí con el respeto de otras ocasiones:

Los guionistas del film caracterizan a los protagonistas de manera mucho más radical y unilateral que en la novela. En la película de Von Sternberg el profesor acaba convertido en un lamentable payaso cazado por amor, la artista lo denigra hasta mutarlo en un ser sin personalidad y a merced de sus caprichos. Lo ridiculiza y lo denigra hasta hacerlo renunciar a su humanidad (Moreno Claros, 2010: 269).

En términos generales, puede afirmarse que, pese a la influencia o a la acción femeninas, los personajes masculinos son perdedores por sucumbir a ellas, ya sea por propia debilidad, porque confluyan otras circunstancias propias o ajenas o por el hecho mismo de perder a la mujer amada.

De ello es buen ejemplo *La flaqueza del bolchevique*, de Lorenzo Silva (1997), que Manuel Martín Cuenca llevó al cine, en 2003, con el mismo título y bastante fidelidad al hipotexto. El protagonista es Pablo López, un trabajador de banca en la treintena que, tras un leve accidente de tráfico con una mujer, comienza a seguirla y a acosarla por teléfono. Ello es detonante de que conozca y quede prendado de la hermana menor de ella, la jovencísima Rosana –en la película, María–. Todo parece mejorar en su presencia, pero ella muere en un asalto y los peculiares antecedentes sirven para inculpar y condenar al enamorado, quien reflexiona así en prisión:

Antes de que mi fracaso encontrara la forma exacta de Rosana, yo no era nada y tampoco era nadie. Los días me pasaban por encima como las olas sobre una playa desierta. Acorralado entre mis sarcasmos y las fluctuaciones de mi ánimo, iba rindiendo la vida sin provecho ni asombro. Y es que uno, casi por definición, no puede hacer nada decisivo por uno mismo. También es verdad que uno no puede hacer nada decisivo por los demás y que los demás no pueden hacer nada decisivo por uno. Lo que aprendí gracias a Rosana fue que pensando en otro, y solo así, se puede hacer decisivamente por uno mismo. [...] He dejado de preocuparme por lo que de mí pueda ser, es, fue o pudo haber sido. Ya no siento tristeza por mí, porque ninguna me queda después de gastarla por su ausencia. Desde que la conocí, y sobre todo desde que se fue, no hubo espacio para más en mi alma ni en mi cerebro (Silva, 2010: 163-164).

¿Qué clase de perdedor es este? Pone en marcha una venganza absurda, y va a ser víctima de sí mismo. Perdedor aparente en toda regla, con un sesgo tragicómico, piensa sin embargo que, por primera vez en su vida, ha sido algo; gracias a Rosana, desde luego.

Ella no es una Lolita, ciertamente, pero el personaje de Vladimir Nabokov en la novela del mismo nombre (1955) fue un éxito literario y cinematográfico que definió un modelo de mujer adolescente –de doce años, en este caso– capaz de desquiciar a hombres adultos y de arruinar sus vidas. Es un nuevo modelo de perdedor que, socialmente repudiado³, puede convertirse en suicida o en criminal. La novela –repleta de citas literarias, por cierto–, se atrae primero a un sector de la crítica y luego al público. No sin escándalo, conoce la traducción a numerosos idiomas –a español, en 1959– y el realizador Stanley Kubrick pide al autor mismo que la adapte a un guion fílmico que, rodado en 1962 –precautoriamente, en el Reino Unido–, añade dos años a la jovencísima amada.

El profesor Humbert Humbert alquila una habitación a la viuda Charlotte, de cuya joven hija, Dolores, se prenda al contemplarla tomando el sol. Tanto, que decide casarse con la viuda para estar cerca, pero la nueva esposa descubre el secreto y muere atropellada cuando invade la calzada fuera de sí. Humbert Humbert se hace cargo de Dolores, Lolita, y la convierte en su amante, al tiempo que conoce la experiencia sexual de la chica en un campamento juvenil. Ella huye con un artista a medias que le dará mala vida, por lo que pide dinero a su padrastro y el encuentro resultante facilita que este asesine al amante. A punto de ser juzgado, Humbert muere de trombosis en la cárcel, tras escribir su historia.

En novela y en cine, este personaje es un hombre obsesionado por la adolescente, posesivo y celoso, que se degrada conforme avanza el realto, hasta

³ Precisamente, la novela de Nabokov experimentó dificultades editoriales en EE.UU. por considerarla apóloga de pederastia.

avergonzarse de sí mismo. Lolita no pasa de ser una jovencita simple, caprichosa y de mal gusto a quien Humbert idealiza, pero ella es consciente de su poderosa influencia sobre el adulto y sabe emplearla. Resultado: un modelo de adolescente perversa y otro de perdedor masculino.

En 1997, el británico Adrian Lyne realiza otra versión, de nuevo bajo el título de la novela. Para un amplio sector de la crítica, supera a la versión de Kubrick, en tanto el concepto de «lolita» trasciende al lenguaje y a la cultura popular.

3. LA FATALIDAD

El arquetipo del perdedor por culpa de la fatalidad o del destino tiene hoy escasa vigencia, pero tuvo su etapa de auge. El romanticismo lanza, con el cordobés Angel Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865), su modelo: don Álvaro, el joven protagonista de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, obra teatral estrenada en 1835, mal recibida por la pacata crítica española del momento, pero pronto de gran éxito dentro y fuera del país, inspirando a Giuseppe Verdi para su ópera *La forza del destino* (1862).

Don Álvaro, en aras de su amor por Leonor, encerrada en un convento, ha de enfrentarse sin quererlo y sucesivamente con el padre de ella, el marqués de Calatrava, a quien provoca accidental muerte. También vence en duelo mortal a ambos hijos de este, don Carlos y don Alfonso, que lo habían retado, pero el segundo, antes de expirar, logra quitar la vida a Leonor por considerarla una traidora. Ante semejante tragedia, don Álvaro se suicida tras pronunciar palabras desesperadas.

El cine español se interesa pronto por esta obra y este personaje. Narciso Cuyás dirige y escribe una primera versión sin modificar el título (1908). Solo dos años después llega la versión de Segundo Chomón, entonces nuestro principal realizador y guionista intra y extramuros, titulada *Fatalidad* (1910). Luego, esa fatalidad parece interesar menos.

Ese fatalismo inunda con cierta frecuencia la literatura y el cine negros. Se ha señalado un ejemplo, devenido en clásico, en *Le Samurai* (*El silencio de un hombre*), film francés dirigido en 1967 por Jean Pierre Melville, que, basado en una poco conocida novela de Joan Mcleod, *The Runin* (cfr. Pérez Rubio, 1993), supera claramente el original literario. El personaje Jeff Costelo es un asesino a sueldo que quiere realizar un encargo y se ve perseguido a un tiempo por la policía y por mafiosos. No tiene futuro, lo sabe, pero se encamina hacia la muerte sin cuidado.

4. EL JUEGO

El juego, otra atracción fatal, ha interesado profusamente a la literatura, mucho antes de que se generalizara el concepto de ludopatía, y naturalmente ha interesado —e interesa—, en paralelo, al cine. Una obra clásica destaca con nitidez sobre otras literarias que abordan el tema: *El jugador*, de Fiódor Dostoievski, que ha conocido, con mayor o menor fidelidad, al menos una decena de versiones cinematográficas. No faltan las que se interesan tanto por el personaje como por el autor, cuyo propio impulso jugador lo obligó a redactar la novela en apenas siete días de 1896 para afrontar las deudas... La dependencia está presente hasta la página final.

En 1947, el argentino León Klimovsky (1906-1996), luego afincado en España, filma con igual título una versión del relato. Poco después, en 1949, será Robert Siodmark quien realice su versión, *The great sinner (El gran pecador)*, protagonizada por Gregory Peck y ambientada en Monte Carlo. No figura entre las mejores obras del destacado realizador germano, en parte porque el guion, del pródigo pero discreto especialista de Hollywood, Ladislav Fodor, carece de la fuerza del texto originario.

En 1958 llega la versión francesa, a cargo de Claude Autant-Lara: vuelve a ser *Le joueur*. Y en 1974 el británico Karel Reisz realiza otra versión norteamericana, *The gambler*, de escasa fidelidad al texto originario. De 1997 data una versión del húngaro Karoly Makk, pero aquí el observado es Dostoievski mismo: su proceso creador en combinación con la adicción lúdica, lo cual también atrae al italiano Giuliano Montaldo en *I demoni di San Pietroburgo* (2007), ambientada en la capital rusa, convulsa por los atentados contra el zar.

En 2011, el director húngaro Szabolcs Hajdu versiona de nuevo la obra del escritor ruso, de nuevo con *The gambler*, pero la ambienta en Las Vegas, a donde llega una familia de la Europa del Este que perderá su dignidad y autoestima por culpa del juego.

5. MILITARES SIN BATALLA

La literatura gusta de los héroes vencedores en batalla o guerra, también de aquellos cuyo arrojo, pese a la derrota, es causa de admiración y de reconocimiento histórico, por lo que no se los considera perdedores; por no mencionar quienes, según el bando, se consideran héroes ensalzados o villanos fracasados. El cine vuelve a seguir la estela. Pero ocupémonos de este fenómeno en el caso de los

guerreros perdedores propiamente dichos, pues no son pocos los casos extraños, incluso absurdos.

Es el caso de Giovanni Drago, el protagonista de *Il deserto dei tartari* (*El desierto de los tártaros*), novela de Dino Buzzati (1906-1972) publicada en 1945 y llevada al cine por Valerio Zurlini (1926-1982) en 1976 con el mismo título. Pocas veces, por cierto, se percibe tan claramente como aquí la complementariedad que pueden alcanzar literatura y cine cuando se consiguen dos muy estimables obras.

El joven teniente Drago obtiene su primer destino en una lejana fortaleza fronteriza, Bastiani, vecina de una zona desértica. El militar va a agotar su vida soñando con que aparezca el enemigo y lo venza; pero una inoportuna enfermedad lo aleja del bastión justo cuando ese enemigo aparece:

– Una carroza viene a buscarme ¿por qué?

– Claro que sí ¿no querrás estar siempre aquí, en este cuartucho? En la ciudad te curarás mejor, dentro de un mes te habrás recuperado. Y no te preocupes por esto, ya lo peor ha pasado.

Una ira tremenda se arremolinó en el pecho de Drogo. El, que había tirado la cosas mejores de la vida para esperar a los enemigos, que desde hacía más de treinta años se había alimentado con aquella única fe, ¿y lo echaban precisamente ahora, cuando por fin llegaba la guerra? (Buzzati, 1976: 205).

Otro caso de militar perdedor fuera de la batalla será el protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba*, novela de Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927) aparecida en 1961, llevada al cine en 1999 con el mismo título y mucho respeto por el texto literario por el realizador mexicano Arturo Ripstein (México, 1943), cuya esposa, Paz Alicia Garcíadiago, es la autora del guion.

Ese coronel –nunca sabremos su nombre– vive en un pueblo lejano a la espera de que le llegue la prometida pensión por haber servido en el ejército durante la guerra civil. Lleva así quince años, todos en el pueblo saben que esa pensión no llegará nunca, pero él, cada viernes, acude a esperar el correo por si le llega la esperada carta. Pero no llega, y el coronel, que ha perdido a su único hijo y tiene una mujer enferma de asma, ha de ir vendiendo pertenencias para sobrevivir. Lo último, el dilema con el que se cierra la novela, es el gallo de pelea que fue del hijo. «¿Qué comemos?, pregunta su mujer, ante la negativa del coronel –todo un perdedor– a matar o vender el gallo, «Mierda», responde el militar, y así concluye la narración.

Pero la literatura y el cine pacifista o antimilitarista nos han dejado otro arquetipo de perdedor: el soldado que se rebela ante la crueldad o inutilidad de la batalla y sufre por ello el rigor de la justicia militar. Pocos ejemplos mejores que el

film de Joseph Losey (1909-1984) *King and country* (*Rey y Patria*), de 1964, basado en la obra teatral *Hamp* –nombre del soldado protagonista– de John Wilson, editada con posterioridad al film como *Hamp* (1966) y representada en 1968 como *No man's land*.

Hamp es un soldado inglés que se ha alistado en el ejército por presión familiar, sin deseo alguno de lucha, al inicio de la I Guerra Mundial; lleva tres años en una interminable y terrible guerra de trincheras y un día decide abandonar y volver a casa. Será sometido a consejo de guerra, condenado a muerte y fusilado, según el coronel del regimiento «para mantener la moral de la tropa», el abogado defensor no parece encontrar otro argumento que afirmar su locura; los compañeros consolarán a Hamp afirmándole: «que más da que te fusilen si mañana nos matarán a nosotros en el frente» (Alvarado, 1998: 23-26).

No es frecuente que el autor de la obra literaria sea al mismo tiempo el director del film y su guionista, pero el norteamericano Dalton Trumbo (1905-1976) reúne esas cualidades en *Johnny cogió su fusil*, otro intenso alegato antibelicista. Trumbo, represaliado por el macarthismo a principios de los años cincuenta, ha publicado antes, en 1939, la novela, que en 1971 llevará al cine. Será su única película como director, pero frecuentará más el guion de cine, incluidas películas tan alejada de esta como *Vacaciones en Roma*. Johnny, combatiente en la primera guerra mundial, despierta un día en un hospital y se da cuenta de que ha perdido sus extremidades y ha quedado ciego y sordomudo a consecuencia de un bombardeo. Desasosegantes la novela y la película, acaso mejor aquella por el efectismo de esta, que se ha considerado como una de las películas más duras de la historia del cine, y no precisamente porque se vean sangre o vísceras. Queda expuesto con toda su crudeza el absurdo de las guerras, pero en el joven Johnny tenemos además un perdedor a la fuerza, para el que no habrá eutanasia y que está impelido a permanecer en la cama el resto de su vida.

Víctimas sin batalla de la guerra, perdedores genuinos, serán también Carmela y Paulino, los protagonistas de *Ay, Carmela*, obra teatral de José Sanchís Sinisterra (Valencia, 1940), estrenada en 1987, que el veterano realizador Carlos Saura lleva al cine en 1990. Carmen y Paulino son cómicos que actúan ante las tropas republicanas durante la guerra civil española en el frente de Aragón. Una noche, cuando se dirigen a otro pueblo, penetran por error en territorio franquista y, detenidos, habrán de actuar ahora ante los soldados del bando nacional so pena de ser fusilados. Paulino, entre el miedo y el servilismo, se adaptará y acabará de modesto conserje, Carmela será fusilada por simpatizar con prisioneros republicanos. Dos perdedores que toman caminos opuestos.

6. GUERRAS Y POSGUERRAS

Entre los perdedores, literatura y cine coinciden en su interés por las víctimas de las guerras, que presentan una gama muy amplia de situaciones: desde los judíos del holocausto –por referirnos al último conflicto mundial– a tantos desplazados sin hogar, historias doloridas de partisanos rodeados, resistentes descubiertos o matanzas indiscriminadas de inocentes⁴. En España conocerán un estimable cultivo los relatos en torno a los derrotados interiores, los que perdieron la guerra pero no se exiliaron y sufrieron la interminable posguerra. Entre ellos, bien diferentes situaciones, desde los que han de ocultarse entre paredes a los que, en el monte, sobreviven en el maquis. Son perdedores entre perdedores, pues para la sociedad no existen⁵.

En 2004, el mismo año de su muerte, Alberto Méndez publica la que será su única obra, *Los girasoles ciegos*, que obtendrá diversos premios en España. Méndez nos ofrece cuatro historias, que él define como otras tantas derrotas, y son en efecto cuatro historias de perdedores políticos, la última de ellas, la que da título a la novela, será llevada al cine en 2008 en largometraje dirigido por José Luis Cuerda, con guion del mismo y Rafael Azcona, también titulada *Los girasoles ciegos*. Elena vive en el hogar familiar de Orense con su hijo Lorenzo. Su marido, Ricardo, republicano, ex profesor de instituto, vive oculto en la casa, tras armarios y estanterías. Es un emparedado. El niño asiste a una escuela de religiosos y uno de ellos, enamorado de Elena, intentará violarla, lo que provoca que Ricardo salga de su clandestinidad. Descubierta, preferirá suicidarse lanzándose al vacío que caer en manos de la policía. El film, de notable austeridad y lento discurrir refleja, sin la compleja estructura de la novela, el drama de una familia de perdedores en un mundo hostil, fanático y cerrado.

Los otros perdedores, los que optaron por lanzarse a las montañas y formar guerrillas, los integrantes del maquis, aparecen bien reflejados en obras como *Luna de lobos*, novela de Julio Llamazares publicada en 1985, que tendrá dos años después su discreta versión cinematográfica (Checa Godoy, 2008). Una partida de republicanos lucha por sobrevivir en las montañas leonesas. Sienten miedo, están en permanente tensión, se sienten solos, delatados, se desesperan. No tienen

⁴ Un primer balance del cine sobre la II Guerra Mundial en Europa, y las procedencias literarias en su caso, en *Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n° 55/56, 1991 [Monográfico *Europe* 39-45].

⁵ Naturalmente, la propia guerra civil española ha generado una larga relación de películas con precedente literario y reguero de perdedores. *Soldados de Salamina* (2000), soldados a los que nadie llorará, novela de Javier Cercas y film (2003) de Jaime Camino, puede ser un ejemplo reciente. Un balance en Sánchez- Biosca, Vicente (2005), «Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n° 49, pp. 32-51.

futuro, poco a poco van muriendo a manos de la Guardia Civil y planean llegar a Francia, para ello necesitan dinero por lo que deciden secuestrar al encargado de una mina. Solo uno de ellos, Ángel, conseguirá escapar del cerco⁶.

7. LA INJUSTICIA

Los errores de la justicia o las injusticias de la autoridad han supuesto siempre ancho campo para la literatura y el cine. Novela negra y cine negro, en especial, han hecho de las víctimas de esas sentencias o persecuciones el eje de muchas obras. Pero también menudean los alegatos contra muy distintas discriminaciones que generan perdedores y fracasados. Un ejemplo muy popular –pues incide la televisión– es el de *El fugitivo*. David Goodis, escritor norteamericano especializado en novela negra, realiza en los años cuarenta guiones para Hollywood y en 1946 publica *Dark Passage*, previamente aparecida por capítulos en *The Saturday Evening Post*. Delmer Daves la lleva de inmediato a la pantalla (1947) con mismo título, pero, en España, se llama la novela *Tras el rostro* y el filme *Senda tenebrosa*. La historia es bien conocida: un hombre injustamente acusado del asesinato de su esposa escapa de la prisión para descubrir al verdadero autor del crimen y rehacer su vida. Naturalmente, le persigue la tenaz policía y ha de huir continuamente. Es un inevitable perdedor que incluso se ve obligado a cambiar de rostro. La versión cinematográfica incluye un *happy end* que evita al protagonista, al fin y al cabo inocente, ser finalmente nítido perdedor, pues conoce a una mujer que lo ama y consigue reunirse con ella fuera de EE.UU.

En 1963 la cadena de televisión norteamericana ABC comienza a emitir la serie *The fugitive* (*El fugitivo*), cuyo éxito la prolonga por cuatro temporadas. Para Goodis es una copia de su novela. Demanda a la productora y consigue importantes apoyos, pero muere –a punto de cumplir los 50 años, a consecuencia de una paliza– antes de la sentencia favorable de 1970. En la serie televisiva, el carácter de perdedor aparece mucho más claro, pues cada capítulo suele concluir con la huida del protagonista por haber sido localizado. Y no hay amor correspondido. En 1993 conoce una nueva versión cinematográfica de título consabido: *The fugitive*, protagonizada por Harrison Ford, y dirigida por Andrew Davis. Es un film discreto, pero funciona bien en taquilla.

Goodis, periodista y publicitario, dejó varias novelas más en las que de una

⁶ Llamazares es coautor del guion de *Flores de otro mundo*, film dirigido por Iciar Bollain; ambos reflexionan sobre la relación entre ambas artes en (2000) *Cine y literatura. Reflexiones a partir de Flores de otro mundo*, Madrid, Páginas de espuma.

u otra forma aparece la figura del perdedor, como *Down there (Disparen sobre el pianista)*, donde asistimos al drama de un pianista, antaño famoso, que malvive en un antro de delincuentes y perdedores. Allí lo golpeará el pasado olvidado, pues su hermano perseguido reaparece. Un joven François Truffaut, tan enamorado de la novela negra, la lleva al cine en *Tirez sur le pianiste* (1960), aunque trasladando la acción de Filadelfia a París.

La discriminación racial es objeto de muchos acercamientos en literatura y cine. Algunos dejan huella. En 1960, la escritora norteamericana Harper Lee publica *To kill a mockingbird (Matar un ruiseñor)*, que obtiene el premio Pulitzer y se convierte por entonces en la obra más leída en EE.UU. sobre discriminación racial. Está inspirada en vivencias juveniles de la autora. En 1962 se rueda una película basada en la novela, con el mismo título que esta, excelente adaptación que dirige Robert Mulligan.

Matar un ruiseñor, ambientada en el sur de Estados Unidos, deprimidos tras el crack del 29, narra la historia de Tom Robinson, joven negro acusado falsamente de violar a una joven blanca. Pese a que su abogado, Atticus Finch —un blanco que arrostra la incompreensión local por defender al muchacho—, demuestra la inconsistencia de las presuntas pruebas, que los supuestos testigos mienten y que Tom es inocente, el jurado, mayoritariamente blanco, condena al acusado, quien trata de huir y recibe por ello 17 disparos. Tenemos, pues, un perdedor arquetípico: inocente sometido a justicia nada ciega y a las presiones racistas del entorno. Y otro en el propio abogado, quien no logra convencer al jurado de la inocencia de su defendido y sufre el rechazo de sus vecinos, incluso a salivazos. Tanto novela como película entrañan un brillante alegato contra esa injusticia racista predominante por entonces en los EE.UU., aunque los personajes negros están mucho menos descritos y analizados que los blancos. Gregory Peck, en el papel del abogado, tiene quizá la mejor interpretación de su carrera y logra un óscar por ella.

8. LA SOCIEDAD

Hay perdedores natos porque sus ambientes, ancestrales, apenas permiten que siquiera se planteen lo contrario. Son un buen ejemplo los protagonistas de *Los santos inocentes*, breve novela que publica Miguel Delibes en 1981. Con gran fidelidad al relato y a su espíritu, Mario Camus la lleva al cine apenas tres años después. El film se convierte en uno de los grandes éxitos internacionales del cine español de los años ochenta y sus dos protagonistas, Alfredo Landa y Francisco

Rabal, reciben *ex aequo* el premio a la mejor interpretación masculina en el festival de Cannes. Estamos de nuevo ante una versión cinematográfica que recoge bien los valores del texto y añade con habilidad las posibilidades de la imagen.

En la Extremadura del franquismo, Paco «el bajo» y Régula, su mujer, viven en una choza al servicio de los señores de un cortijo. Tienen cuatro hijos: Nieves, Quirce, Rogelio y Charito –deficiente mental–, y sufren con resignación y estoicismo la explotación y las humillaciones de los propietarios. A ellos se une el también deficiente Azarías, hermano de Régula, despedido de otro cortijo, que tiene un pájaro, una graja, su «milana bonita», como la llama. Iván, el señorito, que quiere forzar a Paco para salir de cacería pese a su pierna escayolada, lo hace finalmente con Azarías y termina disparando intencionada y mortalmente a la «milana». Iracundo, Azarías ahorca al señorito.

En línea cercana habría que situar *La familia de Pascual Duarte*, primera novela de Camilo José Cela y también ambientada en el duro mundo rural extremeño, esta vez a inicios del siglo XX. Editada, no sin dificultades, en 1942, no podrá llevarse al cine hasta el fin del franquismo: se estrena en 1976 bajo dirección de Ricardo Franco, quien no solo reduce el título a *Pascual Duarte*, sino también los sentidos de la obra literaria, lo que no impide a José Luis Gómez, el protagonista, obtener el premio de interpretación masculina en el festival de Cannes de 1976⁷.

Pascual Duarte puede ser un psicópata capaz de matar a su madre, a su esposa y al amante de su hermana, pero también es víctima de unas condiciones existenciales durísimas: padre contrabandista y maltratador; madre alcohólica, infiel y despiadada con los hijos; hermana que huye de la casa y es explotada por el Estirao, con el que también le engaña su propia mujer y al que Pascual da muerte tras saber del embarazo de ella; hermano que muere ahogado en una tinaja, amante de la madre cruel con los hijos; Lola, la primera esposa, que pierde los dos hijos que tiene... Se dan todas las condiciones para que Pascual Duarte sea un hombre enfrentado a la sociedad y a sí mismo. Un perdedor nato. La narración de Pascual se inicia con un significativo y bien conocido:

Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo. Hay hombres a los que se les ordena marchar por el camino de las flores y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas.

⁷ Las dos «novelas rurales extremeñas» y sus versiones cinematográficas han sido analizadas en: Santoro, Patricia J. (1996), *Novel into film. The case of La familia de Pascual Duarte and Los Santos Inocentes*, Associated University Presses, Londres/Nueva York.

9. EPÍLOGO

La literatura y el cine, en especial en las últimas décadas, han encontrado en la figura del perdedor un motivo preferente, inagotable, favorecido además por la continua aparición de nuevos campos, citemos por ejemplo, sin salir de España, la irrupción de una nueva conciencia social hacia los problemas provocados por el maltrato y la violencia de género o los derivados de las condiciones vitales de los nuevos inmigrantes. Pero también la legión de perdedores por culpa de la droga y las marginaciones de una tercera edad en auge generan abundantes obras literarias que interesan al cine.

Quedan, no obstante, numerosos modelos que, pese a su intenso cultivo, mantienen vigencia y demuestran que literatura y cine siguen enriqueciéndose y complementándose. Las guerras balcánicas de fines del siglo XX, por ejemplo, han dejado ya una importante huella literario-cinematográfica plagada de perdedores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO, R. (1998): «Militares. El enemigo en casa», en *Nosferatu*, San Sebastián, nº 27, pp. 23-26 [monográfico: *Malos en el cine*].
- AMAR SÁNCHEZ, A. M. (2010): *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*, Barcelona, Anthropos.
- AZCONA, R., y CUERDA, J. L. (2008): *Los girasoles ciegos*, Madrid, Ocho y medio, 134 pp. [guion del film].
- BUKOWSKI, C. (1994): *Hollywood*, Barcelona, Anagrama.
- BOLLAIN, I., y LLAMAZARES, J. (2000): *Cine y literatura. Reflexiones a partir de Flores de otro mundo*, Madrid, Páginas de espuma.
- BUZZATI, D. (1976): *El desierto de los tártaros*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cahiers de la Cinémathèque* (1991): nº 55/56, monográfico *Europe 39-45*, Institut Jean Vigo, Perpignan.
- CAIN, J. M. (2007): *Pacto de sangre*, Madrid, Punto de lectura.
- CAMARERO GÓMEZ, G. (2008): *Adaptaciones de la literatura en el cine español*, sitio de Internet en <http://www.cervantesvirtual.es> [10/03/2011].
- CELA, C. J. (1989): *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Ediciones Destino, en *Obras Completas*, tomo 1, 7-169.
- CHECA GODOY, A. (2008): «Maquis y emigrantes. Una recuperación y un vacío en el cine de la transición», en *Quaderns de cine*, Alicante, nº 2, 33-42 [Monográfico *Cine i transició*, 1975-1982].

- DELIBES, M.(1999): *Los santos inocentes*, Barcelona Bibliotex/Unidad Editorial.
- DOSTOIEVSKI, F. (1999): *El jugador*, Barcelona, Bibliotex/Unidad Editorial.
- DUQUE DE RIVAS (1991): *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Austral.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1994): *El coronel no tiene quien le escriba*, Barcelona, Plaza & Janés.
- GOETHE, J. W. (2009): *Las desventuras del joven Werther*, Madrid, Cátedra.
- GOODIS, D. (1982): *Senda tenebrosa*, Noguer, Barcelona.
- (2009): *Disparen sobre el pianista*, Barcelona, RBA Editores.
- JACKSON, C. R (1981): *Días sin huella*, Barcelona, Argos Vergara.
- LAMET, J. M. (1998): «Perdición. A última hora he decidido que no me gustan las películas perfectas», en *Nickel Odeon*, nº 10, pp. 116-117 [Monográfico dedicado a Billy Wilder].
- LEE, H. (2008): *Matar un ruiseñor*, Barcelona, Zeta bolsillo.
- LLAMAZARES, J. (1999): *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral.
- LOUYS, P. (1985): *La mujer y el pelele*, Barcelona, Círculo de lectores.
- LOWRY, M. (1999): *Bajo el volcán*, Barcelona, Tusquets.
- MANN, H. (2010): *El profesor Unrat*, Barcelona, RBA Editores.
- MILLÁN BARROSO, P. J. (2009): *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Sevilla, Alfar.
- MÉNDEZ, A. (2004): *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama.
- MERIMEE, P. (2003): *Carmen/Doble error*, Madrid, Austral.
- NABOKOV, V. (1986): *Lolita*, Barcelona, Anagrama.
- O'BRIEN, J. (1996): *Adiós a Las Vegas*, Barcelona, Muchnik.
- PÉREZ RUBIO, P. (1993): «Héroe y fatalismo: la muerte liberadora en el cine negro de Melville», en *Nosferatu*, San Sebastián, nº 13, pp. 58-63 [Monográfico Jean Pierre Melville].
- POYATO, P. (2006): «De la Carmen de Mérimée a la Conchita de Buñuel en *Ese oscuro objeto de deseo*», en *Annali on line di Ferrara-Lettere*, v. 2, pp. 158-170. Disponible en annali.unife.it/lettere/2006vol2/poyato.pdf
- ROTH, J. (1981): *La leyenda del Santo Bebedor*, Barcelona, Anagrama.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2005): «Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, nº 49, 32-51.
- SANCHÍS SINISTERRA, J. (2000): *¡Ay, Carmela! / El lector por horas*, Madrid, Austral.
- SANTORO, P. J. (1996): *Novel into film. The case of La familia de Pascual Duarte and Los Santos Inocentes*, Londres/Nueva York, Associated University Presses.
- SERRANO DE HARO, A. (2000): «La invención de la mujer fatal», en *Nickel Odeon*, nº 20, pp. 112-117 [monográfico, *Film Noir*].

SILVA, L. (2010): *La flaqueza del bolchevique*, Barcelona, Destino.

TRUMBO, D. (2002): *Johnny cogió su fusil*, Madrid, Suma de Letras.

UTRERA, R., y GUARINOS, Virginia, coordinadores (2010): *Carmen global*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

WELLMAN, P. I. (1947): *Bronco Apache*, Barcelona, Luis de Caralt.