



Área Abierta. Revista de comunicación
audiovisual y publicitaria
ISSN: 2530-7592 / ISSNe: 1578-8293
<https://dx.doi.org/10.5209/arab.77876>

 EDICIONES
COMPLUTENSE

De la novela al cine: el punk en la adaptación de *Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas y Montxo Armendáriz

Diego Maíllo Baz¹

Recibido: 11 de septiembre de 2021 / Aceptado: 13 de octubre de 2021

Resumen. En la crítica de las adaptaciones cinematográficas, a menudo se ha tratado el cine como un medio subsidiario de la literatura. Este artículo parte de una propuesta metodológica que considera que los cambios introducidos en el medio filmico son la manifestación de la subjetividad creativa del cineasta, la cual enriquece la obra literaria y genera un hipertexto que remite al hipotexto y al mismo tiempo lo revitaliza. Además, en él se estudia de qué manera plasmaron la estética y la filosofía de la contracultura punk ambos autores de *Historias del Kronen* y qué repercusiones tuvieron sus diferencias ideológicas a la hora de reflejar una generación con elementos propios como la obsesión por la violencia en los medios audiovisuales y la droga.

Palabras clave: Adaptación Filmica; *Historias del Kronen*; Punk; Contracultura; Violencia Audiovisual; Droga.

[en] From Novel to Film: Punk In the Adaptation of *Stories from the Kronen* by José Ángel Mañas and Montxo Armendáriz

Abstract. In the review of film adaptations, cinema is often regarded as a subsidiary means to literature. This article departs from a methodological approach that considers the changes introduced in the film medium to be the manifestation of the filmmaker's creative subjectivity, which enriches the literary text and produces a hypertext that includes references to the hypotext without necessarily mirroring it. The aim of this paper is to study how both authors of *Stories from the Kronen* processed the aesthetics and philosophy of punk counterculture and what differences their ideologies had when portraying a generation and its features, such as the obsession with violence in the audio-visual media or drugs.

Keywords: Film Adaptation; *Stories from the Kronen*; Punk; Counterculture; Violence in Audio-Visual Media; Drugs.

Sumario. 1. Introducción metodológica. 2. El punk en la adaptación de *Historias del Kronen*. 3. Conclusiones. 4. Bibliografía

Cómo citar. Maíllo Baz, Diego (2021). De la novela al cine: el punk en la adaptación de *Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas y Montxo Armendáriz. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 21 (3), 437-450, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.77876>

¹ Universidad de Málaga (España).
E-mail: diegomaillobaz@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7446-3866>

1. Introducción metodológica

La influencia de la literatura sobre el cine es evidente, puesto que la escritura es una de las primeras de las fases de la creación cinematográfica y una buena parte de los guiones toma su materia prima de un texto literario; no obstante, a menudo se pasan por alto los influjos que recibió la literatura del cine desde la aparición de este, pese al excelente acicate que supuso el trabajo de Peña Ardid (1992). José Ángel Mañas es un ejemplo de ello, pues hay una gran presencia cinematográfica en su obra; por ejemplo, su relato *Ornitología*, incluido en *Páginas amarillas*, la antología de jóvenes escritores de los noventa editada por Sabas Martín en 1997, en el que hace una parodia abyecta de *La ventana indiscreta* —*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954—. Por otro lado, la novela *Historias del Kronen* está salpicada de referencias a películas y a personajes de culto, además de que su estilo se basa fundamentalmente en la acción ubicada en un presente recalcitrante y en la oralidad, como si quisiera transmitir el mismo impacto visual y dinámico que produce el séptimo arte. Este diálogo no es nuevo en la historia de la literatura, pues ya se percibe en autores anteriores, como Juan Marsé (Sánchez Noriega, 2000: 35).

Esto indica que la aparición del cine inauguró un parentesco de más de un siglo de mutuo enriquecimiento. Sin embargo, a la hora de juzgar las adaptaciones cinematográficas, es común que emerja uno de los principales tópicos críticos, el *fidelity criticism*, que normalmente considera la literatura como una institución con mucha solera y venerables canas ante las que el cine debe postrarse. No obstante, como afirma Barbara Zecchi, a menudo no se trata “de una fascinación —y respeto— hacia lo que tiene más antigüedad, sino, al contrario, de un rechazo a lo viejo” (Zecchi, 2012: 42). Este fue el caso de la disputa de José Ángel Mañas con Elías Querejeta y Montxo Armendáriz: Mañas sentía que había compuesto un texto vanguardista, que había roto con los esquemas de generaciones literarias pasadas para poder reflejar su tiempo, mientras que el guion en el que colaboró dio lugar a una película que “traicionó² [...] el espíritu de la novela” (Mañas *apud* Mena, 2018: 52). En esta ocasión, se le da la vuelta al viejo debate y el filme aparece como algo anacrónico, pues mientras que la novela indaga sobre la juventud coetánea a un escritor que por entonces tenía veintitrés años, su correspondiente adaptación la elaboró Armendáriz con cuarenta y cinco años y ciertos estilemas, como su compromiso social.

Esta problemática entre escritores y cineastas es recurrente, y siempre se argumenta, junto a la mencionada traición, el cliché del “espíritu”. A pesar de remitir a una fantasmagoría difícilmente asible (Malpartida, 2018: 26-29), podemos entender a qué se refieren los fiscales cuando apelan a tan manida abstracción, pues

el “espíritu” sería entonces lo que Colaizzi define como la “politización de un texto”: “su arquitectura, las fuerzas y los modelos que lo rigen [...], los códigos que lo constituyen, a los que se sujeta o resiste; [...] todo texto no es mimesis de la realidad —como nos decía/dice la estética burguesa— sino escritura, inscripción cultural, construcción, una articulación de sentidos hecha a partir de coordenadas histórico-sociales concretas, siempre ideológicamente orientadas, motivadas y conducidas por intereses concretos”. (Zecchi, 2012:48)

² La cursiva es una adición del autor del presente artículo.

Es cierto que la adaptación cinematográfica de *Historias del Kronen* posee otra perspectiva, otras consecuencias y otro tono. Cuando Mañas explica que “yo iba muy ilusionado a verlo y habían cambiado algo que yo había firmado. El whisky Dyc con Coca-Cola era un *leitmotiv* importante en la novela. Me dio un repaso y me marché. Luego me llamó para promocionar la película y aún me está esperando” (Vilá, 2019: sin pág.), está dando cuenta simbólicamente del cambio de estética que se produjo en el texto de Armendáriz, y cuando argumenta que tampoco le agradaron los cambios que se efectuaron en el protagonista, se alude a una distinta concepción moral del arte. La decisión de Mañas es legítima, por supuesto, ya que a él lo contrataron para colaborar en el guion y, al no desarrollarse la obra como él deseaba, tenía derecho a desentenderse. Sin embargo, los investigadores de los trasvases cinematográficos no podemos quedarnos en esa pobreza analítica que se reduce a buscar supuestos fallos y traiciones. De este modo, el director que decide adaptar un texto literario es visto a menudo como un simple técnico que debe especular con lo que quería decir el autor en su obra y cómo quería decirlo para, simplemente, trasladar esa visión a la gran pantalla para regocijo de los amantes del libro. En otras palabras, “la adaptación es vista como una especie de limpieza. En nombre de la legibilidad para un público masivo, la novela es limpiada de su ambigüedad moral, su interrupción narrativa —monólogos y digresiones— y su actitud autorreflexiva” (Stam, 2014: 105).

No obstante, la persona que crea cine también posee una subjetividad artística y un deseo de exponer su visión del texto, y tiene todo el derecho —incluso el deber— de modificarlo, pues como afirmó Alain Resnais, “adaptar una novela sin cambiarla es como recalentar comida” (Stam, 2014: 50). En este artículo, utilizaré una metodología de estudio que rehúye el binomio fidelidad-traición con el objeto de desentrañar los mecanismos de adaptación propios del lenguaje del cine de los que se vale Armendáriz para plasmar su visión de la juventud de los años noventa. Esta forma de proceder otorga a cada cambio que se realiza sobre el texto original el valor de un enriquecimiento hipertextual y de una multiplicidad de visiones sobre la misma idea matriz. Lo contrario, la sacralización de la literatura, puede encorsetar al cineasta y terminar por producir una obra a la que se le vean las “costuras literarias”, es decir, una obra que no se comprende sin la lectura del original, como es el caso de *Las edades de Lulú* (Bigas Luna, 1990) (Malpartida, 2012), pues no ha cinematizado la literatura y “no hay rasgos de estilo en la utilización de los materiales del cine que nos hagan olvidar sus antecedentes literarios” (Wolf, 2001: 104). Con respecto al tema que me ocupa en este artículo, el diferente tratamiento de la filosofía y la estética del punk de ambos autores, pretendo demostrar cómo este tratamiento de los trasvases cinematográficos conduce a resultados más satisfactorios y respetuosos con la naturaleza de ambas artes que el mero juego de encontrar y denunciar los cambios.

2. El punk en la adaptación de *Historias del Kronen*

2.1. Estado de la cuestión

El punk es un movimiento contracultural que hunde sus raíces en las actitudes y filosofías vanguardistas del primer tercio del siglo XX —principalmente, en el dadaísmo— pasado todo ello por el filtro actualizado de la posmodernidad. Igual que las vanguardias no detuvieron su crítica en el contenido de sus obras, sino

que fueron más allá y cuestionaron la propia forma de producirlas, el punk basó su ruptura de la distancia entre el artista y el público y su ética de la autogestión en algunos preceptos anarquistas como el concepto de artista de Pierre-Joseph Proudhon, que propuso que este sería “un ciudadano, un hombre como cualquier otro [...]”. Se acabó el tiempo de la idolatría, de los hombres excesivos” (Restrepo, 2005: 36-37). De este modo, se enfrentaba a la visión academicista y virtuosa que suele primar en el arte, ensalzando la expresión espontánea y obviando los requerimientos técnicos, por sentirse como una castración de la expresión, un lujo para aquellos que han tenido el tiempo y los medios para formarse, “valorizando con ello la descarga” (Sagasti Ruiz, 2018: 159).

Esta metodología de la pasión y del impulso creativo se comprende mejor en su contexto: el rocanrol, que antaño sirvió a las clases sociales más bajas para evadirse de la precariedad y la explotación laboral y constituyó un refugio en el que primaba lo lúdico y lo visceral, había sido absorbido en los setenta por una suerte de élite profesional de músicos de gran prestigio. El punk, por tanto, surgió como una reacción al *rock* progresivo, representado por grupos como Pink Floyd, Genesis, Cream, Yes, etc. y al *establishment* de las súper estrellas, que alejó esta subcultura de sus raíces populares (Melão, 2010: 86). Se produjo entonces una recuperación radicalizada de la velocidad, la distorsión y la crudeza del *rockabilly*, así como de su mimesis de la urbe y su actitud visceral (Restrepo, 2005: 11), desechando toda la grandilocuencia en que había derivado en esta última época. Esta fue la misma crítica que realizó Mañas con su concepto de “nobela punk [sic]” al anquilosado grupo de escritores de *Babelia*, el suplemento de literatura sesuda y orientada a la alta cultura del periódico *El País*, y —con la ayuda de editoriales como *Destino*, que apostaron por la literatura joven— consiguió romper la relación edípica que se mantenía con las generaciones de escritores anteriores y fomentar una nueva escena literaria con distintas referencias y estilos.

El punk no solo fue un género musical, sino toda una contracultura que según la definición de Dick Hebdige, se distingue “por los perfiles explícitamente políticos e ideológicos de su oposición a la cultura dominante —acción política, filosofías coherentes, manifiestos, etc.—, por su creación de instituciones ‘alternativas’ —prensa *underground*, comunas, cooperativas, ‘*un-careers*’, etc.—, su prolongación de la etapa transicional más allá de la adolescencia” (2004: 201) que salpicó al resto de las artes de la época. Del mismo modo que se encontraba presente en la obra de artistas gráficos como Jamie Reid, también llegó a influenciar muchas obras literarias y cinematográficas; pues, antes que nada, se trataba de una filosofía y una estética muy concretas. Dejando a un lado sus influencias artísticas, el punk no se comprende sin el fracaso revolucionario de la generación que le precedió: los denominados sesentayochistas, que vivieron cómo, tras las experiencias comunales de los “veranos del amor” jipis e insurrecciones como el mayo del 68, que pretendían dar un vuelco a la sociedad y transformar su estructura, todo volvió a la normalidad y el capitalismo prosiguió su explotación sistemática del medio y de las personas. No es casual que los padres del pensamiento posmoderno —Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, etc.— estuvieran involucrados en los hechos de París y extrajeran sus conclusiones de aquella experiencia, ya que fue “el fracaso del movimiento revolucionario lo que preocupó a esa corriente de la filosofía possesentayochista, culminando en la insistencia posmoderna de que la crítica es imposible; la subversión, inútil; y la revolución, un sueño infantil y reaccionario” (Plant, 2008: 177).

En varios fragmentos de su novela, Mañas deja traslucir que este escenario es el que vertebra la ideología y el comportamiento del protagonista:

el viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían todo mucho más difícil, y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época. Pienso en responderle que justamente lo que nos falta es algo por lo que poder luchar. (2014: 74)

La autodestrucción y el “*no future*” del punk provienen, por tanto, de una sensación de frustración respecto a las últimas esperanzas transformadoras. El postestructuralismo remató las bases de la teoría revolucionaria, con el argumento de que

la afirmación de que no puede haber una existencia real más allá de la que aparece en el discurso le quita el significado a la distinción entre lo real y el espectáculo, y la aseveración de que los deseos y las experiencias del sujeto son de alguna manera más auténticos que los que representa el espectáculo se derrumba ante las sugerencias de que la subjetividad en sí es producto de las redes discursivas en las que vivimos. (Plant, 2008: 178)

El punk exhibe un marcado rechazo nihilista del espectáculo, pero es consciente de que se halla inmerso en él, y para ello combina situacionismo —sin su optimismo en que una revolución inminente lo cambiaría todo— y posmodernismo —con la impotencia que hace pensar que las únicas soluciones son el rechazo estoico o la aceptación silenciosa—. Por este motivo, a pesar de tener influjos del anarquismo, no representa una teoría teleológica, al estilo de ideologías precedentes, sino que se basa más bien en políticas de lo cotidiano, lo artístico y lo actitudinal. Esta carencia de compromiso está muy en la línea del dadaísmo, como se puede comprobar en la declaración de uno de los miembros de esta vanguardia, George Grosz, que afirmó que “no se trataba de misticismo, comunismo ni anarquía. Todos esos movimientos tienen su programa; lo nuestro era nihilismo puro y absoluto, y nuestro símbolo era la nada, el vacío, el agujero” (1991: 160). Lo que sí es conciliador es que la idea que vertebra su lógica es el nihilismo y su consecuente antipaternalismo, ya que, tras la aceptación de la nada y la visión de los defectos de la sociedad como inamovibles, los punks se entregaron a una desidiosa y provocadora “parodia de la alienación y el vacío que tanto han inquietado a los sociólogos, [...] celebrando en clave satírica la muerte de la comunidad y el derrumbamiento de las formas tradicionales de significado” (Hebdige, 2004: 111). Un vacío que se compensa con el desarreglo de los sentidos —a través del consumo compulsivo de drogas, sexo y violencia—; pero que no produce ningún efecto trágico al estilo romántico, ya que el espectáculo propone una representación de la vida tan plena que la angustia metafísica se diluye y solo resta la indiferencia (Lipovetsky, 2020: 36).

En ciertos sectores del punk existe cierto remanente de sesentayochismo por su forma de entender la ética de las relaciones humanas, pues Chrissie Hynde, fundadora de *The Pretenders* “destaca cómo la ausencia de sexismo o racismo que hubo en los comienzos convirtió al movimiento en algo bello” (Guerrero, 2011-2012: 329). No obstante, no hay uniformidad al respecto; ya que hubo otras encarnaciones que rechazaron los valores “socialistas” del respeto y la corrección política, quizás por-

que eran vistos como parte de la ideología de los padres contra la que se rebelaron. Carlos, el protagonista, lanza declaraciones llenas de racismo, etarismo, homofobia, machismo y demás fobias sociales. Así, la pandilla está rodeada de un halo de masculinidad tóxica perceptible en la continua degradación de las mujeres —“Bah, las cerdas me dan asco” (Mañas, 2014: 70)—. En la película, en cambio, toda esa misoginia y esa incorrección política se bascula: no se llama “cerdas” a las mujeres y la asistente de la casa de Carlos ya no es filipina, sino española —de Tina pasa a llamarse Angelines—. Sí que se mantienen los gestos machistas del grupo de amigos y el acoso sexual de Carlos hacia Angelines porque son importantes para el argumento, pero Armendáriz, quizás por ser de la generación anterior y tener, como comentaré más adelante, valores próximos a los sesentayochistas, es más comedido que Mañas en este aspecto.

A pesar de lo anterior, los punks expresaron su inconformismo y su inquietud practicando el *do it yourself*. De ahí que a menudo se autoprodujeran para garantizar su independencia y su libertad creativa, siendo pionera en esto la banda *The Buzzcocks*; o mantuvieron relaciones conflictivas con los sellos discográficos, en el caso de otros grupos como Eskorbuto. Esta peculiaridad hace que la obra punk quede incompleta sin una recepción disruptiva y molesta para la sociedad, y que el movimiento confraternice con los *happenings* de los situacionistas. Fue por ello que este fenómeno se agotó tan rápidamente, puesto que es una forma de expresión que buscó, ante todo, el escándalo público, y desde el momento en que fue absorbido por las multinacionales por tratarse de un producto que vendía y la moral de la sociedad se familiarizó con él, se redujo a una serie de fórmulas que, por demás, no resultan muy fértiles, y perdió su razón de ser. La reacción paradigmática que buscó y sin la cual no podemos comprender esta contracultura es la siguiente:

editado en Virgin, la tercera casa discográfica de los Sex Pistols, *God save the Queen* fue borrado de la lista de la BBC, y llegó al número uno del *hit parade* como una casilla en blanco, creando así una extraña situación por la cual el disco se convertía en algo ilegal. La prensa provocó un estado de pánico moral a fin de vender más periódicos, pero pronto el pánico se volvió real: los Sex Pistols fueron denunciados en el Parlamento como una amenaza para el sistema de vida británico, los socialistas los tildaron de fascistas, y los fascistas de comunistas. A Johnny Rotten lo cogieron en la calle y lo pincharon con una navaja; otro miembro de la banda fue perseguido y golpeado con una barra de hierro. (Marcus, 2019: 21)

Este buscado rechazo es indispensable para entender el elemento performativo tan notable que posee. Es de lo que habla Mañas cuando decía que quería “hacer ruido con mis novelas, ruido literario [...]. El concepto de ‘novela punk’ ayudaba a entender lo que yo buscaba” (Vilá, 2019: sin pág.). El fenómeno tiene algo de espectacular —en el sentido situacionista de la palabra—, y los medios no pudieron mantener esta tensión durante mucho tiempo. Así que rápidamente, en 1978, se acuñó el término *postpunk* para bandas como Joy Division, The Cure o Gang of Four, que devolvieron el eje de los conflictos al interior del individuo con letras como las de Ian Curtis, que “se alejaban cada vez más de la temática reivindicativa del punk, y se centraban en la soledad del individuo, en su mundo interior y el sufrimiento de este ante la incompreensión” (Calero, 2013: 321). Este es el modelo del protagonista

de la novela, ya que esta se ubica en 1992 y no está caracterizado como un punk de la primera hornada.

2.2. Mañas y Armendáriz: diferentes enfoques del punk a través de sus obras

La novela está encabezada y también se cierra con una página que contiene la letra de la misma canción: *Giant*, del grupo de pospunk británico The The. En la entrevista que cité anteriormente, Mañas afirmaba haberse decepcionado con la adaptación de su novela porque no transmitía el “espíritu” que él había ideado. Suele pasar, como analizaba Sánchez Noriega, que a los escritores les cueste amoldarse al *modus operandi* del cine, puesto que es una labor colectiva que exige horarios fijos, estrés y dificultades técnicas, mientras que “el novelista está acostumbrado a un proceso de creación en el que opera como dueño absoluto de la materia y de las opciones que toma” (Sánchez Noriega, 2000: 29). En su novela, Mañas escribía sobre su propia experiencia de la noche madrileña, por lo que las referencias culturales que se despliegan sirven para documentar una época: “la música no la escogí para representar algo. Era lo que se escuchaba en los bares” (Mañas *apud* Vilá, 2019: sin pág.). De hecho, a Carlos solamente se le caracteriza con el álbum *Soul Mining* (1983) del grupo The The, que lleva escuchando obsesivamente desde hace meses; el resto de las menciones son una variedad de grupos que les gustan a sus amigos –Ramones, Burning, The Doors, Fugazi–, que se escuchan en los bares –The Cure, Depeche Mode– o que aparecen como música intradiegetica, como cuando suena en la radio del coche “Assumpta”, de Siniestro Total, y se reproduce su letra. No obstante, en la película, la banda sonora tiene la función de crear una ambientación punk, y por ello se escogen grupos como M.C.D., El Inquilino Comunista, Reincidentes o Hamlet, que puede ser perfectamente que también sonasen en los bares de aquella época, ya que Hamlet y El Inquilino Comunista se formaron en 1993, pero tal vez Mañas se refiriese a M.C.D., que pertenecían al ambiente del Rock Radical Vasco de la década anterior.

Es un lugar común el hecho de que el formato cinematográfico no suele admitir la extensión que marca su referente literario y que, por tanto, las adaptaciones se sirven del recurso de la reducción. Episodios de la novela como las conversaciones telefónicas con Miguel y Roberto para conseguir drogas, la revisión del coche en la ITV y la compra de libros de poesía para el padre de Carlos se omiten para evitar la dispersión argumental. En cambio, hay varios ejemplos de añadidos de los que se infiere que no todos los cambios en las adaptaciones se realizan en pos de una condensación temporal y que, por tanto, no debemos ver los trasvases como una mera lucha contra el tiempo. En los créditos iniciales se exhibe el montaje de una panorámica que muestra una ciudad que se extiende hasta el horizonte, haciendo sentir el encerramiento que la urbe impone a los personajes. Bajo esta panorámica suenan todo tipo de ruidos molestos y estridentes cuya fuente está fuera de campo, como los pitidos de los coches, los martillos neumáticos o el traqueteo de los trenes, sonidos genéricos que se pueden escuchar en cualquier capital. A continuación de la panorámica, se muestra la noche madrileña y la cámara se sitúa en la calle de la cervecería Kronen, haciendo un pequeño barrido en el que aparece la juventud de fiesta, para acabar con un plano de conjunto de la fachada del bar. En dos minutos, ya se ha marcado el espacio —Madrid, ciudad en la que se rodó toda la película—, el ambiente —la nocturnidad— y el grupo social —la juventud— que protagonizarán

el filme sin necesidad de adherirse a la emblemática frase que abre la novela con una voz *over*. Otro ejemplo de esto es la escena en la que Carlos sale en defensa de Pedro durante una pelea en el Kronen contra otro personaje encarnado por Eduardo Noriega y terminan por retarse a ver quién aguanta más tiempo colgado del puente sobre la M-30, que finalmente se convirtió en el impactante cartel de la película. Esto es una muestra que legitima la subjetividad creativa del director, que puede tomar decisiones no circunstanciales que enriquezcan la cinemática y que además introduce elementos del punk —el elemento performativo de la visceralidad y el riesgo de muerte gratuito— que no aparecen en la novela.

Algunos cambios o añadidos, en cambio, responden a la falta de medios, como el trueque del concierto de Nirvana por el de Los Peces Folladores, el grupo de música punk ficticio de los amigos de Carlos. Hay una escena en la cual se muestra un concierto en el que hacen *playback* con la canción “Cargados de alcohol” de MCD, que la banda bilbaína compuso expresamente para la película. En la novela, la pandilla de amigos va al concierto que dio en 1992 el grupo *grunge* Nirvana en el Pabellón Real de Madrid —uno de los acontecimientos que nos sitúan temporalmente, como comentaré más adelante—; y esto podría haberse resuelto con un montaje que mezclase vídeos del concierto real en la película, como se hace en *Bohemian Rhapsody* (Bryan Singer, 2018), pero Armendáriz optó por condensar en los personajes más funciones aún de las que tenían en la novela y reflejar parte del ambiente *underground* que en cada ciudad orbita en torno a las bandas locales.

El libro se divide en catorce capítulos, uno por cada día, más un epílogo en dos partes que funciona a modo de retrospectiva. Por tanto, abarca dos semanas, mientras que la película se estructura en torno a seis días —desde un sábado hasta un viernes—, y de todas las acciones claramente delimitadas por la barrera entre lo diurno y lo nocturno, se escogen aquellas diurnas que sirven para reflejar las frías y deterioradas relaciones familiares de los protagonistas y las correrías nocturnas. La novela transcurre entre julio y agosto de 1992 y la película en junio de 1994, es decir, en la inmediata actualidad en la que fueron publicadas, pero esto no se menciona directamente, sino que el telediario funciona como una pantalla que arroja el contexto histórico y político de la obra, y en él aparecen las Olimpiadas de Barcelona de 1992 —en la novela— o algunas noticias de la época, como la imputación de cargos a Mariano Rubio, presidente del Banco de España —en el filme—. Además, hay un aprovechamiento del recurso para hacer una crítica política.

El televisor sirve como medio de enmarcación del relato, pero también para simbolizar tanto la falta de comunicación entre padres e hijos como la espectacularización de la política y el periodismo: “Ya hablan menos de Yugoslavia. La verdad es que es una guerra de segunda. La del Golfo, con los moros, era más espectacular” (Mañas, 2014: 73). Contemplar la realidad política como un espectáculo en el que no se tiene opción de participar marca el cinismo como una de las primeras señas de identidad de los personajes: “El telediario, sin guerra, no sería lo mismo: sería como un circo romano sin gladiadores” (Mañas, 2014: 34). Esta postura respecto a la guerra es parte de esa violencia punk tan vinculada con el dadaísmo, pues el grupo vanguardista, a pesar de posicionarse en contra de morir por una abstracción como es la nación y de haberse pronunciado en contra de la Primera Guerra Mundial, sí que aceptaron la belicosidad como un elemento constitutivo de la vida y, a diferencia del pacifismo sesentayochista, proclamaron que “estábamos a favor de la guerra y hoy

en día el dadaísmo está todavía a favor de la guerra. La vida debe hacer daño... no hay suficientes crueldades” (Huelsenbeck *apud* Marcus, 2019: 39).

Profundizando en esta misma línea temática, en la novela se pretende reflejar la obsesión de los jóvenes con la violencia audiovisual, y esto no solo se plasma a través de la televisión, sino también por la introducción de comentarios sobre la cartelera —*Henry, retrato de un asesino* [*Henry: Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton, 1986], *La naranja mecánica* [*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971], *La matanza de Texas* [*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974], *Delicatessen* [Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1991], etc.—. Sin embargo, en el trasvase se redujeron a una sola, *Henry, retrato de un asesino*, la cual van a ver al cine Roberto, Carlos y Amalia y se muestra cómo Carlos se excita con los excesos de la película y empieza a manosear a esta última. Armendáriz se adelantó por un año a Alejandro Amenábar en la introducción del tema de las películas *snuff* en el cine español, que ocupará el centro argumental de otro clásico de la década, *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996). La inserción de las películas *snuff* en un filme de ambientación y temática punk no es casual, pues como afirma Paul B. Preciado,

la erupción del movimiento punk en 1977 no fue simplemente un microfenómeno, sino el último estallido lúcido de lo que parece hoy el único ideal compartido de nuestra especie: el instinto de correrse como instinto de muerte. Ningún producto cultural ha entendido esta cualidad fantasmaticopunk de la especie en los albores del siglo XXI como el *snuff*: filmar la muerte —o, más bien, su representación— en directo [...]. La noción de *snuff*, radicalmente posposmoderna, se opone al carácter mimético, teatral y simulado de toda representación, afirmando, por el contrario, el poder de la representación para modificar la realidad, o lo que es lo mismo, el deseo de lo real de existir en y para la representación. (2008: 253-254)

En la novela también se mencionan —sin trascendencia argumental— las películas *snuff*; sin embargo, Armendáriz estiró de forma muy aguda esta mención para producir un elemento de gran importancia en su obra: por un lado, es uno de los índices de sentido que convierten a Roberto en un personaje igual de fascinado por la violencia que Carlos; por otro, es el detalle que produce el desenlace ambiguo que analizaré más adelante. El tratamiento de este tema en *Historias del Kronen* se vincula con la actitud punk respecto a la marcialidad, y creo que no debería entenderse como un simple mensaje moralizante, sino que más bien manifiesta la exageración indiferente de la violencia en la posmodernidad, ya que, en palabras de Lipovetsky,

jamás el arte se había consagrado de este modo a presentar la propia textura de la violencia [...]. La forma *hard* [de la posmodernidad] no expresa una pulsión, no compensa una carencia, como tampoco describe la naturaleza intrínseca de la violencia posmoderna; cuando ya no hay un código moral para transgredir, queda la huida hacia adelante, la espiral extremista, el refinamiento del detalle por el detalle, el hiperrealismo de la violencia, sin otro objetivo que la estupefacción y las sensaciones instantáneas. (2020: 205)

Junto con la violencia, el sexo y las drogas conforman los ingredientes del estilo explícito de ambas obras. La novela huye de lo artificioso a favor de lo crudo, que

deliberadamente busca la repulsa del lector acostumbrado al arte pop ameno. Este estilema del punk, que aquí se manifiesta en lo erótico y en los detalles escatológicos de algunos pasajes, hunde su razón de ser en una larga tradición del arte como negación de lo bello. De hecho, a la hora de catalogarse, Mañas suele hacer énfasis en este rasgo: “no me gustaba lo de Generación X, y sigue sin gustarme, prefiero etiquetas como ‘realismo sucio’ o ‘punk’, que son más descriptivas, te sitúan en el plano estético de ‘lo bello es feo y lo feo es bello’” (Lenore, 2018: sin pág.). Como hipótesis, creo que el estilo metafórico que se ha utilizado a lo largo de la historia está inserto en épocas de censura como el franquismo, cuando los artistas tenían que jugar con las sugerencias para expresarse; en cambio, el carácter explícito encuentra su contexto idóneo en una sociedad democrática en la que se busca deliberadamente tentar los límites de la moral para sobrepasarlos. Hay a lo largo de todo el libro pasajes como este: “le desabrocho los botones del pantalón y meto la mano cómo puedo. Tiro un poco del vello púbico y abro sus labios vaginales” (Mañas, 2014: 84); que sacrifican la elegancia en aras de lo impactante, e igual que en la obra de Sade, reflejan la sexualidad de una forma muy mental y fría.

En cambio, si para Mañas la explicitud es un elemento constitutivo, Armendáriz rompió para este filme con su idiosincrásica sobriedad y su preferencia por lo simbólico, y lo hizo a lo grande, pues está colmado de escenas en las que los personajes esnifan cocaína, encuentros sexuales y el desnudo integral de Carlos y Roberto en la piscina. Además, hay una secuencia muy abyecta en la que Carlos se mira en el espejo del baño de un bar porque le está sangrando la nariz por el exceso de cocaína y, en ese momento, Miguel entra para vomitar y mete la cabeza en el urinario de pared. La preferencia de la estética punk por lo explícito se basa en una poética de la franqueza y la provocación y, tal vez, en la sospecha freudiana de que camuflar algo natural es un síntoma neurótico. En la antigüedad clásica, hubo en los diferentes autores un intenso esfuerzo por acotar la belleza, que Platón ubicaba en el mundo de las Ideas y se negaba a pensar que la materia inmunda fuera correspondida en él; así, desechó la materia vil como los pelos, el barro y la basura de su beatífico paraíso (Eco, 2011: 24). No obstante, Umberto Eco matiza que la noción del mundo clásico que prima hoy en día es una abstracción idealizada que nos ha quedado del Neoclasicismo, ya que algunos autores sí aceptaron el defecto como parte de la belleza, con la proverbial sentencia de Marco Aurelio que advierte que “también las imperfecciones, como las grietas en la corteza del pan, contribuyen a la complacencia del todo” (Eco, 2011: 30). En el caso de la estética punk, y en esto se asemeja al “realismo sucio” con el que Mañas también definió su estilo, tanto se desfiguró la fórmula de Stendhal de situar un espejo al borde del camino en el que se viera tanto el azul del cielo como el barro de los caminos (2013: 512), que acaba por producir la sensación de un empeño por revolcarse en el barro sin atender lo más mínimo al azul del cielo. No obstante, esta opción no es gratuita: sendas creaciones pretenden hacer una mimesis de su tiempo —con sus diferencias al respecto—, y el consumo de sexo y de narcóticos se han intensificado tanto en el seno del neoliberalismo que pertenecen al mismo sistema productivo, pues “en la era farmacopornográfica no es el hedonismo, la consecución del placer sensible, el principio que rige la vida de los cuerpos y el funcionamiento de los pueblos, sino la ética poscristiana-liberal-punk cuyo principio es reproducir compulsivamente el ciclo excitación-frustración hasta la destrucción total del ecosistema” (Preciado, 2008: 196).

En cuanto al peculiar estilema de Mañas, la oralidad, Armendáriz tomó otra senda, pues se produce un vaciado de los diálogos y solamente unos pocos pasan intactos a la gran pantalla. Es en gran medida en estas conversaciones donde se instala la radicalidad de la novela, ya que la crítica cáustica que el novelista pretendía hacer de su tiempo y el embrutecimiento del que hacen gala los personajes —como representantes de su generación— se encuentran en ellas. No obstante, la opción de Armendáriz también funciona muy bien, porque los gestos, reacciones y miradas de los personajes hablan por ellos. Por supuesto, el diálogo es un recurso cinematográfico completamente legítimo; y se pueden hacer películas en las que posea un papel central, a la manera de Woody Allen, Éric Rohmer o Louis Malle en *Mi cena con André* (*My Dinner with André*, 1981). Sin embargo, uno de los estilemas de Armendáriz es la sutileza, y en sus propias palabras, “me interesa que al espectador no se le dé todo ya digerido, y que este se construya su propia idea sobre los personajes a partir de los datos que se le proporcionan” (Sánchez Noriega, 2012: 201).

Por último, es en el final del relato donde más difieren sendas versiones de *Historias del Kronen*, y donde queda patente la distancia ideológica de ambos autores. En el universo de Mañas no existe la justicia poética, solamente la ironía posmoderna: si no hay dioses y todo es relativo, el mal no tiene por qué acabar pagando sus consecuencias. En la novela, la misma noche que se produce la muerte de Fierro, el amigo homosexual del grupo al que Carlos maltrata con el beneplácito de los demás, este huye a Santander y no parece mostrar ningún arrepentimiento por sus acciones. Nadie paga por el homicidio y nadie quiere hablar de ello, por lo que se convierte en un tema tabú. De esto se infiere que no hay un subtexto moralizante en *Historias del Kronen*, sino una expresión del ideario del autor, que afirmó que “llevamos a Nietzsche grabado a fuego. Las cosas sólo tienen sentido si se saben. Si haces algo horrible, pero nadie se entera, es como si no hubiera pasado” (Maldonado, 2016: sin pág.). Finalmente, la historia le da la razón a Carlos: solo los fuertes sobreviven.

En cambio, Armendáriz es un director que siempre ha estado comprometido con las causas sociales y, como defiende Sánchez Noriega, es justo “situarle como hermano mayor de la generación de cineastas que, ya en la década de los noventa, trabajan en un cine comprometido con la realidad social, como es el caso de Icíar Bollaín, Benito Zambrano, Fernando León de Aranoa o Javier Corcuera” (2012: 187). Sin embargo, “este componente ético no tiene nada que ver con un discurso autoritariamente moralista, sino con hacer posible que el espectador se cuestione sus convicciones a partir de la observación en la pantalla de historias y personajes, que adquiera un conocimiento de realidades ignoradas o sea solidario con el sufrimiento ajeno” (Sánchez Noriega, 2012: 191). Sus películas tratan sobre los problemas que se encuentran los inmigrantes a la hora de integrarse en la sociedad (*Las cartas de Alou* [1990]), la búsqueda de la libertad en los márgenes del capitalismo (*Tasio* [1984], *27 horas* [1986]), los abusos sexuales a menores (*No tengas miedo* [2011]), etc. Todas ellas son dramas humanistas que muestran los atropellos de los poderosos hacia los más indefensos, y en *Historias del Kronen* también dejó abierta la opción de la salvación y la justicia.

En la película, tras asistir al entierro de su abuelo, Carlos va a casa de Amalia y, ante la negativa sexual, intenta violarla; discute con Miguel y se va solo a otro bar, donde se pelea con otros dos hombres; vuelve a casa borracho y, en el ascensor, se encuentra con su hermana y también trata de violarla; presencia cómo despiden a Angelines por su culpa, etc. Cuando se produce la muerte de su abuelo, llora en

soledad, pero se mantiene frío e indiferente en el entierro, lo cual indica la presencia de una sensibilidad rechazada debido a una visión nietzscheana de la existencia que le lleva a mantener una actitud de imperturbabilidad para lograr poder y prestigio social. Asimismo, desde la primera noche hay una posibilidad de redención en los pequeños detalles, como la escena en la que cuida de Miguel cuando está muy ebrio y no le permite conducir, el momento en que Manolo liga con una extranjera y Carlos le da unos condones, la duda sobre si decir la verdad o no cuando están a punto de despedir a Angelines; etc. El desenlace de la película se produce en la fiesta de cumpleaños de Pedro, donde Carlos y sus amigos provocan la muerte de este y todo queda grabado en una cinta con la que habían estado grabando el evento. Esa misma noche, Carlos y Roberto ven el vídeo y tienen la siguiente conversación:

- [Roberto:] ¿Qué vamos a hacer ahora?
- [Carlos:] Enseñar esto.
- [R:] ¿Qué dices, tío? Si hacemos eso nos la cargamos.
- [C:] ¿Y qué?
- [R:] No me la voy a jugar por algo que no tiene remedio. [...]
- [C:] Hay que echarle huevos y que vean lo que pasó.

Y esta es la interpretación que han dado autores como Ivana Gavela y Jesús Rodríguez: “la película concluye con [...] Roberto tratando de destruir la evidencia y Carlos luchando por conservarla para mostrársela a la policía, ya que finalmente está dispuesto a decir la verdad y a cargar con las consecuencias” (Rodríguez, 2007: 137). El propio Mañas también apoya esta hipótesis al afirmar que “de todas formas, al cambiar al personaje, para mí rebajó, le quitó tensión” (Mena, 2018: 52). Sin embargo, en pos de la diversidad de lecturas, y remitiéndome a la autonomía del texto frente a la paratextualidad, creo se trata de un final abierto en el que es el propio espectador el que actúa como un juez que condena o salva al protagonista. Carlos dice que quiere mostrar la cinta, y esto enlaza con el discurso estoico de su abuelo, que prioriza contar la verdad por encima de todo, pero no dice que quiera enseñarla a la policía. Otro índice de sentido es la temática de las películas *snuff* que recorre todo el filme: Roberto quería conseguir una y por fin la tiene en sus manos, por lo que Carlos puede estar refiriéndose a que es un cobarde por no querer hacerla circular.

3. Conclusiones

Al comenzar este artículo, señalé la improductividad del *fidelity criticism* y lo precario de sus resultados, ya que a la hora de investigar la adaptación que me ocupa desde esta perspectiva, el análisis se hubiera reducido a reseñar una lista con algunas irreverencias al hipotexto al que remite sin profundizar en la razón de ser de estos cambios. En cambio, la metodología que he seguido valora el hecho de que se produzca una revisión divergente del texto base, produciendo una obra autónoma que responde de sí misma. Creo que lo más importante a la hora de estudiar un trasvase es que no se perciba una dependencia respecto al texto literario, como sucedía con *Las edades de Lulú*, y esto lo logra Armendáriz al dotar a su relato de una dialéctica propia e independizándose de la visión que tenía Mañas de la contracultura punk. Fue una decisión arriesgada, ya que la novela tuvo un gran éxito —vendió más de

cien mil ejemplares antes de terminar el año— y los espectadores podrían haber rechazado estos reajustes, pero logró producir un filme muy taquillero conservando a su vez la libertad creativa para plasmar su propia perspectiva.

Una adaptación no es, por tanto, un resumen visual ni una simplificación de la obra literaria, y el cineasta lo demostró añadiendo escenas muy poderosas y emblemáticas que no estaban en la novela, además de profundizar en el tema de las películas *snuff*, que Mañas no supo aprovechar a pesar de su pertinencia en los noventa y de su absoluta relación con la temática y la estética de *Historias del Kronen*. En cuanto a la forma, a diferencia del precoz debut que representaba la obra literaria en la carrera del novelista, el filme posee un grado de profesionalidad y un estilo invisible propios de un artista experimentado, que contrastan con la factura cruda y agresiva de Mañas, cuyo capital cultural se justifica sobre todo gracias al marco conceptual del punk y su metodología de la pasión. De hecho, así como esta “nobela punk” representó para su contexto literario una confrontación similar a la que se dio entre el *rock* progresivo y el punk, la película no supuso una ruptura tan radical respecto al cine coetáneo.

Sin embargo, esto no quiere decir que Armendáriz edulcorase *Historias del Kronen* por motivos comerciales, puesto que hizo una excepción con respecto a la sobriedad que había caracterizado toda su trayectoria al empapar esta obra con la poética punk de la franqueza y la provocación, una explicitud que funciona muy bien dentro de su coherencia interna y que logró combinar con la recurrente ética de su realismo comprometido, involucrando al espectador en la salvación de Carlos mediante un final abierto. Este fue otro de los cambios fundamentales que operaban en la adaptación: la transformación del irredento antihéroe de Mañas en un personaje con contradicciones, humano y con una posibilidad de maduración abierta. La opción redentora del desenlace estaría más ligada al resto de la filmografía de un cineasta que, en películas como *Tasio*, explora la pervivencia en los márgenes de la sociedad guardando una ética propia del anarquismo más vinculado a los valores socialistas. No obstante, la interpretación según la cual Carlos pretende publicar la cinta en el circuito clandestino del género *snuff* es más propia de la (a)moralidad nietzscheana que subyace en la obra literaria y en el propio punk. Esta ambigüedad, según los cánones de la crítica de la fidelidad, hubiera supuesto una “traición al espíritu”, pero si se estudia conforme a las nuevas propuestas de teóricos como Robert Stam o Barbara Zecchi, y teniendo en cuenta conceptos tan sugestivos para liberarnos de prejuicios como el de “mapa transtextual” (Peña Ardid, 2020: 98), revela que las diferencias ideológicas y generacionales de ambos autores produjeron una suerte de hipertexto con una fértil dialéctica respecto a su hipotexto.

4. Bibliografía

- Calero, E. (2013). “El anhelo de lo prohibido. Ian Curtis y Joy Division, las dos caras de una misma moneda. La transición del post-punk al *gothic rock*. Desde The Sex Pistols hasta Siouxsie & The Banshees”. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, núm. 1, 313-332.
- Eco, U. (2011). *Historia de la fealdad*. Madrid: Debolsillo.
- Grosz, G. (1991). *Un sí menor y un NO mayor*. Madrid: Grupo Anaya

- Guerrero, I. M. (2011-2012). "A different kind of tension. Discursos artísticos, marginales y musicales en las escenas del punk". *Boletín de arte*, núm. 32-33, 323-330.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Lenore, V. (2020). "Entrevista a José Ángel Mañas". Recuperado de <https://balaperdidaeditorial.com/entrevista-a-jose-angel-manas-en-el-confidencial/> (Fecha de acceso: 13/10/2020).
- Lipovetsky, G. (2020). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Maldonado, L. G. (2016). "Entrevista a José Ángel Mañas". *El español*. Recuperado de: https://www.elespanol.com/cultura/libros/20160418/118238420_0.html (Fecha de acceso: 18/10/2020).
- Malpartida Tirado, R. (2012). "El erotismo, de la novela al cine: el caso de Bigas Luna". *AnMal Electrónica*, núm. 32, 175-196.
- Malpartida Tirado, R. (2018). "La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos". En Malpartida Tirado, R. (Coord.), *Recepción y canon de la literatura española en el cine*. Madrid: Síntesis, 17-53.
- Mañas, J. Á. (2014). *Tetralogía Kronen*. Madrid: UNOMASUNO Editores.
- Marcus, G. (2019). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Melão, C. A. (2010). "O discurso da rebeldia: uma análise de um texto punk". *Estudios semióticos*, vol. 6, núm. 1, 86-93.
- Mena, S. M. (2018). "Historias del Kronen: análisis argumentales entre la novela y la adaptación cinematográfica, y su impacto en la recepción". Tesis de maestría. Colorado State University.
- Peña Ardid, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Plant, S. (2008). *El gesto más radical. La Internacional Situacionista en una época postmoderna*. Madrid: Errata Naturae.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Barcelona: Anagrama.
- Restrepo Restrepo, A. (2005). "Una lectura de lo real a través del punk". *Historia crítica*, núm. 29, 9-37.
- Rodríguez, J. (2008). "La adaptación cinematográfica de *Historias del Kronen* de Montxo Armendáriz". *Hispanic Journal*, vol. 29, núm. 2, 127-140.
- Sagasti Ruiz, J. (2018). "Llegada la bocanada 'todo vale'", *AusArt Journal for Research*, núm. 6, 153-162.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Sánchez Noriega, J. L. (2012). "Compromiso y creatividad artística en el realismo de Montxo Armendáriz". *Ámbitos*, núm. 21, 185-206.
- Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Stendhal* [Henri Beyle]. (2006). *Rojo y negro*. Madrid: Cátedra.
- Vilá, J. (2019). "Entrevista a José Ángel Mañas". *Jot Down*. Recuperado de: <https://www.jotdown.es/2019/01/jose-angel-manas-cuando-tuve-exito-me-fui-y-cuando-volvi-ya-se-habia-acabado/> (Fecha de acceso: 23/11/2020).
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de Pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zecchi, B. (2012). "Introducción. La adaptación multiplicada". En B. Zecchi (Ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Complutense, 19-62.