



Truman (fotograma)

Memento mori o el viaje simbólico
hacia la muerte:
modelos estético-literarios
en *Truman* de Cesc Gay

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ

Universidad de Murcia, España

Impossibilia N°11, pp. 150-178 (Junio 2016) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 20/02/2016, aceptado el 15/03/2016 y publicado el 30/06/2016.



RESUMEN: El objetivo de este artículo es analizar los modelos estético-literarios presentes en el filme español *Truman* (2015), dirigido por Cesc Gay y recientemente galardonado con el mejor guion original en la trigésima ceremonia de los Goya. De acuerdo con una metodología comparativa, que combina las referencias literarias y los modelos narrativos subyacentes con el material cinematográfico, este estudio se propone ofrecer una perspectiva más amplia acerca de los tópicos literarios: *memento mori*, viaje y desplazamiento, con el propósito de indagar en el marco de las relaciones entre cine y literatura a la luz de los tabús culturales que persisten en nuestra sociedad contemporánea. En este sentido, este estudio del filme implica el acercamiento a obras literarias (*La Divina comedia* de Dante o *La muerte de Ivan Ilich* de Tolstoi), así como el vínculo con los periodos literarios y sus implicaciones culturales (desde la Edad Media hasta la época contemporánea).

PALABRAS clave: *memento mori*, viaje, modelos literarios, cine español contemporáneo, Cesc Gay, *Truman*

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze the aesthetic and literary patterns of the Spanish film *Truman* (2015), directed by Cesc Gay and recently awarded with the best original screenplay in the 30th Goya Ceremony Awards. According to a comparative methodology, which combines the literary references and underlying narrative patterns with the cinematographic material, this study proposes to offer a higher perspective about literary topics: *memento mori*, journey and movement, with the aim of delving into the relationship between cinema and literature in the light of cultural taboo which persist on our contemporary society. In this sense, the study of the film implies the approach to literary words (*Divina comedia*, by Dante or *La muerte de Ivan Ilich*, by Tolstoi), as well as the tie with literary periods with their cultural implications (from the Medieval Age to the contemporary period).

KEYWORDS: *memento mori*, journey, literary patterns, contemporary spanish cinema, Cesc Gay, *Truman*

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
¡Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

“Lo fatal”, Rubén Darío.

INTRODUCCIÓN

La historia sobre la que versa *Truman* (2015), el memorable filme de Cesc Gay, es aparentemente sencilla: dos amigos –Julián, un argentino que vive en Madrid, y Tomás, un español residente en Canadá– se reencuentran ante la inminente enfermedad del primero. Julián, aquejado por un cáncer terminal que desazona su vida, recibe la visita de su amigo Tomás y, en el periplo que ambos emprenden, el lector asiste a una hermosa fábula sobre la amistad, donde afloran temas de gran relieve como la importancia de las relaciones y la compañía, así como del camino que Julián ha de seguir para prepararse a morir de un modo digno, tras haber puesto en orden su vida. De este modo, Cesc Gay ofrece al espectador “una luminosa mirada a la amistad, el dolor y la muerte” (Montoya, 2015: 104).

Sin embargo, la sencillez y la elegancia del relato no están reñidas con la profundidad y verdad que subyace en su configuración narrativa y fílmica. Al contrario, muchas veces los sucesos más profundos (aquellos que nos conmueven) se expresan de un modo sencillo, sin adorno aparente, sin aditamento falso y recargado. *Truman* es un ejemplo de la sencillez que se construye a través del diálogo entre los dos amigos, una entrañable pareja que simboliza la amistad pese al paso del tiempo y la distancia.

Si en el cine fondo y forma, contenido y expresión han de constituir un todo del que se deriva el producto estético final, en *Truman* el diálogo –en tanto que recurso formal– está al

servicio del contenido (la amistad que perdura hasta la muerte), en una suerte de discurso dialogado que se aleja del dogmatismo y de la visión monolítica del mundo, de un modo similar al “elogio del diálogo” que Estrada (2012: 52) realizó a propósito del filme *Una pistola en cada mano* (2012), de Cesc Gay. Retrotrayéndonos a la tradición novelística del diálogo propuesta por Bajtín, según la cual “la novela es la expresión de la percepción galileana del lenguaje, que niega el absolutismo de un lenguaje sencillo y unitario” (Bordwell, 1996: 19), Julián y Tomás recrean en el medio fílmico esa heteroglosia o entrelazado de distintas voces y discursos, que entrecruzan pensamientos y posturas distintas en una conformación de gran riqueza dialéctica.

Los premios que recientemente ha recibido *Truman*, si bien no debieran justificar en sí mismos la valía de la obra de arte, dan cuenta del relieve de esta pieza de la filmografía de Cesc Gay, de modo que constituyen un signo preclaro de su relevancia como producto cultural en el intrincado y poliédrico espacio que ocupa la cinematografía española en el siglo XXI. Entre la nómina de galardones con que ha sido reconocida, destacan los cinco premios Goya (2016) recibidos de parte de la Academia Española, entre los que se incluyen mejor película (guion) del año 2015, director (Cesc Gay) y actor (Ricardo Darín). A estos premios se suman los recibidos en 2015 en el Festival de Cine de San Sebastián: mejor actor (Ricardo Darín y Javier Cámara). Asimismo, es lícito mencionar las seis nominaciones del filme en los Premios Feroz del año 2015, espacio en el que *Truman* nuevamente salió victoriosa recibiendo el galardón al mejor guion (Cesc Gay y Tomás Aragay) y actor para Ricardo Darín. En este sentido, y teniendo en cuenta la atención que por parte de la crítica cinematográfica ha merecido este filme (Bermejo, 2015; Monterde Lozoya, 2015; Montoya, 2015), resulta idóneo realizar un estudio de carácter comparativo, estableciendo los vínculos con los modelos narrativos que subyacen en el filme.

En cuanto al director de la película, cabe decir que si bien la carrera cinematográfica de Cesc Gay comenzó con *Hotel Room* (1998), filme que codirigió con Daniel Gimelberg, el

director ha ido nutriendo su ámbito de producción con otras películas como *Krámpack* (2000), *En la ciudad* (2003), *Ficción* (2006), *V. O. S. (Versión original subtitulada)* (2009), *Álex* (2010) y *Una pistola en cada mano* (2012). Algunos de los núcleos que conforman su espectro temático (en filmes como *En la ciudad* o *Ficción*), se conforman en torno a la representación del deseo y al entramado simbólico de lo que María del Mar Azcona denomina “espacios de sinceridad y decepción” (2009: 234-242). Sin embargo, es *Truman* (2015), su último filme, el que constituye una de las más altas cimas de su quehacer artístico, por cuanto lo convierte en un “maestro de la risa triste”, tal como se atestigua en la entrevista que Andrea G. Bermejo (2015: 74) realizó al director en noviembre de 2015.

Quizá buena parte del éxito radique en una simbiosis de factores, entre los que sobresale un excelente reparto (con el triángulo fundamental formado por Ricardo Darín, Javier Cámara, Dolores Fonzi, a los que hay que añadir a Àlex Brendemühl, Javier Gutiérrez, Eduard Fernández, Elvira Mínguez, Silvia Abascal, Nathalie Poza, José Luis Gómez, Pedro Casablanc, Franc Orella, Oriol Pla, Ana Gracia, Susi Sánchez y Ágata Roca). *Truman* es una coproducción hispano-argentina (Imposible Films /B/D Cine), en la que sobresale igualmente el guion original de Cesc Gay y Tomás Aragay, que se adereza con la música de Nico Cota y Toti Soler, así como con la fotografía a cargo de Andreu Rebés. El resultado de esta sabia elección de actores, música y plástica visual conduce a una síntesis armónica que muestra el reencuentro de dos amigos de infancia, con un tono de humor que resta gravedad al amargo sabor de la despedida.

MARCO TEÓRICO

Las bases teóricas sobre las que se sustenta el estudio parten de la siguiente hipótesis: la existencia de distintos modelos literarios que constituyen las bases narrativas sobre las que se articula la dinámica del filme (Company, 1987; Peña Ardid, 1992; Pérez Bowie, 2008; Piñera Tarque, 2009; Gutiérrez Carbajo, 2012). De esta manera, se propone un acercamiento al filme

de Cesc Gay a partir de una metodología comparativa, que postula el estudio de la relación de la literatura con otros lenguajes artísticos, entre los que se incluye el cine. Desde esta mirada se constata que en el seno de la literatura comparada, marco en que se encuadra la *tematología* (Guillén, 2005: 231), los estudios interartísticos constituyen una línea de fuerza que permite entrever las concomitancias entre distintos códigos semióticos (Lotman, 1978), en los que se entrelazan el tejido verbal (la palabra) con otros códigos de índole audiovisual propios del cine como lenguaje. Por lo tanto, se propone *leer el cine*, que diría Pérez Bowie (2008), con el fin de hallar en la teoría cinematográfica atisbos de teoría literaria y modelos narrativos.

Como expresó Roman Jakobson en sus conversaciones con *Krystina Pomorska*, “el arte cinematográfico [...], en esencia, es profundamente metonímico, es decir que utiliza de manera intensa y variada el juego de las contigüidades” (Jakobson, 1981: 132). La capacidad metonímica que actúa por contigüidad permite establecer relaciones entre fórmulas narrativas presentes en el relato cinematográfico, lo que conduce a una hermenéutica comparativa en virtud de la cual es posible interpretar el simbolismo cinematográfico a partir de elementos propios de la literatura, una vez constatado el hecho de que la representación de la muerte en el medio fílmico constituye un verdadero mitema (Martin-Márquez, 1995; Vallorani, 2010; Betancor Martel, 2012; McMahon, 2013). Asimismo, en el diálogo filmoliterario que se establece en *Truman* rebasa *sensu stricto* el ámbito de la adaptación literaria (Sánchez Noriega, 2000; Pérez Bowie, 2003), para ahondar en un enfoque en el que se analizan los modelos literarios o “trazos de la letra en la imagen” (Company, 1987) que subyacen en la configuración narrativa del relato fílmico.

A esta luz, la novedad estética que presenta *Truman*, con respecto a otros filmes, radica en el original trenzado de dos motivos esenciales en la tradición literaria: la muerte (a raíz del tópico del *memento mori*) y el viaje (el desplazamiento o periplo vital del personaje). De esta manera, buena parte del estudio se articula en torno a un tópico de gran calado literario en la historia del pensamiento y de la cultura. Nos referimos al ya mencionado tópico del *memento*

mori, unido al poder transformador de la muerte (McMahon, 2013: 199), hecho que permite establecer relaciones entre los mundos narrativos propios del relato literario y del relato cinematográfico (Piñera Tarque, 2009).

En concreto, el filme presenta una relación con la tópica medieval, en concreto con las llamadas danzas de la muerte que, en la sociedad contemporánea, adquieren la forma simbólica de la enfermedad (un cáncer de pulmón fulminante): “Mors certa, hora incerta, se creía antiguamente. Hoy en día, el hombre que goza de buena salud vive realmente como si no fuera mortal” (Ariès, 2000: 287). Sin embargo, la muerte llamando a la puerta, materializada en este caso por la desavenencia de salud que provoca en Julián un cáncer terminal que acabará con su vida, es el acontecimiento por el que se rige la lógica del relato cinematográfico, si bien en un modelo de pensamiento ajeno a la trascendencia religiosa del más allá que es frecuente en la literatura medieval: “Y consiento en mi morir / con voluntad placentera / que querer hombre vivir / cuando Dios quiere que muera / es locura” (Jorge Manrique, 2001). En efecto, *Truman* se desliga del sentido trascendente, pues la visión que el filme ofrece de Julián dista mucho de la teleología o creencia en el más allá, por mucho que pretenda aferrarse a purgar su alma y a cerrar el círculo de su existencia de una manera digna.

Si bien se pueden vislumbrar ideas de raigambre medieval en el filme (el poder igualatorio de la muerte, las danzas de la muerte o la muerte llamando a la puerta), lo cierto es que el pensamiento fílmico que se desprende de *Truman* se caracteriza por una innegable contemporaneidad, puesto que tal como ha estudiado Phillipe Ariès (2000) en *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestro días* (2000), se ha pasado de la concepción de la *muerte domesticada* (la muerte en casa como lugar donde se vela al difunto) a concebir el acto de morir como un tabú que se ha visto orillado en la sociedad actual. Este cambio de paradigma así como otras cuestiones de índole literario, social o cultural, relacionados con el viaje final hacia la muerte, constituyen el objeto de comparación por el que se rige la lógica de este estudio, de acuerdo con la idea que postula la inminente existencia

de una *semilla inmortal* (Balló y Pérez, 2010) que permite el estudio de los argumentos universales en el cine a partir de su configuración literaria.

DESPLAZARSE, VIAJAR, TAL VEZ MORIR...

Sólo deseo ya dormir, dormir,
tal vez soñar...

“En son de despedida”, José Hierro.

En la tradición literaria occidental, es común entre la crítica situar el viaje como uno de los motivos articuladores para desarrollar una trama narrativa (Baquero Goyanes, 1970: 132-144), en tanto que el camino se concibe como metáfora de la vida y el ser humano, errante y vagaroso, ha de avanzar en su trayectoria, pues el camino acaso pudiera justificar su existencia. En palabras del formalista ruso Víctor Shklovski, “desde muy temprano el viaje es la motivación del enhebrado más frecuente” (1970: 129). Buen ejemplo de este principio se ofrece en la *Odisea* de Homero, una de las obras con que se inicia la tradición literaria de Occidente, donde el periplo del héroe articula todo un devenir de aventuras que culmina con el retorno de Ulises a su tierra, a Ítaca. Este modelo estructural del sujeto se configura como esquema arquetípico en el cual Odiseo (y antes Gilgamesh como héroe fundacional del poema mesopotámico) se sitúa como elemento central el viaje. En el caso de *Truman*, es Julián el personaje sobre el que descansa el peso argumental de la obra, si bien tendrá la compañía de Tomás, su amigo de infancia.



Fig. 1. © Coproducción España-Argentina; Imposible Films / BD Cine
Julián y Tomás por las calles de Madrid, de paseo con *Truman*.

De un modo similar a Ulises emprendiendo su viaje y haciendo escala en distintos lugares para regresar a Ítaca tras haber vivido intensas e incesantes aventuras, Julián viaja (física y simbólicamente). Tal esquema se perpetúa en *Truman*, si bien con la modificación de algunos puntos y motivaciones en el viaje: Julián no viaja a la búsqueda de aventuras, sino con el fin de reencontrarse con las personas que formaron parte de su vida, así como con la voluntad de encontrar para su perro, “*Truman*”, un dueño que sepa cuidar de él cuando Julián falte. Con todo, pese a la discrepancia entre las motivaciones del viaje, que son variables según la obra artística, se aprecia la pervivencia del viaje como motivo estructural de gran fortuna a lo largo de la tradición.

Estableciendo un trasvase entre códigos semióticos a partir de los medios literario y fílmico, en la obra *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Jordi Balló y Xavier Pérez rescatan esos “argumentos” literarios que han pasado de la literatura al medio fílmico, erigiéndose en relatos fundacionales de la tradición occidental que, más allá de su sesgo de originalidad, se perpetúan como verdaderos motivos temáticos y fuentes de las que beben los relatos posteriores. En este sentido, el primer argumento universal que rescatan es el retorno al hogar que inauguró la *Odisea* (Balló y Pérez, 2010: 28). A partir de esta idea y centrándonos en el ámbito estrictamente literario, ¿qué es el *Quijote* sino un viaje de aventuras que emprenden Alonso Quijano y su escudero Sancho Panza? Por citar otro

ejemplo, puede mencionarse *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes, donde los protagonistas Periandro y Auristea emprenden un peregrinaje a Roma, en pos de la fe cristiana. Aunque Auristea acompañe a Periandro (en un viaje fraternal) sobre Periandro recaen la fuerza narrativa y el impulso dramático.

Del lado del cine, Orson Welles se hizo eco de esta idea del viaje como un símbolo vital de gran calado cinematográfico, por cuanto la estructura del viaje que preside una novela como el *Quijote* o un filme como *La diligencia* (John Ford, 1939) es también la fórmula básica y gran motivo narrativo de su filme *Ciudadano Kane* (1941), en tanto que viaje simbólico a las profundidades de la conciencia, marcado por el sótano final (Riambau, 1985). Asimismo, son muchos los filmes que se acogen al marbete de *road movie*, en la que el viaje actúa como principio estructural, tal como ha estudiado Burkhad Pohl (2007) a propósito de la *road movie* en el cine español.

Si bien la riqueza en matices del filme de Cesc Gay rebasa las características de la *road movie*, pues no se trata tan solo de un desplazamiento físico, sino de un viaje emocional y sentimental para recorrer una geografía (tangibile y metafísica) por los lugares que han configurado su vida, *Truman* entronca, en efecto, con esta tradición de la novela de viajes, puesto que se puede vislumbrar en su estructura profunda una condición mítica, un esquema prefijado que apunta hacia el desplazamiento de los personajes. Aunque no puede catalogarse, *sensu stricto*, de un regreso al hogar, es posible realizar una lectura del filme como un *nostos* al centro del personaje, al atar cabos en su vida y cerrar el círculo previo a la muerte. De hecho, la articulación diegética de los grandes núcleos narrativos del filme de Cesc Gay se configura a partir del viaje. Esta poética del desplazamiento abre una línea de fuerza hacia la relación del viaje con la inminencia de la muerte ante la amenaza constante de la enfermedad que acecha.

Siguiendo la línea cronológica en la ordenación de los fotogramas que presenta el filme, el primer viaje queda fijado cuando Tomás (Javier Cámara) se desplaza en avión desde Canadá a Madrid para visitar a Julián (Ricardo Darín), su amigo enfermo. Sin embargo, a este primer

viaje físico se sumará el recorrido simbólico que ambos trazan por Madrid, así como el segundo viaje físico (de profunda carga emocional) cuando deciden viajar a Ámsterdam para que Julián se despidiera de su hijo Nico, que vive en la ciudad holandesa.



Fig. 2. © Coproducción España-Argentina; Imposible Films / BD Cine
El viaje físico a Ámsterdam. En concreto, el fotograma recuerda el momento en que Ricardo Darín y Javier Cámara toman el avión con destino a Ámsterdam, con la incertidumbre y el consuelo de encontrar a Nicolás.



Fig. 3. © Coproducción España-Argentina; Imposible Films / BD Cine.
Julián y Tomás en la Universidad de Ámsterdam esperando a Nico.

La simetría exacta entre estos dos viajes (Canadá-Madrid y Madrid-Ámsterdam) determina buena parte de la estructura del filme, que se ordena en torno a diversos desplazamientos. Durante el transcurso del viaje a Ámsterdam, Julián va a tratar de mostrarse sano y enérgico delante de su hijo Nicolás, pues quiere evitar que tenga conciencia de la idea de muerte, de modo que le oculta la inminencia de la muerte. Él ha optado por proteger y

blindar a su hijo del dolor que le podría producir tener que asumir su fallecimiento. Tan solo le dedica al final unas palabras de padre emocionado: “Yo ya estoy contento de verte. Me podría ir ahora mismo”.



Fig. 4. © Coproducción España-Argentina; Imposible Films / BD Cine

El momento emocionado en el que Julián regala a su hijo una petaca, para que recuerde que la vida consiste en disfrutar cuando uno es joven.

PREPARARSE A MORIR, PURGAR EL ALMA

Cuando la muerte quiera
una verdad quitar de entre mis manos
las hallará vacías.

“Adolescente fui en días idénticos a nubes”, Luis Cernuda.

Si morir es el verbo con el que el lenguaje designa el cierre a la experiencia vital del ser humano, *Truman* muestra los caminos por los que un enfermo transita para prepararse a morir, para asumir la muerte y cerrar los círculos abiertos de su vida. En este sentido, Julián se presenta como *narrador dramatizado y autoconsciente* (Booth, 1974: 158), por cuanto adquiere conciencia de su capacidad para narrar e interrogarse ante la dura experiencia de la enfermedad que le arrebatará la vida.

Entre los rasgos que singularizan a Julián se espigan su férreo coraje y su capacidad para afrontar la muerte desde la soledad. Pese a la compañía de su amigo, Julián es un argentino

que vive solo en Madrid (con la excepción de la compañía que le ofrece su perro *Truman*). De esta manera, es una persona de gran valentía al mirarse (solitario) en el espejo de la propia muerte, en tanto que *speculum* en el cual el ser humano descubre su individualidad:

El hombre de las sociedades tradicionales, que era el de la primera Edad Media, pero que era también el de todas las culturas populares y orales, se resignaba sin demasiada dificultad a la idea de que somos todos mortales. Desde mediados de la Edad Media, el hombre occidental rico, poderoso o letrado, se reconoce a sí mismo en su muerte: ha descubierto *la propia muerte* (Ariès, 2000: 61).

En relación con la consciencia de sentirse mortal, para superar una enfermedad y las consecuencias que de ella se derivan, uno de los remedios más recurrentes en la literatura universal ha sido el de iniciar un viaje curativo hacia lugares y parajes que puedan restaurar la salud del enfermo. Pese a las palabras de Bolaño, para quien “realmente es más sano no viajar, es más sano no moverse, no salir nunca de casa”, “lo cierto es que uno respira y viaja” (Bolaño, 2008: 66), ya sea física o simbólicamente, con el fin de poner en orden su vida. Los viajes, si acaso no pueden inhibir la enfermedad, al menos logran que se viva el momento con más intensidad, ese tiempo en el intersticio que nos separa de la muerte.

En consonancia con esta idea, en el tiempo que aún le queda de vida, Julián muestra una visión anti-romántica de la muerte, pues se trata de una muerte no querida, una muerte que sobreviene y trunca la existencia a causa de una enfermedad. Se distancia, por tanto, de la muerte romántica a la que cantaron Lamartine en Francia, la familia Brönte en Inglaterra o Mark Twain en Estados Unidos (Ariès, 2000: 65).

Según nuestro criterio, la visión cercana de la muerte otorga al sujeto ficcional unas capacidades introspectivas privilegiadas que, ante el saludo de la muerte, capacita para la reflexión sobre acontecimientos fragmentarios de su vida iluminados como rayos en su mente. De hecho, Julián es actor y, durante la visita de Tomás a Madrid, actuará como intérprete de

la obra *Las amistades peligrosas*. En sintonía con el método Stanislavski en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (2003), esa condición de actor ofrece a Julián la posibilidad de forjarse una doble naturaleza, un ser yo y ser otro, es decir, ser él mismo y el personaje que está representando en el teatro.



Fig. 5 y 6. © Coproducción España-Argentina; Imposible Films / BD Cine

Los fotogramas muestran las escenas del filme en el teatro, durante la representación de *Las amistades peligrosas* en que Julián (Ricardo Darín) interviene como actor.

No obstante, a Julián le estará vedado acceder a ese momento de revelación humana en que el *kronos* deviene *kairos* (Kermode, 1983: 52), porque en su limitada existencia a causa de la enfermedad, la muerte se impone como una condena, no contra la trascendencia o la eternidad sino contra la dignidad de la vida en tanto que aspiración e ideal humano. Sin embargo, en el filme se vislumbra que la auto-consciencia de la muerte actúa como un elemento revelador de la lucidez de la individualidad humana. De este modo, Julián afronta la muerte y se enfrenta a los consejos de su médico, pues pese a su carácter vitalista, se niega continuar con la quimioterapia. Si no puede salvarlo, ¿para qué malgastar el tiempo que le queda de vida en un hospital? A través de estas reflexiones al hablar de la muerte, Julián se entiende y comprende mediante el lenguaje, que ordena el *totum revolutum* de la realidad multiforme y difusa. De este modo, asume que morirá y se prepara a ello, renunciando a continuar con el tratamiento:



Fig. 7. © Coproducción España-Argentina; Imposible Films / BD Cine
Julián y Tomás en la última visita al médico.

En esta misma línea, un aspecto paliativo o curativo del proceso de aceptación de la muerte consiste en hablar de ella y en buscar a su perro *Truman* un dueño digno que sepa cuidar de él cuando Julián falte. De esta manera, Julián y Tomás visitan a distintos candidatos que pudieran hacerse cargo de *Truman*. Los dos amigos compran, incluso, libros de Psicología animal, con el fin de profundizar en los sentimientos del perro, en su psique, en sus reacciones y, por extensión, en su mundo emocional.



Fig. 8. © Coproducción España-Argentina; Imposible Films / BD Cine
Julián y Tomás consultando libros de psicología animal

En definitiva, si el viaje es el motivo que articula el carácter narrativo del filme, con el encadenamiento de los distintos desplazamientos que hacen avanzar la historia, el acto de prepararse a morir (purgar el alma) entreteje los hilos subyacentes de la trama, en un enhebrado de distintas fibras emocionales que se despiertan en el ser humano en la hora postrera. Es así como Julián emprende el viaje, sin dramatismo ni gravedad trágica, con un

humor que pese a enmascararse o disfrazarse con el esbozo de una leve sonrisa, no es óbice para que aflore la amargura y el dolor inherentes a la condición humana.

DEJARSE GUIAR: *TRUMAN* Y LA *DIVINA COMEDIA*

Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai
per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita
Dante

De entre todas las obras literarias de la tradición occidental, es sin duda la Divina Comedia de Dante el poema que ofrece con mayor calado una visión del infierno, un descenso al inframundo o *descensus ad inferos* (Piñero Ramírez, 1995), con un cosmovisión medieval a partir de la ley del *contrappasso* o la adecuación entre el pecado del condenado y la condena que les será impuesta *post mortem*. En este sentido, en la configuración de desplazamiento y viaje que subyace a la estructura del poema dantesco (estructurado de manera gradual en tres grandes espacios: Infierno, Purgatorio y Paraíso), es Virgilio una figura esencial, en tanto que acompañante y guía del poeta florentino Dante Alighieri.

En su estudio “Presencia de Virgilio en la Divina Comedia”, Sanz Abad allega el verso del Canto 11 del Infierno en el que Dante sintetiza la misión que se ha confinado al poeta Virgilio en tanto que guía espiritual y maestro: “Tu duca, tu signore e tu maestro” (1970: 266). De esta manera, “La razón y la fe, ligadas por el noble afán de hacer al hombre eternamente feliz, caminan juntas guiando sus pasos por los senderos de la vida” (266). Desde un prisma comparativo, es posible vislumbrar en el personaje de Tomás componente curativo que consiste en estar presente para paliar el dolor que produce la experiencia de la enfermedad en la postrera hora. “Yo estaré si él quiere que éste”, frase que expresa Tomás, sintetiza el sentido del personaje como guía, amigo y maestro de Julián en el filme. El simbolismo y relieve de Tomás no restan espacio a la dignidad entre los dos amigos que están poniendo todo en orden.

A partir de estas ideas, es posible concebir un vínculo entre la estructura narrativa (Chatman, 1999) que se aprecia en el viaje por el inframundo presente en la *Divina Comedia* y en el relato cinematográfico de Cesc Gay, en el cual Tomás cumple una función diegética esencial consistente en acompañar a su amigo en ese viaje definitivo, antes de que todo se acabe con la muerte. En este sentido, Tomás, en tanto que instancia narrativa ficticia (Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 2002: 112) que asume su representación narratológica en el interior de la historia, es asimilable a la figura de Virgilio como guía espiritual de Dante en la *Divina Comedia*. De un modo semejante a como Virgilio, poeta laureado de las letras romanas y autor de la *Eneida*, acompaña a Dante en el viaje desde el infierno y purgatorio hasta llegar al paraíso, Tomás se alza como fiel compañero Julián, su amigo de infancia. Juntos recorren distintos lugares de Madrid y otras ciudades como Ámsterdam, para encontrarse con Nico, el hijo de Julián.

Desde estas consideraciones, la simbología del viaje rebasa el estatuto físico para erigirse como desplazamiento cargado de sentido mítico y simbólico. La carga argumental que el personaje de Tomás adquiere como guía y acompañante de Julián no se reduce a una puesta en orden que conduzca a purgar el alma o prepararse a morir. Si bien los lazos que vinculan a Tomás con su amigo Julián se anudaron en la infancia, perviven en el presente a raíz del sexo, un elemento que en sí mismo encierra un instinto de muerte. En concreto, resulta especialmente significativo el encuentro sexual entre Tomás y Paula, la prima de Julián, la última noche (de las cuatro) que Tomás se quedará en Madrid. La vitalidad y el implacable signo de muerte implícitos en el acto sexual marcan la simbología de la muerte de Julián que, si bien no se filma en el espacio ficcional de la obra, se presiente como resolución lógica de acuerdo con el horizonte de expectativas presentado. De este modo, este encuentro sexual (Tomás-Paula) puede interpretarse como momento cumbre de la compañía en el viaje simbólico que Julián emprende hacia la muerte:

La actividad erótica no siempre posee abiertamente ese aspecto nefasto, no siempre es esa resquebrajadura; pero, profundamente, secretamente, siendo como es la resquebrajadura lo propio de la sensualidad humana, ella es lo que impulsa al placer. Lo mismo que, cuando nos percatamos de la muerte, nos quita el aliento, de alguna manera, en el momento supremo, debe cortarnos la respiración (Bataille, 1997: 78-79).



Fig. 9. © Coproducción España-Argentina; Imposible Films / BD Cine
La conversación (entre copas) en la última noche en que Tomás estará en Madrid precede la lógica del acto sexual con el que se sellará el encuentro entre Tomás y Paula, prima de Julián.

Por su naturaleza polimórfica, en el sexo pervive el sacrificio en su doble vertiente de muerte y de vida. Tal y como explica Bataille, “suele ser propio del acto del sacrificio el otorgar vida y muerte, dar a la muerte el rebrote de la vida y, a la vida, la pesadez, el vértigo y la abertura de la muerte” (1997: 68). Desde esta mirada, Tomás siente el sacrificio de la carne a la que habrá de renunciar una vez que regrese a Canadá. Ese hallazgo de vida y de muerte se alza como una constante en la historia del pensamiento cultural y literario, puesto que la carne ya desde el cristianismo se impuso como prohibición, en detrimento de los valores del espíritu. De estas ideas se deriva un aspecto fundamental en el viaje interior en el que Tomás acompaña a su amigo: el personaje más virgiliano de *Truman* emprende su camino como guía de Julián y, paralelo al viaje metafísico, el desplazamiento se sustenta sobre la base de impulsos físicos tales como el sexo.

Si el sexo es el motor que otorga el don de la vida, la muerte en el sexo (su pulsión) aflora en el filme a través de la carnalidad y la retórica del cuerpo en un encuentro doloroso que actúa como cortejo fúnebre ante la muerte anunciada de Julián. De hecho, como recoge

Ariès (2000: 84) a propósito de las ideas del sociólogo inglés Geoffrey Gorer en “The Pornography of Death”, la muerte se ha convertido en un tabú y ha venido a reemplazar al sexo en el siglo XX.

LA MUERTE COMO ESPEJISMO: TABÚ SOCIAL Y PATRONES CULTURALES

Pero la muerte puede ser también un espejismo, una suerte de tabú social acorde con los preceptos de una cultura en que se asienta como principio. En efecto, el pensamiento contemporáneo reflejado en la película se traza en torno a la consideración de la muerte como un tema tabú (Freud, 1997) que es mejor no abordar y para el que es imposible prepararse individualmente, visión que, tal como ha estudiado Ph. Ariès (2000: 25), dista mucho del pensamiento de los caballeros medievales o héroes de los arcanos cantares de gesta (como Roldán en Roncesvalles), quienes sentían el final como un signo natural o una “convicción íntima”.

Aunque Julián cree en su individualidad y afronta la muerte desde la soledad y la libertad (pese a la compañía de su amigo Tomás y de su prima Paula), lo cierto es que la dinámica del filme viene marcada por la concepción de la muerte (y de la enfermedad) como una lacra social, de modo que se presenta como tabú propio de las sociedad industriales.¹ Si en la Edad Media la muerte constituía una “ceremonia pública” (32), la sociedad contemporánea ha invertido el sentido de la muerte, en tanto que la muerte y todo el ceremonial que lleva consigo han de ser escamoteados, borrados y suprimidos de la vida pública e incluso del ámbito de existencia de los niños:

¹ Como ha constatado Ariès, “la lentitud en el cambio de apreciación de la muerte –desde la Alta Edad Media hasta la mitad del siglo XIX– se aceleró de manera radical a partir del siglo XIX, en la era industrial: la familiaridad de la muerte se difumina y desaparece. Se convierte en un acontecimiento ‘avergonzante y objeto de tabú’” (2000: 83).

La habitación del moribundo se convertía entonces en un lugar público. Se entraba en ella libremente. [...] Era importante que los padres, amigos y vecinos estuviesen presentes. Se llevaba también a los niños: no hay representación de la habitación de un moribundo hasta el siglo XVIII en que no aparezcan niños. ¡Piénsese hoy en las precauciones tomadas para alejar a los niños de las cosas de la muerte! (32).

Si en la antigüedad los ritos de la muerte eran celebrados con un sentido ceremonial alejado de toda carga de dramatismo, en tanto que se consideraba un acontecimiento apacible en tanto que “muerte domesticada” (33-34), el filme muestra un estadio posterior en de la cultura, que supone una evolución desde las consecuencias de la revolución industrial del siglo XIX, con el tránsito en el siglo XX hasta evolución de manera lógica en el siglo XXI. Asistimos, en efecto, a una “crisis contemporánea de la muerte” (223) adoptando el marbete de uno de los capítulos del libro de Edgar Morin *L'Homme et la Mort devant l'histoire*. Esta idea se refleja en la ideología capitalista que atraviesa algunas escenas del filme, en concreto, aquella en que Julián y Tomás visitan una funeraria, lo que apunta a que en un momento de tal solemnidad como la muerte, siguen imperando el dinero y los intereses económicos por encima de cualquier otro condicionamiento.

En efecto, frente a esta concepción de la muerte de raigambre medieval, en *Truman* se muestra un estadio posterior sobre el culto a la muerte, un paradigma en el cual el sentimiento insondable de la muerte y su aceptación postrera queda subsumido en una red de tabúes sociales. La muerte se orilló del seno familiar y social hasta desplazarse a un espacio ajeno a la propia configuración de la vida. En contraposición a la familiaridad con la muerte que implicaba “una concepción colectiva del destino” (Ariès, 2000: 43), por cuanto el individuo se integraba en la sociedad, el tabú de la muerte implica aniquilar de la vida pública cualquier resquicio de duelo o conmiseración hacia el enfermo o el difunto. A este respecto, en *Truman* se aprecia un polaridad entre personas ajenas a la vida de Julián, quienes

consideran la muerte como tabú, y el sentido ceremonioso de la muerte integrada en la vida: Julián, Tomás y Paula.

En concreto, frente al relieve que en la sociedad contemporánea se otorga a que se suprima todo lo que recuerde a la muerte (las sociedades actuales desprecian y eliminan cualquier rastro que evoque la muerte: se suprime del imaginario colectivo, de la estructuración social), esta idea dista mucho de la visión y caracterización individualizada del personaje de Julián en *Truman*. Julián es un hombre solitario, un argentino en Madrid, exiliado de sus propias raíces. De su familia apenas conocemos que tiene un hijo y una prima lejana (Paula). Su vida es, por tanto, un camino solitario en el que ha de lidiar con un sentido individual del destino.



Fig. 10. © Coproducción España-Argentina; Imposible Films / BD Cine
Encuentro de Julián con el matrimonio que considera la muerte como un tabú social. No hablan de la enfermedad, pues la muerte ha dejado de ser un elemento natural en el seno de la cultura contemporánea para devenir una lacra accesoria y periférica que es mejor evitar.

La escena que representa el fotograma se explica a la luz de las ideas de Ph. Ariès y su recorrido diacrónico a propósito de la evolución de la muerte en Occidente, de modo que en público se ha de conservar una máscara para no revelar la profunda y secreta intimidad de la persona: “Solo se llora –dice Gorer– en privado, lo mismo que cuando uno se desviste o descansa”, a escondidas” (Ariès, 2000: 255). En efecto, el matrimonio con que Julián se encuentra en el restaurante conforman el más excelso ejemplo de la consideración social de la muerte en el siglo XXI, en una evolución de la civilización occidental que ha llevado consigo

el tránsito de la exaltación de la muerte de estirpe romántica (siglo XIX) al “rechazo actual de la muerte” (269). De esta manera, el matrimonio del filme refleja cómo no quieren configurar esa “escena del adiós” (275) ni despedirse de Julián, puesto que más bien se escudan en eludir el tema y hacer de él un tabú y una máscara despreciables.

En la relación entre tópicos literarios (*memento mori*) y su configuración cinematográfica, la inminencia de la muerte por enfermedad conecta el filme de Cesc Gay con el modelo literario que presenta Tolstoi en *La muerte de Ivan Ilich*. Tras diecisiete años de matrimonio, Ivan Ilich es un burgués ruso obsesionado con la posición social que, en mitad de una vida mediocre, sufre una enfermedad por la que se ve aquejado a partir de una sucesión de síntomas. Es así que decide consultar con el doctor, puesto que de acuerdo con las ideas de Ariès (2000: 276-277), la angustiada existencia del enfermo disminuye cuando se ve sometido a los efectos de la medicina.

Pese a las semejanzas entre la narración literaria de Tolstoi y el relato cinematográfico de Cesc Gay, los condicionamientos estéticos cambian en *Truman*. Julián no es un burgués acomodado, ni tiene familia ni quiere someterse a los preceptos del doctor para continuar con el tratamiento. Sus asideros vitales se distancian de la teleología del burgués ruso del siglo XIX perfilado por Tolstoi. Julián no quiere prorrogar el tiempo de su vida ni asistir al declive corporal y moral a que, pese a todo, conducirá el tratamiento. Se niega a luchar y, ante este ideario, decide poner su vida en orden: prepararse a morir.

No obstante, pese a las divergencias entre los relatos de Tolstoi y Gay, existen concomitancias que vinculan el sentido de la muerte para Ivan Ilich y Julián, en una nueva actitud frente a la enfermedad grave: “la ruptura de la comunicación con el entorno, el aislamiento en el que el enfermo empieza a retirarse. Todo el mundo, incluido él mismo, representa la farsa del optimismo” (Ariès, 2000: 277). Mientras que Ivan Ilich vence los estereotipos sociales, se opone a la mentira y subvierte los convencionalismos, por cuanto tiene la voluntad de morir en paz y alejado de su esposa, Julián encuentra en la visita de su

amigo un acicate para comprender la muerte y hacerla presente en su efímera existencia. Desde esta mirada, el pensamiento de Julián tal como se refleja en el filme, se sitúa en las antípodas del ideario social contemporáneo, que ha decidido eliminar la muerte de la esfera de la vida pública.

Si bien desde un enfoque en el contexto de la guerra que rebasa lo nacional y lo mundial, Butler se pregunta en su ensayo “Violencia, duelo, política” (2006) inserto en *Vida precaria*, qué determina que unas vidas valgan la pena o merezcan ser vividas, frente a otras en las que la muerte parece ser la única solución posible, el fin definitivo: “Algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no” (Butler, 2006: 16). En *Truman* se aprecia una crítica a este sentido del duelo en la sociedad capitalista, por el que la vida de Julián (a ojos del matrimonio) no ofrece gran relieve más allá de la conmiseración o la omisión del fin cercano.

Otra consecuencia que se desprende del hecho de haber eliminado el sentimiento de la muerte en la sociedad contemporánea lleva implícita el silencio de la melancolía que es concomitante a la elaboración del duelo y su plasmación en la pantalla (Vallorani, 2010: 82). Como se lee en el ensayo “Duelo y melancolía” de Sigmund Freud (1986: 241), tras la pérdida de un ser amado, existe una relación muy directa entre el duelo y la melancolía, que se manifiesta en los sentimientos del sujeto, capaz de añorar y recordar la pérdida del sujeto querido. En *Truman*, si bien el duelo no se muestra de manera explícita en el círculo diegético de la ficción (se presiente que Julián va a morir, pero el espectador no presencia su muerte en la pantalla), de los fotogramas del filme se desprende una melancolía anticipada, un sentimiento de que la muerte está por llegar de forma inminente, en la hora más incierta.

La odisea de Julián culmina en la muerte, aunque él siga con vida y Cesc Gay eluda mostrar la muerte en la pantalla. El filme se cierra sin que Julián muera de modo explícito, aunque su muerte se intuye como un final que queda fuera del círculo de la ficción y da cabida a la especulación del espectador. ¿Será capaz de suicidarse? En el trecho entre el pensamiento y

la acción, en el espectador pervive la incertidumbre ante el desconocimiento de la escena filmada en que Julián (tal como se intuye) muera. En cualquier caso, tras la visita de su amigo Tomás y los múltiples desplazamientos (físicos y simbólicos) sobre los que se construye la narratología fílmica de *Truman*, es posible sostener que Julián, una vez que ha emprendido su viaje simbólico en vida, está preparado para morir. Su periplo ha quedado sellado y aguarda la muerte. La solución estética de Cesc Gay muestra a Julián, espléndidamente interpretado por Ricardo Darín, como un hombre que ha aprendido la lección de la vida: vivir es el único sustento emocional. El paraíso hay que ganarlo en la tierra. Es necesario prepararse a morir, purgando emocionalmente las brechas de su alma, con la conciencia limpia ante el asombro de “Lo fatal” en el poema de Rubén Darío. Si no sabemos adónde vamos ni de dónde venimos, es mejor ser feliz y despedirse, por si acaso en el camino los dos amigos no volvieran a encontrarse.

CONCLUSIONES

Tras haber realizado un análisis de los motivos centrales que sustentan el armazón narrativo, este estudio constata la presencia de dos ejes vertebrales que componen la dinámica narratológica y fílmica de *Truman*: el viaje y la muerte. Estos dos puntos neurálgicos, que se entrelazan hasta disolverse en un hecho estético de mayor calado, parten del encuentro entre dos amigos y del desplazamiento (físico y simbólico) que culmina en la muerte. Cesc Gay parece decirnos en *Truman* que la muerte es un arte y, como tal, el ser humano ha de prepararse a morir, según claves culturales contemporáneas que articulan el sistema de pensamiento en el siglo XXI. Frente a la tradición medieval en que la muerte se contempla como un hecho inexorable en que el individuo acepta la muerte “con voluntad placentera”, tema que se perpetuará en el barroco a raíz de la corriente filosófica estoica, en el filme se ofrece la idea de la muerte como tabú, según un procedimiento antropológico y sociológico

que ha orillado la muerte del espacio de la vida cotidiana, como si se tratara de una lacra social y no de un acto natural con que se pone fin a la vida.



Fig. 11. © Coproducción España-Argentina; Imposible Films / BD Cine.

El abrazo de despedida entre Julián, Tomás y Paula, en la última noche que será previa al regreso de Tomás a Canadá, refleja la amistad emocionada entre los dos amigos y la prima de Julián.

Emociones, palpitos, sensaciones de descreimiento, actitud irónica o recordación virginal de aquel paraíso ignoto que fue la infancia..., conforman el estatuto emocional y sensitivo de la película, a través de la interpretación de Ricardo Darín quien encarna el personaje de Julián. En este sentido, se ha puesto de manifiesto un hecho esencial: *Truman* ofrece una visión contemporánea de carácter realista sobre la muerte, sobre los aledaños de la muerte y, por extensión, sobre la condición humana o, más bien, sobre “el eterno devenir de la existencia humana” (Betancor Martel, 2012: 37). Los deseos se condensan, la necesidad de atar cabos se agiganta, el corazón se ensancha y se prepara a morir. En el ocaso de la vida (en mitad de ese camino dantesco), advienen el *memento mori*, las últimas palabras y, con razón, las más colmadas de sentido. La despedida entre Julián y Tomás (antes del último viaje o del viaje definitivo) constituye una recreación ficticia muy granada sobre el valor de la amistad en el cine español de las primeras décadas del siglo XXI.



BIBLIOGRAFÍA

- Ariès, Phillipe. (2000). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestro días*. [Traducción de F. Carbajo y R. Perrin]. Barcelona: Acontilado Quaderns Crema.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc. (2002). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Azcona, María del Mar. (2009). Spaces of Sincerity and Deception: the Representation of Desire in Cesc Gay's "En la ciudad" and "Ficción". *Hispanic Research Journal: Iberian and Lation American Studies*, vol. 10, 3, 233-246.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier. (2010). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Baquero Goyanes, Mariano. (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- Bataille, Georges. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bermejo, Andrea G. (entrev.) (2015). *Truman, Cesc Gay: Maestro de la risa triste*. *Cinemanía*, 242, 74-77.
- Betancor Martel, Orlando. (2012). El eterno devenir de la existencia humana, en el film *Despedidas* de Yojiro Takita. *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 12, 37-46.
- Bolaño, Roberto. (2008). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- Booth, Wayne. C. (1974). *La retórica de la ficción*. Barcelona: A. Bosch.
- Bordwell, David. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Chatman, Seymour. (1990). *Historia y discurso. Estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Company, Juan Miguel. (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Estrada, Javier H. (2012). Elogio del diálogo. *Una pistola en cada mano*, de Cesc Gay. *Caimán cuadernos de cine*, 11, 52.

- Freud, Sigmund. (1986). Duelo y melancolía. En *Obras completas* (Vol. XIV, pp. 235-255). Buenos Aires: Amorrortu.
- (1997). *Totem y tabú*. Madrid: Alianza.
- Gorer, Geoffrey. (1955). The Pornography of Death. *Encounter*, 5, 49-52. <http://www.romolocapuano.com/wp-content/uploads/2013/08/Gorer.pdf>
- Guillén, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. (2012). *Literatura y cine*. Madrid: UNED.
- Jakobson, Roman. (1981). *Lingüística, poética, tiempo (conversaciones con Krystina Pomorska)*. Barcelona: Crítica.
- Kermode, Franz. (1983). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- Lotman, Yuri. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.
- Manrique, Jorge. (2001). *Poesía*. Madrid: Cátedra.
- McMahon, Jennifer L. (2013). Vision of Death: Native American Cinema and the Transformative Power of Death. En Sullivan D. and Greenberg J. (Eds). *Death in Classic and Contemporary Film. Fade to black* (pp. 199-216). Palgrave Macmillan US.
- Martin-Márquez, Susan L. (1995). Death and the Cinema in Pere Gimferrer's "La muerte en Beverly Hills". *Anales de literatura española contemporánea, ALEC*, 21, 1-2, 155-172.
- Monterde Lozoya, José Enrique. (2015). Previsiones y pretensiones. *Truman*, de Cesc Gay. *Caimán cuadernos de cine*, 43, 50.
- Montoya, Álex. (2015). Cesc Gay. Como la vida misma. *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, 2065, 104-107.
- Peña Ardid, Carmen. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Perez Bowie, José Antonio. (2003). *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria.

— (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Piñera Tarque, Ismael (2009). *Mundos narrativos. Relato literario y relato filmico*. Kassel: Reichenberger.

Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.) (1995). *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

Pohl, Burkhad. (2007). Rutas transnacionales: la “road movie” en el cine español. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 8, 1, 53-68.

Riambau, Esteve. (1985). *Orson Welles. El espectáculo sin límites*. Barcelona: Fabregat.

Sánchez Noriega, José Luis. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Sanz Abad, Pedro. (1970). Presencia de Virgilio en la *Divina Comedia*. *Boletín de la Institución Fernán González*, 49, 266-280.

Shklovski, Victor. (1970). La construcción de la *nouvelle* y de la novela. En Todorov, Tzevetan (ed.). *Teoría de los formalistas rusos* (pp. 127-146). México D. F.: Siglo XXI Editores.

Stanislavski, Konstantin Sergueevich. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. [Traducción y notas de J. Saura]. Barcelona: Alba Editorial.

Vallorani, Nicoletta (2010). Path(o)s of Mourning. Memory, Death and the Invisible Body in Derek Jarman's *Blue*. *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 4, 82-92.

FILMOGRAFÍA

Gay, Cesc (Dir.) y Bailando con Todos S.L. / The Film Machine (Prod). (1998). *Hotel Room*. [Película].

— y Messidor Films (Prod.). (2000). *Krámpack*. [Película].

— y Messidor Films (Prod.). (2003). *En la ciudad*. [Película].

— y Messidor Films (Prod.). (2006). *Ficció (Ficción)*. [Película].

- e Impossible Films (Prod.) (2009). *V.O.S. (Versión original subtitulada)*. [Película].
- e Impossible Films / Televisió de Catalunya (TV3) / Televisión Española (TVE) (Prod.). (2012). *Una pistola en cada mano*. [Película].
- e Impossible Films / BD Cine. (2015). *Truman*. [Película].