

cauce

REVISTA 

REVISTA INTERNACIONAL DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 44 / 2021



Grupo de investigación
LITERATURA, TRANSTEXTUALIDAD
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS
Aplicación a la enseñanza en Andalucía



EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

cervantes.es

 Centro Virtual Cervantes

FUNDADORES DE CAUCE

Alberto Millán Chivite, M.^a Elena Barroso Villar y Juan Manuel Vilches Vitiennes

Director: Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)
Secretario: Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)

COMITÉ CIENTÍFICO

Universidad de Sevilla: Purificación Alcalá Arévalo, M.^a Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Diego Gómez Fernández, Fernando Millán Chivite, M.^a Jesús Orozco Vera, Ángel F. Sánchez Escobar, Antonio José Perea Ortega, M.^a Ángeles Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M.^a Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel

Otras universidades españolas: Francisco Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Manuel G. Caballero (Universidad Pablo de Olavide), Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad de Valladolid), Arturo Delgado (Universidad de Las Palmas), José M.^a Fernández (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona), M.^a Rosario Fernández Falero (Universidad de Extremadura), M.^a Teresa García Abad (Centro Superior de Investigaciones Científicas), José Manuel González (Universidad de Extremadura), M.^a Do Carmo Henriques (Universidade de Vigo), M.^a Vicenta Hernández (Universidad de Salamanca), Antonio Hidalgo (Universitat de València), Rafael Jiménez (Universidad de Cádiz), Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona), Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja), Salvador Montesa (Universidad de Málaga), Antonio Muñoz Cañavate (Universidad de Extremadura), M.^a Rosario Neira Piñero (Universidad de Oviedo), José Polo (Universidad Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (Universidade Da Coruña), Julián Rodríguez Pardo (Universidad de Extremadura), Carmen Salaregui (Universidad de Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), José Vez (Universidade de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea)

Universidades extranjeras: Frieda H. Blackwell (Universidad de Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (Universidad de California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México), Francesco Marsciani (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), John McRae (Universidad de Nottingham, Reino Unido), Angelina Muñoz-Huberman (Universidad Nacional Autónoma de México), Edith Mora Ordóñez (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Sophie Morand (Universidad de París II, Sorbona, Francia), Christian Puren (Universidad de Saint-Etienne, Francia), Carlos Ramírez Vuelas (Universidad de Colima, México), Ada Aurora Sánchez Peña (Universidad de Colima, México), Claudie Terrasson (Universidad de Marne-la-Vallée, París, Francia), Angélica Tornero (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)

COLABORADORES (no doctores)

Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Mario Fernández Gómez (Universidad de Sevilla), José Eduardo Fernández Razo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, Raquel Díaz Machado (Universidad de Extremadura), Maria Francescatti (Universidad de Sevilla)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director (Pedro J. Millán), Secretario (Manuel Broullón), M.^a Elena Barroso Villar, Ana M.^a Tapia Poyato, Fernando Millán Chivite

Traductores del inglés: Manuel G. Caballero, Luis Pascual Cordero Sánchez, Pedro J. Millán

Traductores del francés: Manuel G. Caballero, M.^a del Rosario Neira Piñeiro, Claudie Terrasson

Traductores del taliano: Maria Francescatti, Manuel Broullón, Pedro J. Millán

CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)

www.revistacauce.es / info@revistacauce.com

ANAGRAMA: Pepe Abad

Revista incluida en índices de calidad LATINDEX, ERCE, REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico, ESCI (Emerging Sources Citation Index – Thompson&Reuters)

El número 44 (2021) de *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido editado en colaboración con el Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (HUM-550).

Inscripción en el REP. núm. 3495, tomo 51, folio 25/1.

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista Cauce

Maqueta e imprime: *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*

Todos los artículos han sido sometidos a proceso de revisión por doble par ciego. Han colaborado en este número: Juan Carlos Abril (Universidad de Granada), Patricia Barrera Velasco (Universidad Internacional de La Rioja), Olga Bezhanova (Southern Illinois University Edwardsville), M.^a José Bruña Bragado (Universidad de Salamanca), Nuria Capdevila-Argüelles (University of Exeter, Reino Unido), Juan Manuel Díaz Ayuga (Brown University, Estados Unidos), Fran Garcerá Román (Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver), David Giménez Folqués (Universitat de València), Linda Gould Levine (Montclair State University, Estados Unidos), Rodrigo Guijarro Lasheras (Universidad de Valladolid), Concepción Gutiérrez Blesa (Universidad Complutense de Madrid), Blanca Hernández Quintana (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Marco Kunz (Université de Lausanne, Suiza), Kenia Martín Padilla (Universidad de La Laguna), José Luis Martínez-Dueñas Espejo (Universidad de Granada), Bryan Millanes Rivas (Universitat Autònoma de Barcelona), Carmen Morán Rodríguez (Universidad de Valladolid), Susana Rivera (University of New Mexico), M.^a del Rosario Ruiz Franco (Universidad Carlos III de Madrid), Laura Sánchez Blanco (Universidad Pontificia de Salamanca), Duncan Wheeler (University of Leeds), Ben de Witte (Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica), Guy Wood (Oregon State University, Estados Unidos).

Artículos recibidos: 15

Artículos aceptados: 11

Artículos rechazados: 4



ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| BARROSO VILLAR, M. ^a ELENA | |
| Editorial..... | 13 |
| | |
| 1. SECCIÓN MONOGRÁFICO: NARRALUCES O LA NUEVA NARRATIVA ANDALUZA: 50 AÑOS DESPUÉS | |
| | |
| CODERO SÁNCHEZ, LUIS PASCUAL | |
| Introducción al número monográfico..... | 19 |
| | |
| ACOSTA ROMERO, ÁNGEL | |
| Los imponderables literarios: el caso de José María Requena..... | 29 |
| | |
| RÍOS, FÉLIX J. | |
| La pasión narrativa de Luis Berenguer..... | 51 |
| | |
| SOLER GALLO, MIGUEL | |
| Andalucía como marco espacial de la narrativa de Mercedes Formica..... | 87 |
| | |
| VÁZQUEZ RECIO, NIEVES | |
| Fernando Quiñones y el <i>boom</i> hispanoamericano..... | 125 |
| | |
| YBORRA AZNAR, JOSÉ JUAN | |
| El espacio como constante narrativa: tres novelas andaluzas..... | 147 |

2. SECCIÓN MISCELÁNEA

ÁLAVA CARRASCAL, M.^a EUGENIA

La poesía social de Angelina Gatell. Crítica y denuncia en *Esa oscura palabra* (1963) y en dos poemas exentos aparecidos en la revista *Poesía Española* en 1958.....173

DÍAZ VENTAS, ÁLVARO

La adaptación televisiva de *crematorio*. De la revisión histórica del 68 a la trama *noir* de la corrupción.....201

GARCÍA-AGUILAR, ALBERTO Y COELLO HERNÁNDEZ, ALEJANDRO

El género criminal en la trayectoria de Josefina y Claudio de la Torre: su colaboración teatral en *El enigma* (1939).....229

GARCÍA LÓPEZ, MIGUEL

Sujetos poéticos *queer*: género, espacio y tiempo en la poesía tardía de García Lorca.....251

LLORED, YANNICK

Don Julián de Juan Goytisolo, después de la «reivindicación».....279

MENDOZA PUERTAS, JORGE DANIEL

Plurinormativismo y ELE en Taiwán. Algunas reflexiones en torno a la enseñanza de las variedades geográficas.....297

3. RESEÑAS

MARTÍNEZ DEYROS, MARÍA

Barrera Velasco, Patricia y María del Mar Mañas Martínez (2019). *El Madrid de Carranque de Ríos. De la ficción cinematográfica a la edición interactiva*. Sevilla: Editorial Renacimiento. ISBN 9788417950026. 256 pp.
.....325

LA ADAPTACIÓN TELEVISIVA DE *CREMATORIO*. DE LA REVISIÓN HISTÓRICA DEL 68 A LA TRAMA *NOIR* DE LA CORRUPCIÓN

CREMATORIO'S TELEVISION SERIES ADAPTATION. FROM THE HISTORICAL EVALUATION OF THE GENERATION OF '68 TO THE NOIR PLOT OF CORRUPTION

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2021.i44.09>

DÍAZ VENTAS, ÁLVARO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID (ESPAÑA)
Personal docente e investigador en formación (FPU)
Código ORCID: 0000-0002-3546-8426
alvaro.diazv@uam.es

Resumen: El presente artículo se propone analizar la adaptación televisiva de la novela *Crematorio* (2007), de Rafael Chirbes. Para ello, se compararán las estructuras y las tramas de la novela y de la serie de televisión y se presentará un estudio sobre el corpus de los personajes en ambas ficciones. El objetivo principal del estudio es exponer, a través de estas comparaciones, cuáles son las diferencias estructurales y de sentido que se pueden establecer entre la novela de Rafael Chirbes y su adaptación televisiva para demostrar cómo en el tránsito de la página a la pantalla nos encontramos ante un proceso que ejerce una gran influencia en la visión ideológica que se desprende de ambos productos culturales.

Palabras clave: *Crematorio*. Rafael Chirbes. Adaptación literaria. Estudio comparado. Generación del 68. Literatura española contemporánea.

Abstract: This paper intends to analyse the television adaptation of *Crematorio*, the novel published in 2007 by Rafael Chirbes. In order to do so, the structure and the plot of both the novel and the television series will be compared, and a study of the collection of the characters of both cultural products will be presented. The main aim of this paper is to expose, through these comparisons, the differences in structure and meaning that can be established between Rafael Chirbes' novel and its adaptation into a television series and, in turn, to demonstrate how the transition from text to screen has a great influence on the ideological vision that emerges from both fictions.

Key-words: *Crematorio*. Rafael Chirbes. Literary adaptation. Comparative study. Generation of '68. Contemporary Spanish literature.

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

A lo largo de este trabajo nos proponemos analizar la adaptación televisiva de la novela de Rafael Chirbes *Crematorio* y reflexionar sobre cómo se respetan o se modifican los códigos diegéticos y la estructura narrativa en el proceso de trasposición del texto literario al medio audiovisual. Para la realización de dicho análisis, tomaremos como punto de partida el esquema teórico que propone Sánchez Noriega (2000: 138-140) para analizar las adaptaciones literarias hacia un producto audiovisual. Los dos primeros apartados que se proponen en el marco teórico los hemos sintetizado en un punto introductorio en el que se presentan el texto literario y el texto audiovisual, así como las condiciones y los contextos de producción de sendos productos culturales. Obviaremos en nuestro análisis la segmentación comparativa que propone Sánchez Noriega para el grueso de nuestro trabajo, pues al tratarse de una adaptación que, como veremos, desarrolla una trama novedosa con respecto a la novela este paso carece de sentido (2000: 138). No obstante, sí que se realizará una secuenciación de la trama narrada en la serie a través de los *flashbacks*, pues en ese caso sí que podemos comparar los elementos pasados que se conservan de la novela y aquellos que se añaden. La parte central de nuestro análisis se basará en un apartado que dividirá en dos partes los aspectos de la adaptación que se estudiarán. Se tratarán, por un lado, las diferencias en la enunciación, las estructuras narrativas y temporales, y los puntos de vista entre la novela y la serie y, por otro, se realizará una comparación de los sistemas de personajes. Así, a partir de los datos y reflexiones que suscitará este estudio, podremos analizar en las conclusiones qué tipo de adaptación literaria se lleva a cabo en el caso de *Crematorio* y exponer las consecuencias morales y de sentido –estéticas y políticas– que este proceso de transposición conlleva.

2. *CREMATORIO*: DE LA NOVELA A LA SERIE

Rafael Chirbes publicó *Crematorio* dentro de la colección de Narrativas Hispánicas de la Editorial Anagrama en el año 2007. La novela, aclamada tanto por la crítica como por los lectores, supuso la consagración definitiva de un autor que ya contaba con el beneplácito crítico, pero cuyos textos no habían obtenido del todo el favor del público en nuestro país, donde

predominaban narraciones y estéticas diametralmente opuestas a las que propugnaba el novelista valenciano. Tras el derrumbe en 2008 del mundo que el texto ponía en cuestionamiento con el estallido de la crisis económica a escala mundial, muchos vieron entonces en Chirbes a una especie de visionario, de adelantado a su tiempo, y su proyecto narrativo empezó a adquirir la relevancia que anteriormente se le había negado porque a sus novelas ahora «les sopla[ba] el viento a favor» (Barjau; Parellada Casas, 2013: 15)⁴⁹. En ese contexto, se difunde la visión de Chirbes como una suerte de profeta, una caracterización que, como apunta Germán Labrador (2016: 188), esconde una voluntad desactivadora de la crítica social sobre la que se levanta su literatura⁵⁰. Por ello, el novelista siempre se mostró en desacuerdo con esta lectura adivinatoria de su obra:

Han dicho que *Crematorio* es una novela profética. Yo creo que no es profética. Era dar mirar lo que estaba pasando a tu alrededor. [...] Cada mañana aparecía en el horizonte una nueva grúa, todo eran solares, armazones de edificios en construcción, ruidos de hormigoneras, de retroexcavadoras, veía luces por todos lados. [...] Me limité a contar lo que estaba a la vista. Como en las otras novelas quise contar el origen de estos años en que los de mi generación nos colocamos estupidamente y nos parecía que todo estaba bien, todo era estupendo, y nadie veía que estaba ocurriendo todo esto que ha llegado luego. Porque no es lo mismo ser partidario de la revolución proletaria que tener un despacho y un chófer a la puerta. Ocurría lo que cuenta Poe en *La carta robada*: lo que está tan a la vista que nadie ve y nadie quiere ver. *Crematorio* fue contar lo que estaba tan a la vista que nadie quería ver. (Chirbes, 2012).

El éxito de los postulados de la novela propició que se llevara a cabo su adaptación en una serie de televisión, que comenzó a gestarse cuando el

⁴⁹ «[...] van en la dirección de lo que vengo escribiendo siempre», afirmaba Chirbes sobre el éxito de sus dos últimas novelas, *Crematorio* y *En la orilla*, cuyo discurso contestatario gana relevancia una vez que la llegada de la crisis derriba el mundo que había levantado el proyecto transicional: «[...] antes, si hablabas de que esto de la transición había sido un timo y tal, pues te comían o te despreciaban por majara. [...] la gente vivía bien. Se ganaba dinerito... y no querían saber nada de si era legítimo o ilegítimo o mediopensionista.» (Barjau; Parellada Casas, 2013: 15).

⁵⁰ Labrador (2016: 188) argumenta que «la mitología del autor como vidente» por «la sincronía de *Crematorio* con el inicio de la temporalidad de la crisis» permite justificar la imagen del «*ciudadano ciego*» y neutraliza así la crítica del proyecto chirbesiano: «que Chirbes (en tanto que *genio*) hubiese visto venir la crisis justificaría que la crisis hubiese sido invisible para los demás mortales, que él lo viese todo permite a los demás despertarse *con resaca*».

productor Fernando Bovaira adquirió los derechos de la novela. Posteriormente, en el año 2010, el canal de televisión de pago Canal + realiza un encargo de producción a la empresa de Bovaira, MOD producciones y el producto audiovisual se estrena en la cadena española el 7 de marzo de 2011 (Garcés, 2015: 163). Los encargados de realizar el guion de la adaptación fueron Alberto y Jorge Sánchez Cabezudo –este último fue también el director– junto a Laura Sarmiento. Rafael Chirbes no participó en el proceso de transposición de su novela a los códigos audiovisuales y, en varias entrevistas, se distanció de la lectura que se había hecho del texto: «La serie [...] es otra cosa... Han cogido la novela y han hecho su lectura [...] *Crematorio*, la novela, huye de la trama, de lo policiaco, huye del misterio [...]» (Hermoso 2011). La crítica recibió la producción con una valoración muy positiva en líneas generales y, ese mismo año, la serie obtuvo el Premio Ondas a la mejor ficción televisiva nacional. Un año después, concretamente en enero de 2012, la serie se estrenaría en una cadena nacional en abierto, La Sexta, y obtendría unos decentes datos de audiencia (Garcés, 2015: 163). Hoy en día, la adaptación de la novela se considera un producto de culto y se presenta a menudo como una serie pionera dentro de la industria audiovisual española.

3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA ADAPTACIÓN DE *CREMATORIO*

3.1. Diferencias en la estructura, la enunciación y la diégesis

3.1.1. *Estructura, enunciación y sentido de la novela*

A la hora de acercarse a *Crematorio* (2007), el lector comprende en seguida que está ante una obra formalmente compleja y exigente, que requiere de su labor para completar el texto y aportarle un sentido. Chirbes teje un entramado narrativo que se sustenta sobre el cruce de lenguajes. La estructura de la novela se construye a través de trece capítulos sin numeración que se presentan tipográficamente como bloques uniformes sin párrafos diferenciados y que corresponden a largos monólogos en los que se intercalan las secuencias autodiegéticas con aquellas en que encontramos una cierta mediación de un narrador heterodiegético que utiliza el monólogo interno y el estilo indirecto libre para focalizar la visión de los personajes. A

través de este cruce de miradas, Chirbes construye un relato coral en el que la polifonía y el perspectivismo constituyen la base estructural del texto. La elección de esta estructura narrativa responde a un rasgo de estilo del escritor valenciano, así como a una decisión ética y política:

Del cruce de miradas, del intercambio de puntos de vista que [...] aguzan y ponen en cuestión los propios puntos de vista y la mirada del lector, extrae lo mejor de sí misma la narrativa, su carácter de experiencia a la vez pedagógica y ética, lo que reclamaba de ella Walter Benjamin: en ese juego de perspectivas, el lenguaje se libera de cualquier transcendencia, se convierte en instrumento relativista de cada personaje, se limpia de las rebabas que el uso y la manipulación han puesto sobre él, se repristina la mirada a la vez del autor y del lector, redescubriendo el mecanismo por el que cada palabra busca ser nombrada (Chirbes, 2010: 26).

No obstante, a pesar del deseo de construir una novela coral, la narración se centra en el personaje de Rubén Bertomeu, protagonista y figura totalizadora de la ficción. Todos los personajes pivotan en torno a al poderoso constructor y, además, si estudiamos la organización formal del relato, su arquitectura textual parece confirmar esta idea. De los trece capítulos de la novela, los monólogos de Rubén se sitúan estratégicamente al inicio, en posición central y al final del texto⁵¹. Además, si los monólogos del resto de personajes se le presentan al lector a través de la mediación de un narrador extradiegético en tercera persona a través del estilo indirecto libre, en los tres monólogos de Rubén encontramos exclusivamente la voz del personaje, es decir, un narrador autodiegético que carece de ninguna figura narrativa de mediación.

Por otro lado, la complejidad estructural de la novela se corresponde también con su tiempo diegético. En ese sentido, Chirbes comprime el tiempo narrativo⁵² –transcurre en unas pocas horas del día de la defunción de Matías Bertomeu– y la novela se construye a través de continuas

⁵¹ El orden de los monólogos en la novela es el siguiente (López Bernasochi y López De Abiada, 2011: 284): 1) Rubén; 2) Mónica; 3) Collado; 4) Silvia; 5) Brouard; 6) Yuri; 7) Rubén; 8) Collado; 9) Silvia; 10) Brouard; 11) Juan; 12) Mónica; 13) Rubén. A estos trece monólogos les sigue un breve epílogo titulado «*Estampa invernal en Misent*» que supone una suerte de final simbólico en el que encontramos la focalización externa de un narrador omnisciente.

⁵² Por ejemplo, los tres largos monólogos de Rubén Bertomeu, que comprenden más de cien páginas de la novela, suceden durante unos pocos minutos mientras el personaje está atrapado en un atasco.

analepsis, del cruce de recuerdos de los personajes, que hacen balance del tiempo presente a través de ese recorrido pasado. En esa línea, numerosos críticos han subrayado cómo la clave de sentido de la novela –así como de la propia narrativa chirbesiana– radica en la evaluación histórica del pasado nacional y del recorrido de la generación sesentayochista que protagonizó la transición:

[Chirbes] quería contar [...], a través de monólogos (género privilegiado para acceder a las *vidas privadas de la nación*), la historia reciente del país, desde su final –el *boom* de la construcción– hasta su comienzo –la Guerra Civil–. Para ello usaría los cuerpos de su generación, a los que condenaba a arder, junto a sus mitos y dioses, en esta nueva *hoguera de las vanidades*. No en vano, en *Crematorio*, la memoria de los personajes se remonta al Misent de la posguerra aunque su centro moral se halle, de nuevo, en los años de la transición democrática. Fue entonces cuando los dos hermanos protagonistas tuvieron que optar entre sus ideales revolucionarios –sueños de hermosa juventud– y el puro pelotazo urbanístico, y eligieron llenar sus bolsillos, vaciándose las entrañas (Labrador, 2017: 109-110).

La comprensión del tiempo narrativo se une además a una ausencia de acciones y diálogos en la novela. En los sucesivos monólogos que conforman la novela no encontramos ninguna trama narrativa que se desarrolle de manera lineal y todos los personajes aparecen «solos, aislados en un ambiente por lo general cerrado y, con frecuencia, casi inmóviles, bloqueados [...]» (López Bernassochi y López de Abiada, 2011: 343). La construcción formal de la novela refleja así su sentido último: representar una sociedad a la deriva en la que el individualismo y el interés privado hacen imposible el diálogo y la construcción de cualquier proyecto colectivo.

Ahora bien, una vez analizada la complejidad tanto formal como estilística de la novela de Chirbes, podemos hacernos la gran pregunta en relación con su transposición a la pantalla: ¿cómo trasladar este complejo entramado textual construido a base de monólogos a los códigos audiovisuales? Teniendo en cuenta, además, que, de acuerdo con Wolf (2001:65), técnicas como el monólogo interior o la corriente de conciencia constituyen «la bestia negra, el infierno tan temido, la zona fantasmática del cine basado en obras literarias». Este es el dilema al que se enfrentaron los creadores de la serie y, en el siguiente apartado, analizaremos cómo lo resolvieron abordando la estructura y la trama del relato televisivo.

3.1.2. Estructura y trama de la serie de televisión

La ficción televisiva *Crematorio* (2011) –que conserva sintomáticamente el título original de la novela de Chirbes– consta de una única temporada de ocho episodios con una duración media de unos cincuenta minutos. La problemática de cómo llevar a la pantalla un texto tan complejo como el del novelista valenciano se resuelve en este caso a través del desarrollo de una trama de género negro cuya acción se sitúa temporalmente en un espacio ficcional posterior al de la novela, y que toma de esta personajes y tramas que, en el texto, se encontraban ya cerradas o aparecían como el trasfondo de ese entramado de voces. Además, la focalización interna que encontramos a lo largo del texto de Chirbes en la sucesión de monólogos se sustituye en la serie por la perspectiva externa, más propia del lenguaje audiovisual.

Para entender la adaptación de la novela debemos, asimismo, acudir al contexto histórico y social en el que se plantea la producción. Si Chirbes había analizado en la novela los elementos de una sociedad corrupta y decadente con anterioridad al estallido de la crisis económica, la serie se ubica en el contexto de esa misma crisis –se estrena apenas unos días antes de que estalle el descontento ciudadano a través de las protestas del 15-M– y focaliza y desarrolla elementos secundarios de la trama novelística, siguiendo aquella lectura simplificadora que veía en Chirbes al «novelista de la crisis». En palabras de Jorge Sánchez-Cabezudo, director del producto audiovisual,

Cuando Fernando Bovaira me propuso la adaptación, enseguida se me fue la cabeza al *noir*. El magnífico retrato de personajes de Chirbes nos daba la oportunidad de adentrarnos en la crónica negra más reciente de nuestro país y de plena actualidad. Así que, precisamente para respetar la esencia de la novela tuvimos que apoyar ese retrato de personajes sobre tramas de género inexistentes en la novela o apenas esbozadas (Roberto J., P.: 2011).

Por otra parte, para completar el panorama en el que se sitúa la creación de la serie, debemos también tener en cuenta que la producción se enmarca en una época iniciática del desarrollo de las producciones audiovisuales para televisión. El deseo de Canal + con la adaptación era el de crear una ficción española comparable en calidad y ambientación con las series norteamericanas más valoradas; en especial, producciones de la

cadena HBO relacionadas con los códigos del cine de gánster como *Los Soprano* o *The Wire*⁵³.

En cualquier caso, aunque tanto la serie de televisión como la novela tengan como hecho catalizador de la acción el fallecimiento de Matías Bertomeu, la trama de corrupción que se narra en la serie parte de ciertos elementos que en la novela han quedado en el pasado, cerrados, y de los que a Rubén Bertomeu le gustaría olvidarse para dejarlos definitivamente atrás. En el texto de Chirbes, Bertomeu justifica ante su propia conciencia los *atajos* que tuvo que tomar para levantar su imperio y que, como nos recuerda la cita de Balzac que el constructor recuerda, constituyen el delito que se esconde tras toda riqueza: «Detrás de la fortuna, el crimen» (Chirbes, 2007: 386). Sin embargo, en la novela, Rubén abandona el submundo de la delincuencia –sus relaciones con la mafia rusa, la corrupción política y el tráfico de drogas– en un contexto muy bien delimitado. En la serie, no obstante, estos motivos se traen al presente narrativo y conforman el centro de la trama. Collado recuerda en la novela los sucios tiempos de la *acumulación primitiva* de Rubén que quedaron atrás:

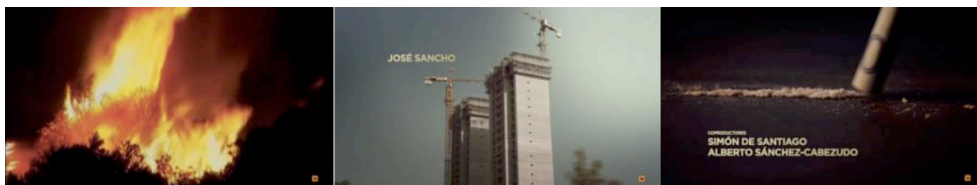
Luego Rubén había roto todos estos contactos, lavarse la cara, los tiempos son más blandos, o la dureza está en otra parte. Hoy en día ningún político podría protegerte en una operación así; entonces, te apoyaban los más altos, no los de aquí, los de Madrid. [...] Rubén Bertomeu: Jugamos sucio un tiempo. [...] Se acabó la época de lo sucio, ahora es la hora de lo limpio, lo saludable, lo que dicen por la tele [...]. ¿Había sido en el noventa y cinco cuando había roto Bertomeu con el ruso? El año de las elecciones. El noventa y cinco, el noventa y seis, entran otros. Salgámonos nosotros, no vayamos a recibir una cornada de este toro que no conocemos, que no nos conoce. Rompió con el ruso. Dijo, hasta aquí. (Chirbes, 2007: 57-58).

Como muestra la cita, los elementos que constituyen el núcleo principal de la trama de la serie se sitúan en la novela en un pasado muy bien delimitado históricamente: Rubén Bertomeu, antiguo militante

⁵³ En la entrevista citada anteriormente, Sánchez-Cabezudo afirma lo siguiente: «Es cierto que el formato es más el americano 50 minutos por capítulo [...] y el enfoque de tramas y personajes es más complejo y oscuro, quizá en eso sí hemos intentado seguir el camino marcado por las series americanas e inglesas que nos gustan» (Roberto J., P.: 2011). En una entrevista, el propio Chirbes confirmó que esas series fueron el modelo para la adaptación de *Crematorio*: «Cuando hicieron la serie de *Crematorio* los productores me dijeron que viera *The Wire* y *Los Soprano*» (Ordovás 2014).

antifranquista, se vale de los contactos realizados durante los años transicionales en el seno de los partidos de izquierdas para su ilegítima expansión económica. Se trata, por lo tanto, de un protagonista del pelotazo socialista que, ante el peligro de la caída del felipismo, decide dejar atrás ese turbio mundo para protegerse. En el inicio de la serie, por el contrario, vemos cómo Rubén quiere limitar, en el presente ficcional, sus oscuros negocios con Traian y dejar atrás el mundo que este representa. Como le dice Rubén a su socio en la primera escena de la serie: «Ahora ha llegado el momento de la moral pública».

Sin embargo, los elementos históricos que constituyen el sentido central de la novela de Chirbes se abandonan en la adaptación televisiva, construida a través de dos estructuras narrativas lineales. En la primera de ellas, la trama central, se toman estos materiales periféricos de la novela y se liga el ámbito de la construcción con el submundo corrupto que la sustenta, como se muestra en la yuxtaposición de fotogramas que aparecen en la cabecera de la serie:



Fotograma 1. Contraste visual en la cabecera de *Crematorio* (2011)

A partir de ahí, esta primera línea narrativa se desarrolla a través de una trama de género negro en la que se narra la caída del imperio de Rubén Bertomeu hasta llegar a su destrucción absoluta con el asesinato del constructor, un cierre que le otorgará a la estructura de la ficción una forma circular a través de las cenizas de los hermanos Bertomeu: la serie comienza con la muerte de Matías y finaliza con el asesinato Rubén. En ese sentido, el desenlace de la serie es menos devastador que el de la novela, pues deja abierta la posibilidad de que haya cierta justicia social al narrarnos la caída del corrupto y corruptor, que en la novela de Chirbes permanece impune (Díaz-Maroto Fernández-Checa *et al.*, 2012: 3).

La segunda trama de la ficción televisiva, por otro lado, intenta trasladar a la pantalla la importancia que tienen las analepsis en la estructura de la novela. Esta segunda línea narrativa relata, de manera lineal a través

de varias secuencias de *flashbacks* que aparecen en cada capítulo, cómo se fraguó el ascenso del constructor; es decir, cómo Rubén levantó el imperio que ahora se derrumba a través del tráfico de drogas, las múltiples corruptelas y la ayuda de la mafia, la extorsión y la violencia. La estructura de esta trama diegética, que va desde el año 1981 hasta alcanzar prácticamente el presente narrativo –el verano del año 2008– se resume en la siguiente tabla:

| <i>Capítulo</i> | <i>Ubicación espaciotemporal</i> | <i>Descripción</i> |
|-----------------------------------|--------------------------------------|---|
| 1. «Toda la paz del mediterráneo» | - Finca Benalda, 1981. | Tres secuencias que suponen el planteamiento de la narración que se va a realizar a través de los <i>flashbacks</i> . En la primera, aparecen Rubén y Matías, y el primero le expone al segundo su plan de urbanizar los terrenos familiares. En la segunda, Teresa, la madre de ambos, le dice a Rubén que se olvide de la idea. Le niega sus terrenos y el aval que Rubén le pide. Por último, en la tercera, aparecen Rubén y Collado provocando un incendio para acelerar la recalificación de los terrenos de Rubén. Empieza así su carrera fuera de la legalidad. |

| | | |
|------------------------------|---|--|
| <p>2. «El Barranco»</p> | <p>- Tehuantepec, México, 1982. - Misent, 1982.</p> | <p>Cuatro secuencias que continúan el desarrollo del ascenso de Rubén; en este caso con el tráfico de cocaína a través de los tratos con Paredes, un narco mexicano. Aparecen los temas y la ambientación clásica de las ficciones ligadas al narcotráfico latinoamericano. Por ejemplo, antes de negociar con Bertomeu y Collado, Paredes comprueba si están dispuestos a matar por él. La última secuencia muestra los caballos en los que se trae la droga a España, y aparece Valentín Alonso, el encargado del picadero.</p> |
| <p>3. «Cambio de pareja»</p> | <p>- Misent, 1996.</p> | <p>Cinco secuencias en las que se narra cómo Rubén empezó a hacer negocios con Traian y su mafia –un paso más en la escala de ilegalidad–, sintomáticamente, en el año en el que la novela sitúa la ruptura de Bertomeu con los rusos. En estas secuencias, ante el chantaje de publicar unas grabaciones que recibe por parte de Máñez, Rubén contacta con los rusos para que lo extorsionen, episodio que sí encuentra su correlato en la novela.</p> <p>A cambio de ayudarlo, Rubén le ofrece a Traian la gestión de un nuevo hotel, «una lavadora de dinero de catorce plantas». Pone al propietario del viejo edificio de apartamentos, Hoffmann, al frente de la gestión a cambio de que le ceda el terreno.</p> |

| | | |
|---------------------|--------------------------|---|
| 4. «La oveja negra» | - Finca Benalda, 1996. | Tres secuencias que se centran en el ámbito familiar. En la primera, Rubén acusa a Matías de vaciar las cuentas familiares. Este conflicto entre hermanos aparece en la novela, en la que Rubén denuncia la falsa moral de su hermano, que desde la extrema izquierda manejaba el patrimonio familiar. En la segunda, Teresa se da cuenta del problema en las cuentas y se cae al ir en busca de Matías. Como resultado de la caída –tercera secuencia– la madre acaba en silla de ruedas y decide vender algunos terrenos. Se los ofrece a Rubén, pero este se niega como venganza: «A mí hace ya tiempo que no me interesan». |
| 5. «Día de pesca» | - Costa de Misent, 1998. | Cuatro secuencias que muestran la alianza entre el empresario y la corrupción política. En un viaje en yate, Rubén le pide a Llorens que sea concejal de urbanismo. Además, le dice al alcalde de entonces, Ayuso, que no se va a presentar a la reelección y que su sucesora será Lucia Bermejo, la que todavía es la alcaldesa en la trama presente. Esta trama supone un añadido. |
| 6. «Manhattan» | - Misent, 2000. | Tres secuencias que se focalizan en Silvia a raíz del descubrimiento en el presente de la narración de una fundación a su nombre. Se narra así la creación de la galería de arte de Silvia y se ahonda en los conflictos entre padre e hija. Otro añadido con respecto a la novela, que supone ampliar la caracterización mafiosa de Bertomeu a través del tráfico de obras de arte. |

| | | |
|-----------------|--|---|
| 7. «El general» | - Madrid, 2006. - Misent, primavera del 2007. | Cuatro secuencias en las que se narra cómo se conocieron Rubén y Mónica y se forjó su relación. La última secuencia, situada en Misent en 2007, muestra a Mónica firmando para que algunas cuentas estén a su nombre. Con estas secuencias, se cierra el recorrido que suponen las analepsis. En el último episodio no encontraremos <i>flashbacks</i> , pues toda la narración se centra en el presente, en la caída definitiva de Rubén Bertomeu y en la resolución de las tramas. |
|-----------------|--|---|

Tabla 1. Estructura y trama narrada a través de los *flashbacks* en la serie

3.2. Cambios en el sistema de personajes

Tras haber analizado las estructuras y las tramas de la novela y de su adaptación televisiva, nos proponemos ahora abordar los cambios que existen entre el conjunto de personajes de ambas ficciones. Hablaremos, en los siguientes tres subapartados, de los personajes de la novela eliminados en la adaptación, de los personajes que se crean expresamente para la trama televisiva y de los cambios que se producen en los personajes que se mantienen en la transposición a la pantalla. Además, analizaremos el sentido de estos cambios y los reflejaremos visualmente a través de esquemas de personajes –que se incluyen al final del trabajo– de los dos *Crematorios*.

3.2.1. Personajes eliminados en la serie

De entre los personajes eliminados en la adaptación televisiva, el que más peso tiene en la novela es Federico Brouard, al que se le dedican dos de los trece monólogos⁵⁴. A través de este escritor en declive, antiguo amigo del Rubén Bertomeu todavía idealista y politizado, Chirbes pone en primera línea el fracaso de la cultura en la sociedad actual. Se trata de un novelista

⁵⁴ Para abordar el personaje de Brouard, es también fundamental el undécimo capítulo, focalizado en Juan Mullor.

en decadencia que creyó en una literatura comprometida, de corte social, y que ha acabado arruinado, alcoholizado y enganchado al tabaco y la cocaína. Un narrador que, sumido en esa oscura vejez, ha perdido cualquier esperanza en la escritura⁵⁵, pues, como anota en su cuaderno Juan, yerno de Rubén y catedrático que estudia la obra de Brouard, «El novelista ya no es el que ayuda a construir la narración, a buscar el sentido colectivo, no es el sacerdote laico, sino el que expresa los miedos previos, los dolores de un estadio anterior al pacto»⁵⁶ (Chirbes, 2007: 316-317).

En el presente del texto literario la relación entre Brouard y Bertomeu se rompió hace décadas —«la amistad desapareció hace decenios» (Chirbes, 2007: 129)—, pero el escritor homosexual, que mantiene una relación de desigualdad con su amante Javier, mucho más joven que él, recuerda todavía su enamoramiento adolescente hacia Rubén, y el proyecto que con él y el pintor Montoliu —personaje que también desaparece en la serie y que en la novela acaba suicidándose— llevaron a cabo en su juventud: «Arquitectura, pintura y literatura unidas como un arma, una especie de catapulta con la que apedrear aquel Misent que no acababa de despejarse de la grisalla de la guerra» (Chirbes, 2007: 129). De aquella época ya solo quedan los recuerdos. Y el fracaso definitivo de Federico Brouard se constatará en la novela cuando, arruinado, se ve en la necesidad de derrotarse ante Rubén y venderle al constructor una parcela que unos años antes se había negado a cederle: «[...] ese terreno del que nunca hubiera querido desprenderme. Haberlo dejado así, yermo, haber hecho una fundación, haberlo regalado al ayuntamiento para que les hiciera un parquecito a los niños. Eso hubiera querido.» (Chirbes, 2007: 321).

Por todo ello, en la novela el personaje de Brouard funciona como el paradigma del derrotado de la generación «bífida» sesentayochista (Haro Tecglen, 1988) que ocupa el lugar central de la narrativa chirbesiana. Además, su derrota parece heredada genéticamente de la de su padre⁵⁷, y la

⁵⁵ En ese sentido, en el primer monólogo dedicado a Federico Brouard — el quinto de la novela— leemos lo siguiente: «Yo ya he inventado lo suficiente. Me he cansado de inventarle sentidos a lo que no lo tiene. Me he cansado de engañar. Me parece inmoral seguir escribiendo a mi edad, seguir añadiéndole hojarasca a lo que no es más que una selva sombría que algún día se quedará definitivamente a oscuras» (Chirbes, 2007: 142-143).

⁵⁶ En cursiva en el original.

⁵⁷ «Había hecho dos guerras, la de Marruecos, la Guerra Civil, había sufrido y perdido las dos» (Chirbes, 2007: 135-136). El personaje de Brouard hereda también de su padre la visión trágica del mundo y la violencia que este ejercía sobre él en su infancia, antes de

diferencia de clase en comparación con los Bertomeu⁵⁸, a pesar de la amistad, permanecerá siempre patente. El recorrido histórico que Brouard realiza desde la generación derrotada en la Guerra Civil hasta nuestros días se pierde también con la eliminación del personaje, pero estos aspectos históricos y políticos se borrarán o se limitarán también en otros personajes de la adaptación.

En ese sentido, aunque, como en la novela, la muerte de Matías Bertomeu funciona como el desencadenante que abre la trama, su presencia es residual en la adaptación, mientras que en la novela posee un carácter central, pues funciona como otro personaje modelo de la trayectoria sesentayochista y, a su vez, como contrapunto de su hermano. En la serie, todo el contenido relativo a la carrera política de Matías se limita a un breve comentario descontextualizado en un *flashback* de que le han dado «un despacho en Madrid»⁵⁹. Por el contrario, los vaivenes políticos de Matías se desarrollan ampliamente en la novela. El recorrido del personaje parte así de su militancia en la extrema izquierda antifranquista durante la dictadura, continúa con el giro hacia la política posible del socialismo, y concluye, en esa progresiva despolitización, hasta dar con el personaje en las filas del ecologismo:

Al parecer, de joven su padre [Rubén] había militado en el pecé durante algún tiempo [...]; Matías siguió haciéndolo en partidos de extrema izquierda hasta que, a mediados de los ochenta, decidió militar con los socialistas, lo que él llamaba la única izquierda posible [...], hasta que se largó a la montaña y volvió a renegar de los socialistas (Chirbes, 2007: 123-124).

Por lo tanto, también en el caso de Matías estamos ante un personaje que funciona como otro modelo generacional: sirve para denunciar la falsa moral del animal anfibio que cambia de una posición política a otra en busca de poder, hasta caer en el nihilismo y la despolitización. Como le recrimina Rubén desde su aceptación posmoderna de la degradación moral, en la boca de su hermano «Las palabras ardían en el aire durante algunos segundos, y luego caían convertidas en ceniza. Eran solo estrategias del yo» (Chirbes, 2007: 229).

abandonarlo y suicidarse (Chirbes, 2007: 333).

⁵⁸ «Me llama la atención lo pobre que fue, lo pobres que éramos» (Chirbes, 2007: 137).

⁵⁹ Se trata, concretamente, de la primera secuencia de los *flashbacks* del primer capítulo, «Toda la paz del mediterráneo».

El escaso desarrollo que el personaje tiene en la serie hace que se vean eliminados también las figuras relacionadas estrictamente con Matías: sus dos exparejas, Ángela y Lucía, y su hijo, Ernesto. Paradigmático me parece el caso de Ernesto de la degradación del personaje de Matías y de los valores que, en su día, defendió –o fingió defender– y abandonó. El *cracker*, como lo llamaba el propio Matías, se encuentra de viaje en México durante la acción novelesca y ni es consciente del fallecimiento de su padre ni parece preocuparle; solo le interesan la bolsa y los datos económicos⁶⁰. En la novela, Brouard recuerda las siguientes palabras de su amigo: «[...] y por lo que atañe a mi hijo, se burlaba, ni siquiera sé dónde para Ernesto, qué hace, ni me interesa saberlo, un hijo enganchado a los paneles de la bolsa, ni siquiera al sexo o a las drogas, a algo excitante: enganchado a la fría pantalla de las cotizaciones» (Chirbes, 2007: 332).

Amparo, la primera mujer de Rubén Bertomeu, desaparece también en el proceso de adaptación. Ni Silvia menciona a su madre ni Rubén la recuerda a lo largo de los ocho capítulos. Sin embargo, en el texto de Chirbes es un personaje con un papel destacado. Aparece como una mujer cultivada que fue de algún modo una suerte de guía cultural para Rubén durante los primeros años de su matrimonio⁶¹. Con el tiempo y la enfermedad de Amparo, la relación se desgastó y apareció la figura de la amante, Mónica⁶², que, tras la muerte de la primera mujer de Bertomeu, se convierte en la nueva esposa. Esta última representa un arquetipo de mujer totalmente opuesto, aunque más acorde con los círculos sociales que frecuenta ahora el constructor: «[...] ése, su marido [el de Amparo], se mueve ahora en una corte de horteras en la cubierta del yate de su

⁶⁰ En el cruce de perspectivas que plantea la novela, el personaje de Rubén no considera que Matías y su hijo sean tan diferentes. Simplemente son síntomas de su época; si el primero militó en política para construirse esa epopeya personal de época, esas «estrategias del yo», el segundo refleja que, en los tiempos de despolitización que muestra la novela, el espacio que antes ocupaba la política lo ostenta ahora la economía. Ambos son fruto de su tiempo histórico: «Silvia siempre ha dicho que Matías y Ernesto son irreconocibles. Yo no lo tengo tan claro. Si Matías hubiera nacido treinta años después, en vez de un autoritario estalinista varado primero en el posibilismo y luego en la playa de la ecología y la nutrición saludable, [...] seguramente hubiera sido –como su hijo– un escualo de la economía libre» (Chirbes, 2007: 177-178).

⁶¹ «Fue Amparo, la madre de Silvia la que le enseñó inglés [a Rubén] [...]. No se puede ser arquitecto sin leer en inglés». (Chirbes, 2007: 285).

⁶² En la novela, Collado recuerda que Rubén «incluso le hablaba de Mónica, a la que veía aquí y allá cuando aún vivía su mujer». (Chirbes, 2007: 52).

propiedad, amarrado en el lugar más lujoso de la marina más lujosa de Misent» (Chirbes, 2007: 290).

El desarrollo de las historias personales y los pasados de otras figuras novelescas –Yuri, Collado o Sarcós⁶³– también se eliminan en la serie debido a las restricciones del formato audiovisual y en pos de la trama *noir*. Por último, debemos nombrar a otros personajes que figuran de manera residual en la novela y que también desaparecen en la pantalla, como Félix –el hijo pequeño de Silvia y Juan–, José Mari –el amante de Silvia que es el trasunto de Sergio Martí en la serie– o la madre de Mónica.

En definitiva, si analizamos el *corpus* de personajes –o los aspectos de ciertas figuras como Matías– que desaparecen en la adaptación televisiva, podemos sacar una conclusión clara. Las tramas eliminadas en la serie se relacionan con el carácter histórico de la novela, con el balance generacional que el texto propone desde el protagonismo de las figuras que vivieron los años de la lucha antifranquista y organizaron la decepcionante transición democrática. La revisión crítica de la historia reciente del país deviene un motivo central del texto que se elimina completamente en la trama televisiva, que se centra en cambio en un riguroso presente, ligeramente descontextualizado, que no permite ahondar en el *continuum* histórico de derrotas⁶⁴ que desemboca en la crisis del 2008 y que supone el eje de la narrativa del autor. Se borra así un aspecto fundamental de la narrativa de Chirbes, lo que él denominó la «estrategia del boomerang» (2010: 28): «He vuelto atrás en mis libros por eso que me gusta llamar estrategia del boomerang: saltar atrás como experiencia que permite devolver al lector al ajeteo presente».

⁶³ En el caso de Sarcós, al inicio del quinto capítulo, tras despertarse de repente, le habla a Rubén de su orfandad, lo que de algún modo justifica que el personaje de la ficción audiovisual mantenga hasta el final su lealtad hacia el constructor. En la novela, en uno de los monólogos de Collado leemos lo siguiente: «A Sarcós se le puede hablar así, no se ofende, se crió en un internado para huérfanos y abandonados, no conoció a su padre ni a su madre, lo abandonaron» (Chirbes, 2007: 235).

⁶⁴ En palabras de Jesús Peris Llorca (2021), «Porque la crisis, en sus libros, [...] no comienza en 2008 sino que se incuba lentamente tras cada derrota, tras cada saqueo, tras cada acumulación originaria de capital, tras cada nuevo trazado de la brecha entre clases sociales que se reabre de manera definitiva con la derrota del proyecto modernizador y redistributivo de la Segunda República, que se consolida protegido por el largo franquismo y su dictadura de mercado, y que resiste sin mayores problemas en la Transición solo a costa de incluir a la socialdemocracia en el banquete [...]».

3.2.2. Personajes creados para la serie

Si en el anterior apartado hemos demostrado cómo el grueso de los personajes de la novela que se eliminan en la serie se relaciona con el hilo conductor que une un presente en decadencia con el pasado histórico reciente, en este apartado abordaremos cómo los personajes que se crean para la adaptación televisiva se enmarcan en la trama de género negro que se desarrolla. En ese sentido, a lo largo de los ocho capítulos, se presenta la organización empresarial de Bertomeu siguiendo los esquemas del género y los patrones marcados por las ficciones de gánsters. Se ponen en juego así dos bandos enfrentados: por un lado, la estructura organizativa de carácter criminal que ha construido Rubén durante las últimas décadas –con sus personas de confianza, socios, matones o contactos políticos– y, por otro lado, las fuerzas de la ley que buscarán acabar con él –policías, jueces e investigadores encargados de la trama de corrupción–. Este último grupo, sin embargo, aparece desindividualizado, en un segundo plano con respecto a la focalización de la trama, que recae sobre la destrucción del poder omnipotente de Bertomeu.

Un personaje crucial dentro de la estructura que ha creado el Rubén de la ficción televisiva es el de Emilio Zarrategui. El abogado del constructor se presenta como su mano derecha en los aspectos administrativos y legales, como un personaje resolutivo que protege a su cliente a toda cosa. No obstante, en el octavo capítulo, huye y desaparece tras consumarse su derrota después de que, Muñoz, el policía que le mantenía informado de los avances de la investigación, le confiese: «El siguiente eres tú. [...] Me pediste que te avisara y te aviso. Mis jefes están al corriente de todo lo que hemos estado hablando»⁶⁵.

Otro personaje creado expresamente para la serie es el de Manuel Llorens, que personaliza las conexiones entre el mundo de la construcción y el de la política en la trama de corrupción. El concejal de Urbanismo lleva años colaborando con Bertomeu, como se muestra en los *flashbacks* del capítulo quinto, y acabará también detenido y sin poder dar explicaciones de la procedencia de su caudaloso patrimonio. Los otros personajes que aparecen ligados al «partido» –como el exalcalde, Ayuso, y la alcaldesa, Luisa Bermejo– son también nuevos en comparación con la novela, donde se menciona a «políticos» de manera general, al referirse al turbio pasado de

⁶⁵ Capítulo 8, «No dejamos nada». La escena en cuestión comienza en el minuto 12:07.

Bertomeu, pero no se llega a individualizar a ninguna figura. En ese sentido, es interesante cómo se descontextualiza la referencia al partido político del que son miembros todos estos personajes. En la novela, el ascenso de Rubén se liga a los años de esplendor socialista. No obstante, la ausencia de referencialidad en la trama de corrupción de la serie hace que el espectador la relacione con el contexto histórico-geográfico externo a la ficción y a la corruptelas protagonizadas durante los sucesivos gobiernos del Partido Popular en la Comunidad Valencia.

Valentín Alonso, propietario de la funeraria de Misent y de los terrenos del picadero en el que se mataba a los caballos que traían la droga de México, tampoco aparece en la novela de Chirbes. También forma parte de la red de Rubén desde los tiempos iniciales y acaba suicidándose en la cárcel después de que el constructor le confiese a su hijo, Tomás Alonso, una oscura verdad sobre su padre para presionarlo y evitar que ejerza de confidente.

Por último, para acabar con las figuras de este entramado de corrupción, debemos mencionar también al personaje de Hoffmann. Antiguo propietario de un edificio de apartamentos, Rubén y Traian le convencieron para que les cediera ese terreno a cambio de quedarse con el puesto de director en el macrohotel que allí construyeron. Otros personajes secundarios ligados a este submundo que en la trama de la serie adquiere el protagonismo son el director de la sucursal del banco y Máñez. Este último, aparece en los *flashbacks* como un antiguo socio que amenazó a Bertomeu⁶⁶. A diferencia de lo que ocurre con todos los personajes anteriores, la trama de Máñez –por situarse en ese pasado oscuro que el Rubén de la novela ha dejado atrás– sí que aparece mencionada brevemente en el texto: «[...] alguien se había decidido a llevarle la contraria (fue Máñez, le dijo que si no aceptaba las condiciones contaría algunas cosas, tengo cintas, le dijo)» (Chirbes, 2007: 52).

En suma, aunque encontramos otros personajes secundarios que se crean en el proceso de adaptación de la novela a la pantalla –como Sergio Martí, el amante compartido entre Silvia y Miriam, o la amiga de Mónica–, el grueso de las figuras que se introducen en la serie se relaciona con los patrones de la trama de género sobre la que se desarrolla la diégesis audiovisual.

⁶⁶ Capítulo 7, «El general». La escena comienza en el minuto 16:08.

3.2.3. *Cambios en los personajes que se mantiene en la adaptación*

Uno de los cambios fundamentales para la adaptación televisiva es el que permite traer al presente las conexiones oscuras de Rubén Bertomeu. Como hemos apuntado, existe una continuación en la trama televisiva de la relación que Rubén tiene con el submundo de los negocios ilegítimos, las mafias rusas y los matones a sueldo que, en la novela, se cierra en un contexto muy bien delimitado.

Entonces, hacia «el noventa y cinco, el noventa y seis» (Chirbes, 2007: 58), Rubén decide que es momento de limpiarse, hacer borrón y cuenta nueva, y rompe con todo ese mundo: los negocios con Traian, la relación con Sarcós⁶⁷, etc. Este ámbito, sin embargo, forma parte de la trama principal de la serie y, en ella, Rubén solo expresa su deseo de «limpiarse» del todo tras haber pasado por el calabozo⁶⁸. Además, en la serie la transformación de Rubén desde el joven idealista, politizado durante la transición, al empresario sin escrúpulos desaparece completamente. En las analepsis de la ficción audiovisual aparece desde el principio como un joven ambicioso y sin límites morales para conseguir sus objetivos. Otra de las diferencias en relación con Rubén radica en que, en el texto, él es el responsable de encargarle a Sarcós, después de tantos años sin contar con sus servicios, el «accidente» de Collado, en una suerte de retorno a ese submundo criminal como escarmiento por haber estado hurgando en ese pasado que el Rubén de la novela considera cerrado: «Quiero relajarme de la tensión que me ha provocado la entrevista con Traian. Asunto cerrado, le he dicho, lo de Collado está resuelto» (Chirbes, 2007: 13). En la serie, sin embargo, es Yuri, en un enfrentamiento por ver quién se queda con Irina, quien quema el coche del explegado de Bertomeu con él dentro. Mónica, la segunda esposa de Rubén en la novela y la amante en la serie, es uno de los personajes que más variaciones sufre. En el texto de Chirbes, aparece como una mujer desclasada, obsesionada con su ascenso social y capaz de hacer

⁶⁷ «Le dijo: No vuelvas a poner los pies por aquí. Y Sarcós, que sabía lo más sucio de la empresa, abrió la boca como un bobo, y no dijo ni mu. Se calló. Es verdad que Rubén le dio una buena propina. Pero Sarcós hubiera podido hundirle la empresa, meterlos a todos en la cárcel, aunque hubiera tenido que entrar también él, pero no fue así, se cagó en el uniforme de vigilante que le habían comprado, ni siquiera preguntó por qué se libraba Rubén de él [...]» (Chirbes, 2007: 243).

⁶⁸ En el capítulo 7, cuando su caída es ya inevitable, le confiesa a Zarrategui: «Quiero limpiarme del todo» (minuto 9:43).

cualquier cosa para huir de la «condena genética» familiar (Chirbes, 2007: 46). Así, cuando su familia no entiende cómo se va a casar con un septuagenario, ella piensa, desde su perspectiva de clase,

Su madre y su hermana asustadas ante una vida como la que ella tiene ahora, con la seguridad que te otorga un marido setentón y cargado de dinero: quieras que no, piensas que ya no va a cambiar de mujer, al revés, tiene miedo de que te aburras de su dinero y lo cambies por carne fuerte, carne joven y fresca (¿o sería mejor decir joven y ardiente?) (Chirbes, 2007: 46).

Para lograr su objetivo, Mónica aparece como un personaje autoconstruido: trabaja su cuerpo, su apariencia –disimula, esconde su ascendencia social⁶⁹– e incluso se cambia el nombre para adecuarse a la máscara que se construye en su huida⁷⁰. Su sacrificio por asegurarse esa nueva posición llega en la novela hasta la concepción de la autodestrucción del cuerpo en pos de un heredero que selle el pacto y le garantice mantener su nueva posición social cuando Rubén ya no esté:

[...] no cabe duda de que es una forma de sacrificio, se quiera o no. Mónica las teme, teme las consecuencias de ese sacrificio, pero sabe que también hay algo que la conforta, que la ayuda a subir por el empinado y espinoso monte calvario, imagina lo que puede ser, hace un esfuerzo para atreverse a decir lo que puede ser, [...] lo que ayuda a sobrellevar toda esa serie de inconvenientes es el hecho de sentirse protegida, cuidada, atendida; [...] el hecho de que estás resguardada por lo único que en los tiempos que corre resguarda, protege de todo, [...] un cariño que es materialización positiva del dinero, encarnadura del dinero (Chirbes, 2007: 364).

Por el contrario, en la serie, Mónica aparece como la amante fiel de Rubén y muestra así un cariño genuino e incluso cándido hacia el constructor. Por ejemplo, la preocupación por su caída con el estallido de la trama hace que huya del entorno del constructor para pagar a escondidas su fianza ya que no soporta verlo en el calabozo. En una conversación pasada con su hermana, Mónica confesaba: «Rubén no me gusta por su dinero. Me gusta porque sabe ganarlo. [...] todos le admiran y le tienen miedo. Pero en la cama él se tiene que proteger de mí. Se rinde. No sabes cómo me gusta

⁶⁹ «[...] ella misma esconde a su madre» (Chirbes, 2007: 43).

⁷⁰ «Juan, ¿sabes que ni siquiera se llama así?, se llama Gregoria, su madre la llama Grego, lo de Mónica es ficción» (Chirbes, 2007: 303).

eso.» A lo que su hermana le responde: «Venga ya, ¿no me vas a decir que te has enamorado de este tío?»⁷¹.

Doña Teresa Bernal, la madre de Rubén y Matías, mantiene el papel central que tiene en las analepsis de la novela a través de un cambio fundamental: en el presente de la serie conserva sus facultades mentales. En el texto, sin embargo, aparece como un personaje senil del que Rubén se ve obligado a ocuparse, a pesar del rencor que le guarda, por los indelebles lazos familiares⁷².

En el personaje de Silvia Bertomeu, hija del constructor, también observamos leves modificaciones. Si en la novela se dedica a la restauración de obras de arte, en la serie regenta una galería que tiene como fin dar a conocer a jóvenes talentos; en ambos soportes, su padre le recrimina que no se haya atrevido a convertirse en artista y se haya limitado a un papel subsidiario dentro del mundo del arte. La relación paternofilial sirve en la novela para cuestionar, en términos benjaminianos, la inocencia de la segunda generación frente al crimen originario. Silvia reniega de los valores de su padre, pero disfruta de un alto nivel de vida gracias a su dinero, y acepta sin problema ingresos y regalos. Como leemos en la novela, «[Silvia] Ha heredado otras muchas cosas [de su padre], pero no lo sabe» (Chirbes, 2007: 104). Estas intuiciones del narrador novelístico se desarrollan en el desenlace de la serie, cuando, tras el fallecimiento de Rubén, Silvia acude a la oficina para encargarse de la empresa y ocupar el puesto de su progenitor, lo que subraya esa continuidad–desligada, no obstante, de cualquier matiz político– que Chirbes denuncia.

El marido de Silvia, por otro lado, aparece en la serie como un personaje prácticamente irrelevante en comparación con la novela. Al eliminarse la figura de Federico Brouard y las reflexiones literarias que se realizan a partir de su trayectoria narrativa, el catedrático y crítico apenas tiene incidencia en el argumento audiovisual. La hija de ambos sí que tiene un peso mayor en la trama de la serie. Producto de una educación poco exigente a la que poco ha ayudado Rubén, Miriam funciona como el

⁷¹ Capítulo 7, «El general». La escena comienza en el minuto 39:08.

⁷² «[...] aunque me haya tocado a mí hacerme cargo de ella desde que entró en esa fase de decadencia que te impide vivir a solas. Tuve que ordenarme la cabeza y recomponer la relación, aceptar una vez más las reglas de la genética, o las de la tribu. Es mi madre, mal que nos pese a los dos, le decía a mi mujer, que mirada todo aquello de reojo.» (Chirbes, 2007: 179-180)

arquetipo de niña rica consentida. No obstante, en el libro el grado de rebeldía es todavía mayor, pues, si en la serie regresa a casa tras haber estado estudiando en Londres, en la novela se niega a seguir estudiando sin haber acabado ni siquiera la educación obligatoria⁷³. Además, con respecto a la adaptación, en la pantalla se crea la subtrama del amante compartido entre Silvia y Miriam, que supone un matiz más en la difícil relación maternofilial.

4. CONCLUSIONES

Como hemos repasado, la compleja sucesión de monólogos que construyen la novela se convierte en la adaptación audiovisual en un relato de género que supone una invención y que se vale de elementos periféricos o secundarios del texto: «[...] en la serie se encuentra aquel material literario del que Chirbes huyó» (Moro, 2021). En ese sentido, los elementos y personajes novelísticos que se eliminan en la serie de televisión son aquellos que nos permiten establecer una relación entre la podredumbre moral presente y su raíz histórica. Entre ellos, destaca la supresión de los personajes de la promoción bífida del sesentayocho, o de su pasado –en especial, de Rubén, Matías y Brouard–. Asimismo, hemos constatado cómo el conjunto de elementos añadidos a la adaptación se corresponde con la trama *noir* que se desarrolla en el producto audiovisual.

Por lo tanto, de acuerdo con nuestro análisis, la adaptación de *Crematorio* (2007) debería situarse tipológicamente en un punto intermedio entre lo que Sánchez Noriega (2000: 65-66) denomina «adaptación como interpretación» –pues «se aparta notoriamente del relato literario» aunque «es deudor suyo en aspectos esenciales» (65)– y «adaptación libre» –que supone «el menor grado de fidelidad a una obra literaria» ya que «reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, [y] los valores temáticos o ideológicos» (66). En los términos utilizados por Wolf (2001: 134), estaríamos ante un «texto reinventado» que tomaría la novela «como un trampolín que permitirá [a la serie] saltar a otro espacio».

⁷³ «Ya tengo dieciocho años, quiero dejar los estudios, y tomarme estos meses para pensar en lo que voy a trabajar. [...] Pero ¿en qué vas a emplearte, si ni siquiera tienes el graduado escolar?» (Chirbes, 2007: 99).

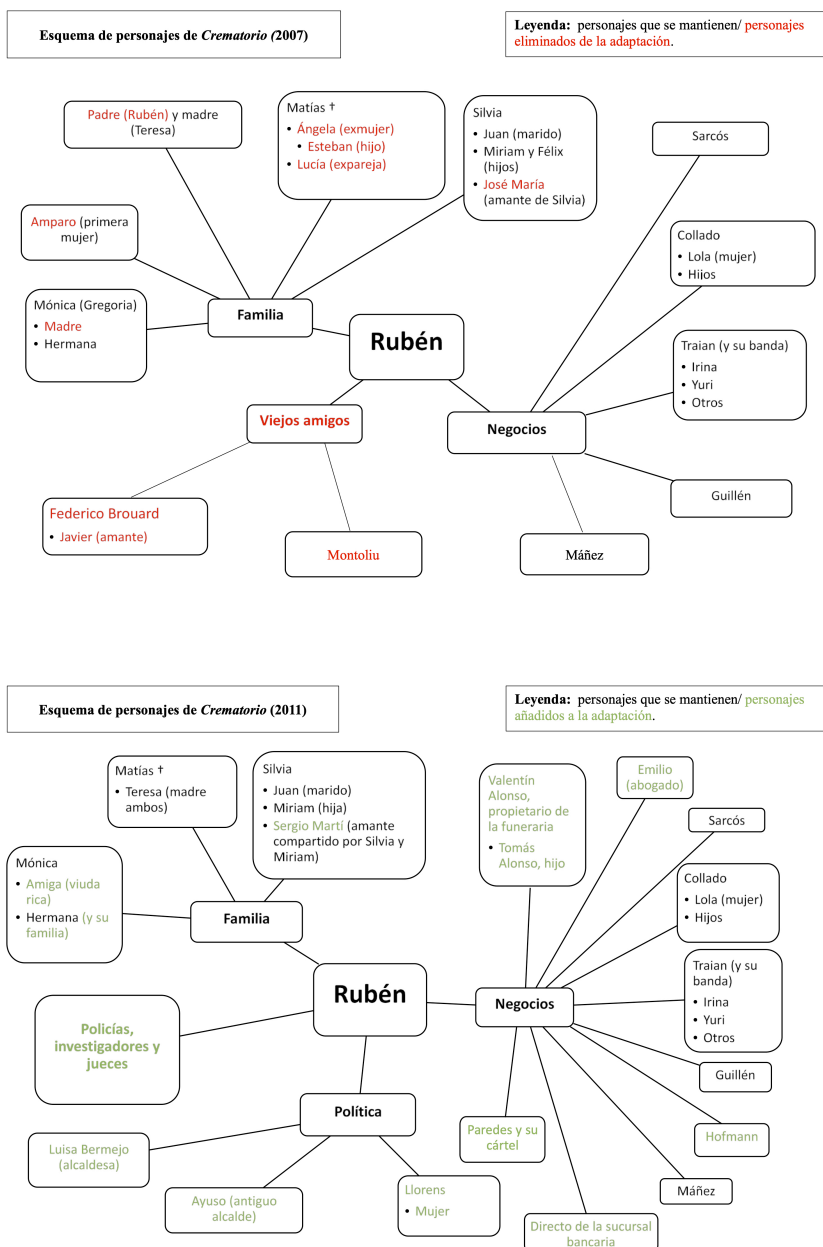
Sin embargo, las consecuencias de sentido de este mecanismo de adaptación no son inocuas o triviales. Como nos recuerda Sánchez Noriega (2000: 71), «el *cambio de género* [...] supone, ordinariamente, un proceso simplificador o dulcificador por el que los valores específicamente dramáticos y éticos o históricos se ven eclipsados en aras de las leyes del género o del consenso con el espectador más complaciente». Esto es lo que ocurre con *Crematorio* (2011), donde los elementos centrales de la novela – el análisis del hilo conductor que une el pasado reciente con el presente de una sociedad en decadencia– se difuminan a favor de los motivos del *thriller*.

En consecuencia, se ofrece una lectura despolitizada de la novela, y se liga el desarrollo del argumento a las tramas de corrupción que, en el contexto del estreno de la serie, se estaban destapando. Pero como aclaró el propio Chirbes, el conflicto que se plantea en la novela va más allá de la mera corrupción política y urbanística, pues se centra en la constatación del fracaso de la sociedad que lega su generación, que abandonó las antiguas utopías para dejar un mundo en el que los proyectos colectivos ya no parecen posibles:

Crematorio no quiere ser una denuncia de la corrupción urbanística, eso de la corrupción es solo uno de los temas que circulan por detrás. Lo que se quiere contar aquí es cómo nuestra modernidad, lo que se suponía que íbamos a traer detrás del franquismo, ha dado como fruto esta especie de planta venenosa que nos asfixia. La novela trata también de si los ideales se han cumplido o no, y de la deriva de los individuos. (Hermoso, 2011).

En definitiva, si la novela «cuenta la larga marcha del antifranquismo de salón al terrorismo inmobiliario» (Labrador, 2017:110), la serie de televisión se olvida de la perspectiva histórica que conforma el centro de la narrativa chirbesiana: el balance de las traiciones de una generación que olvidó que, como reza la cita de la *Epístola a los romanos* de San Pablo que se incluye como paratexto en la novela, «Nadie vive para sí mismo, nadie muere para sí mismo».

5. ANEXOS



6. REFERENCIAS

- Barjau, T. Y J. Parellada Casas (2013). Rafael Chirbes, en Beniarbeig. *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas* 803, 13-21.
- Chirbes, R. (2007). *Crematorio*. Anagrama.
- (2010). *Por cuenta propia*. Anagrama.
- (11/03/2012). Todas las literaturas son luchas políticas. *Sin Permiso*. <https://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos/RChirbes.pdf>
- Díaz-Maroto Fernández-Cheza, Z.; Íñigo Jurado, A. I.; Puebla Martínez, B. e E. Carrillo Pascual (2012). La construcción de los personajes en *Crematorio*. Diferencias en la adaptación de la novela a la serie. En C. Mateos Martín *et al.* (Coords.), *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: comunicación, control y resistencias* (pp. 1-12). Universidad de La Laguna. http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/174_Diaz.pdf
- Garcés, E. D. (2015). De Misent a Escandinavia: el viaje de *Crematorio*. *adComunica: Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* 10, 163-167.
- Haro Tecglen, E. (27/11/1988). La generación bífida. *El País*. https://elpais.com/diario/1988/11/27/opinion/596588409_850215.html
- Hermoso, B. (07/03/2011). Fuego real en el «Crematorio» de Chirbes. *El País*. https://elpais.com/diario/2011/03/07/cultura/1299452402_850215.html
- Labrador G. (2016). Lo que en España no ha habido: la lógica normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis. *Revista Hispánica Moderna* 69(2), 165-192.
- (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultural en la transición española (1968-1986)*. Akal.
- López Bernassochi, A. y J. M. López de Abiada (2011). Hacia *Crematorio* de Rafael Chirbes, Guía de lectura. En A. López Bernassochi y J. M. López de Abiada (Eds.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes* (pp. 279-369). Verbum.
- Moro, A. (2021). Palabras que arden. Un «Crematorio» entre la literatura y la televisión. En J. Lluch-Prats (Ed.), *El Universo de Rafael Chirbes* (s. p.). Anagrama.

- Ordovás, J. J. (2014). Sin historia no hay novela. *Turia: Revista Cultural* 109-110, 324-340.
https://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/rafael-chirbes-sin-historia-no-hay-novela/
- Peris Llorca, J. (2021). Acumulaciones primitivas de capital. La narrativa de Rafael Chirbes como genealogía del presente. En J. Lluch-Prats (Ed.), *El Universo de Rafael Chirbes* (s. p.). Anagrama.
- Roberto J., P (07/06/2011). Entrevista a Jorge Sánchez-Cabezudo, director de *Crematorio*: «No me imagino ‘Crematorio’ como película». *Espinof*.
<https://www.espinof.com/movistar/entrevista-a-jorge-sanchez-cabezudo-director-de-crematorio-no-me-imagino-crematorio-como-pelicula>
- Sánchez-Cabezudo, J. (2011): *Crematorio*. Canal + España/ Mod Producciones.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación*. Paidós.
- Veres, L. (2013). *Crematorio* y la ficción audiovisual de la crisis. *F@ro: Revista Teórica del Departamento de Ciencia de la Comunicación* 2 (18), 77-85.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós.