

REALIDAD Y FICCIÓN EN *SOLDADOS DE SALAMINA*:  
MECANISMOS AUTOFICCIONALES E HIBRIDACIÓN DE  
GÉNEROS EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICAREALITY AND FICTION IN *SOLDADOS DE SALAMINA*: AUTOFICTIONAL  
MECHANISMS AND HYBRIDIZATION OF GENRES IN THE FILM ADAPTATION.

JUAN GARCÍA-CARDONA

Universidad de California, Davis  
jcardona@ucdavis.edu

Recibido: 21.06.2021

Aceptado: 17.09.2022

RESUMEN: Desde el surgimiento del neologismo “autoficción” por el autor Serge Doubrovsky en los años 70, el estudio crítico de las obras denominadas bajo este término se ha mantenido en alza. La mayoría de estos estudios se han realizado en obras pertenecientes a la literatura; no abundan de la misma manera los estudios realizados en el ámbito del cine. Un buen método para explorar el dispositivo autoficcional en el medio audiovisual podría residir en la adaptación cinematográfica. *Soldados de Salamina* (2001), considerada una de las obras paradigmáticas de la autoficción en castellano, fue adaptada por David Trueba a la gran pantalla en el año 2003. El director tuvo que transponer algunas de las características propias de estos híbridos entre verdad e invención, concebidas inicialmente en la esfera literaria. Por ejemplo: la cuestión de la identidad nominal o el estatuto de ficcionalidad que implica el género autoficcional. Mediante la adaptación, es posible constatar estos mecanismos trasladados del medio literario al fílmico, y de comprobar si siguen vigentes estos preceptos. Además, esta incursión del plano de la realidad que conlleva la autoficción supone una fluctuación en el género de la cinta, dentro del campo cinematográfico, siendo el documental el género principal en la introducción de hechos reales. En esta investigación, propongo explorar estos dispositivos fílmicos empleados para entretrejer realidad y ficción, y así ayudar a delimitar la autoficción en los estudios fílmicos.

PALABRAS CLAVE: Adaptación cinematográfica, autoficción, ficción, realidad, *Soldados de Salamina*

**ABSTRACT:** Since the emergence of the neologism “autofiction” by the author Serge Doubrovsky in the 70s, the critical study of the works named under this term has been on the rise. Most of these studies have been carried out in books belonging to literature; the studies carried out in the field of cinema do not abound in the same way. An excellent method to explore the autofictional device in the audiovisual medium could lie in the film adaptation. *Soldados de Salamina* (2001), considered one of the paradigmatic works of autofiction in Spanish, was adapted by David Trueba to the big screen in 2003. The director had to transpose some of these hybrids’ characteristics between truth and invention, initially conceived in the literary sphere. For example: the question of nominal identity or the statute of fiction implied by the autofictional genre. Through adaptation, it is possible to verify these mechanisms transferred from the literary to the filmic medium and check whether these precepts are still in force. Furthermore, this incursion into the plane of reality that autofiction entails supposes a fluctuation in the film genre, within the cinematographic field, with the documentary being the primary genre in the introduction of real events. In this research, I propose exploring these filmic devices used to interweave reality and fiction, thus helping define autofiction in film studies.

**KEYWORDS:** Autofiction, Fiction, Film Adaptation, Reality, *Soldados de Salamina*



## INTRODUCCIÓN

El cruce entre realidad y ficción ha suscitado numerosos debates en los estudios literarios, algunos de los cuales se han extrapolado a otros cauces artísticos. Por ejemplo, el género de la autoficción ha cobrado una gran popularidad en los últimos años, con una cantidad significativa de artículos, monográficos y colecciones sobre esta temática (Casas 2012, 2014, 2017; Tornero 2017). Su aplicación al cine ha sido ciertamente problemática, puesto que en muchas ocasiones se ha optado por conservar los preceptos autoficcionales sin ningún tipo de cambios, solución que ha devenido en definiciones no operativas en el terreno fílmico (Gómez Tarín y Rubio-Alcover 2013; Gómez Tarín 2008). Uno de estos escollos surge debido a la innegable referencialidad de la autoficción al mundo real, cuya inclusión en el medio audiovisual se relaciona normalmente con el documental, y así lo defienden algunos autores: “una obligación ética del documentalista es representar lo que, a su entender, es verdad, del mejor modo posible” (Plantinga 2007: 52).

Más concretamente, el presente trabajo pretende ahondar en la adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina* (Cercas 2001), una de las novelas paradigmáticas de la autoficción. La cuestión de la adaptación también resulta

escabrosa, puesto que la literatura se ha afianzado en una posición de superioridad que deja al cine como un arte secundario y corrompedor del milenar arte de la literatura. Según Robert Stam, estas adaptaciones son consideradas “inevitavelmente las versiones ‘para tontos’ de las novelas fuente [...] un público que prefiere el algodón de azúcar del entretenimiento a las delicias culinarias de la literatura” (2014: 31). En definitiva, y a pesar de la controversia en la relación entre literatura y cine, la transposición del dispositivo autoficcional ayudará a entender mejor los códigos que barajan ambas disciplinas. No obstante, no se trata de describir todos los cambios que se han llevado a cabo, a modo de “máquina punitiva” o “perspicaz detector de mentiras y alteraciones” (Wolf 2001: 21), sino de tasar su idoneidad y confrontar el efecto que produce en lector y en espectador.

La investigación se divide en cinco secciones. Las dos primeras aclaran todos aquellos aspectos teóricos necesarios para poder llevar a cabo el análisis de esta investigación: la primera profundiza en el término “autoficción”, desde su génesis hasta su uso y definición hoy día, además de los intentos de aplicación al campo cinematográfico; la segunda aborda el género documental, caracterizado por incluir elementos propios de la realidad. La tercera trata con mayor profundidad la cuestión de la adaptación cinematográfica, además de desarrollar el caso concreto de *Soldados de Salamina* (Trueba 2003) y el proceso de adaptación que llevó a cabo David Trueba, en constante conversación con el autor de la novela, Javier Cercas. Por último, se explora la transposición de la autoficción y de la hibridación de géneros del texto fuente al fílmico.

## 1. LA AUTOFICCIÓN: GÉNESIS, POPULARIDAD DEL NEOLOGISMO Y DESEMPEÑO EN TERRENO CINEMATográfico

A la hora de abordar el término “autoficción”, la crítica parece coincidir en la disposición inequívoca de unos autores que han logrado definir, o al menos intentado, este concepto tan extendido y popular durante los últimos años. Si bien su génesis podría situarse en autores y años anteriores, como posteriormente discutiré, el debate terminológico parece surgir con “el pacto autobiográfico” esgrimido por Lejeune (1975). En su obra, el crítico afirma que, aunque nada lo impida, sería una contradicción que el héroe llevara el mismo nombre que su autor (1975: 31).

A partir de este presupuesto, se achaca el neologismo “autoficción” al escritor francés Doubrovsky, quien, en la contraportada de su novela *Fils* (1977), utiliza el término para denominar una obra en la que el nombre del protagonista y del autor coinciden, y que describe como “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales”. El neologismo cobró mucha popularidad y se asentó como designación de aquellas obras que cumplían este rasgo principal de coincidencia identitaria entre protagonista y autor, si bien esta correspondencia ya había aparecido en diversas obras anteriores sin la necesidad del novedoso vocablo.

Jacques Lecarme (1984, 1994) demostró la utilización de esta coincidencia identitaria en obras de autores franceses del siglo xx. Además, se aventuró a

definir el neologismo: "La autoficción es en principio un dispositivo muy simple: sea un relato, cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela"<sup>1</sup> (Lecarme 1994: 227). Aunque ciertos autores han reformulado algunos presupuestos de esta definición, sigue siendo operativa y ha servido como base para investigadores posteriores.

Por otro lado, Gérard Genette (1991) identifica la distancia identitaria insalvable entre autor y narrador propia de la ficción, y deslinda la no-ficción, donde efectivamente autor y narrador se asimilan. Por tanto, la autoficción es considerada por el autor como un juego metaficticio, y pondrá en duda esta correspondencia de la identidad nominal. Bajo el amparo de Genette, Vincent Colonna (1990) va más allá de la definición propuesta por Lecarme. Su aportación más relevante es la posibilidad de la creación de una personalidad inventada del protagonista frente al autor. Colonna establece el origen de la autoficción en la obra de Luciano, además de englobar la *Comedia* de Dante o *El Quijote* de Cervantes bajo este término.

Frente a la consideración de la obra de Luciano de Samósata como el origen de la autoficción, Alberca detecta un "flagrante ahistoricismo" (2007: 156). Además, la inclusión de *El Quijote* parece dar origen a una incertidumbre a la que se ha enfrentado el neologismo hasta la actualidad: no existe una misma identidad nominal entre Cervantes y Alonso Quijano. Y me refiero a esta incertidumbre porque, como trataré posteriormente, aún se debaten los límites de lo que podríamos considerar dentro de este género literario: ¿es necesaria esta correspondencia onomástica? Alarcón afirma que se puede "discutir la existencia de una autoficción sin coincidencia nominal entre creador y criatura" (2014: 109).

Marie Darrieussecq, al igual que Colonna, deslindará la autoficción de la autobiografía, y considerará un origen novelesco del género. Además, señala como una de las definiciones más aceptadas del neologismo la de "narración en primera persona, que se presenta como ficticia (a menudo, se hallará la palabra *novela* en la cubierta), pero en la que el autor aparece homodiegéticamente con su nombre propio" (Darrieussecq 2012: 66). Frente a esta corriente se sitúa el investigador Manuel Alberca, al que coincido con Casas (2014) en categorizarlo como el mayor contribuyente a la divulgación de la teoría autoficcional en la narrativa hispánica. Alberca sitúa el origen de la autoficción en la autobiografía, e incluso afirma con dureza que "la autoficción ha sido una vuelta o rodeo necesario para que la autobiografía pueda alcanzar el reconocimiento literario, al mismo nivel de la ficción, pero sin ser confundida con ella" (Alberca 2014: 157).

La mayor aportación de Alberca es la concepción del "pacto ambiguo" en el que se enmarca la autoficción:

Frente a la autobiografía y su pacto de lectura, la autoficción propone una particular pragmática lectora, que se caracteriza por moverse entre el pacto novelesco y el autobiográfico. La autoficción es una cuña entre ambos. Incorpora elementos de los dos en proporción y forma variable, para inclinarse bien hacia

---

<sup>1</sup> Traducción tomada de Manuel Alberca (2007: 151).

la ficción o bien hacia la autobiografía. Por la mezcla de elementos antitéticos, propios de géneros distintos, la autoficción podría ser considerada un híbrido literario. (Alberca 2012: 11)

Además, sostiene que la correspondencia en la identidad nominal de narrador-protagonista es “el signo inequívoco que diferencia a la autoficción de la novela y de la novela autobiográfica en particular” (Alberca 2007: 224).

El fenómeno teórico de la autoficción ha supuesto, además de una profusión de artículos académicos sobre el género, una sobreabundancia de definiciones que podría saturar y dejar inoperativo dicho término. “La ambigüedad constitutiva de la autoficción, tan atractiva y tan lúdica para los lectores, ha devenido en un cierto hartazgo, y en diferentes y contradictorias interpretaciones que amenazan con dejar inservible el concepto” (Alberca 2014: 156). Además, Diaconu identifica el principal defecto que presentan los estudios académicos sobre esta materia: “en vez de construir ladrillo por ladrillo, empezando la casa desde abajo, una teoría del género, hoy en día, el discurso sobre la autoficción es de otra índole, no precisamente benigna, y crece en todas las direcciones” (2017: 41). Además, no considera que esta correspondencia onomástica sea una condición irrefutable: “puede ocurrir, por ejemplo, que la identidad nominal entre autor, narrador y protagonista no sea un requisito *sine qua non* y absoluto de la autoficción” (2017: 38). Ahora bien, si se acepta que esta similitud nominal no sea un requisito absoluto, ¿cómo puede constatarse que la identidad de autor, narrador y personaje es la misma?

Sería necesario entonces recurrir a hechos autobiográficos del autor, e intentar identificarlos en el protagonista. Sobre las formas de asociar a un personaje con su autor, Herrera Zamudio toma en cuenta datos como “características físicas, fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad, profesión, situación familiar, y dirección” (2007: 34), entre otros factores. Sin embargo, reducir la correspondencia nominal entre autor, narrador y protagonista de la autoficción a captar aquellos elementos que comparten podría provocar una dilatación excesiva del término, hasta el punto de englobar una cantidad ingente de novelas en las que el autor incluye algún nimio elemento autobiográfico. De hecho, es muy común que en personajes ficticios puedan reconocerse rasgos propios del autor, y no por ello debe considerarse autoficción. Sobre esta cuestión, Ana Casas señala que “determinar hasta qué punto una obra es más o menos fiel con respecto a una vida [...] no aclara demasiado sobre el funcionamiento de un texto” (2018: 69-70). Alberca tampoco considera todos los relatos novelescos en los que se identifican rasgos autobiográficos como autoficciones: “personalmente las descarto, y no por razones de taxonomía rígida o estrecha, sino, porque en buena medida, sin la nominación, los efectos de ambigüedad [...] se diluyen” (2007: 237).

En la misma línea, Pozuelo Yvancos (2010) se alarma cuando algunos críticos califican *Todas las almas* de Javier Marías o *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas como autoficciones siguiendo esta búsqueda y captura de hechos autobiográficos. Conviene sacar a colación la postura de Po-

zuelo Yvancos frente a la omisión de la premisa de la similar identidad nominal entre autor, narrador y protagonista:

Es entonces cuando, olvidadas las referencias que fueron clave para entender qué sea la autoficción, comienza a intervenir todo el mundo, algunos sin referirse para nada a ellas, aplicando tal concepto a novelas que ni siquiera muestran identidad de nombre entre el autor y el personaje narrador, único rasgo distintivo seguro para el sentido de la categoría, independientemente de que el contenido autobiográfico tampoco pueda quedar al margen. Pero parece que baste con decir de una novela en la que se perciben rasgos de la persona del autor que se trata de "autoficción". (Pozuelo Yvancos 2010: 19-20)

Algunos estudiosos han difuminado completamente los límites de la autoficción. Colonna (2004) propone tres tipos de autoficción: "autoficción fantástica", "autoficción biográfica" y "autoficción especular". En esta última, el centro de la obra no se conforma en torno al autor, sino que el texto es considerado un artefacto autónomo. El autor se muestra vacío de identidad, y no queda definido por rasgos factuales. Sobre la "autoficción especular", Alarcón defiende que "el modo especular va más lejos, al desnudar los mecanismos que le permiten a la autoficción generar la ambigüedad que la caracteriza, es capaz de existir sin elementos autobiográficos" (2014: 124).

Entonces, ¿cómo se diferencia el género autoficcional del resto de géneros novelescos? Si la presencia de elementos autobiográficos, y por ende del nombre del autor, deja de ser un requisito fundamental, el abanico de obras que englobaría la autoficción tendría como resultado un término lábil e inestable. En el presente trabajo se ha adoptado la corriente de Alberca y Pozuelo Yvancos en la consideración de esta identidad nominal como principio fundamental. Esta premisa convierte al autoficcional en un género tangible, delimitable, y en el que pueden incluirse una serie de obras específicas que cumplen tales requisitos. Por ello, la definición que se ha tomado como referencia en esta investigación es la que propone Alberca: "una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor" (2007: 158).

Estos factores permiten categorizar la obra de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, como uno de los mayores ejemplos del género autoficcional en la narrativa hispánica. Surge ahora una cuestión fundamental cuando entra en juego la obra homónima de David Trueba, adaptación cinematográfica de la novela de Cercas. ¿Podemos aplicar los mismos criterios que se han utilizado tradicionalmente en las obras literarias autofictionales? ¿Siguen vigentes los dispositivos que posibilitan la categorización de una novela como autoficción en un filme? Resulta necesario, en primer lugar, explorar cómo se ha aplicado o transpuesto el término autoficción al campo cinematográfico.

No existe un consenso a la hora de trasladar el término "autoficción", concebido originalmente en la esfera literaria, a otros ámbitos artísticos. "La articulación del concepto *autoficción* en discursos artísticos lejanos a lo literario se constituye en un verdadero reto cuyas aplicaciones teóricas están aún por desa-

rollar plenamente" (Torre Espinosa 2017: 113). Estas dificultades en la aplicación de un término originalmente concebido en los estudios literarios a los fílmicos no es ninguna novedad: "la herencia proveniente de la teoría literaria fue asumida en su día por la teoría fílmica con pocas matizaciones", lo que ha provocado "cada vez más problemas para su aplicación en los análisis de los discursos audiovisuales" (Gómez Tarín y Rubio-Alcover 2013: 2).

Ahora bien, los estudios sobre autoficción en el campo cinematográfico presentan cierta divergencia en cuanto a su taxonomía. Autores como Casas (2018), Gómez Gómez (2014) o Herrera Zamudio (2007) han utilizado el término "autoficción" para referirse o analizar determinados filmes, y lo consideran operativo, mientras que otros autores como Cuevas Álvarez (2013) no emplean directamente este término o incluso autores que, como Gómez Tarín (2008), rechazan la transferencia de estos conceptos literarios al campo de la cinematografía.

No puede negarse que la autoficción encuentra una serie de escollos difíciles de superar a la hora de ser aplicada a los estudios fílmicos, cuya única solución comprende la extensión del término, la adaptación de las premisas a las condiciones del medio audiovisual o, en su defecto, la creación de un neologismo. Una de las mayores dificultades que propone el medio audiovisual es la identidad nominal entre autor, narrador y personaje, debido a la ambigüedad en la figura del autor en el campo cinematográfico. Frente al autor individual que caracteriza la novela, ¿quién es el autor en un filme? La atribución de la cinta a un solo autor puede resultar controversial; detrás de cualquier producción se sitúa el director, guionista, actores, técnico de sonido, director de fotografía y una lista que puede extenderse a cientos de personas:

La clave reside en que el cine es arte colectivo por antonomasia, factor que a menudo se soslaya cuando se cotejan literatura y cine, y que por tanto resulta más difícil focalizar la noción de autoría y de intencionalidad que en el caso de la literatura, ámbito en el cual, salvo muy contadas excepciones, no cabe duda de que el firmante de la obra es su pleno artífice (Malpartida Tirado 2018: 22).

Si se toman en cuenta los presupuestos defendidos por *Cahiers du Cinéma*, el director representa a la figura de autoría. Pero no parece ser tan simple, de hecho, el guionista puede ser el responsable de la creación del personaje protagonista, y la asociación de este personaje únicamente al director quedaría inválida según la perspectiva autoficcional. Herrera Zamudio identifica como autores "a aquellos que firman tanto el guion como la dirección del filme autoficcional en cuestión" (2007: 51). Como bien afirma Malpartida Tirado, "el director o realizador es en buena medida un coordinador de los muchos oficios y actividades que concurren en el proceso de elaboración de un filme" (2012:12), por tanto, a pesar de la pluralidad de labores en la realización de una película, el director es el máximo responsable.

Sobre la correspondencia nominal entre autor y protagonista, Gómez Tarín y Rubio-Alcover llegan a afirmar que se puede hablar de autoficción "cuando el propio autor se inscribe en la historia con su presencia física, asumiendo

la enunciación directa (no delegada) y el formato es el de la ficción o, cuando menos, la nebulosa frontera entre ficción y no-ficción” (2013: 18-19). Y en este sentido, autores como Pérez Bowie restringen la autoficción en el cine a la aparición del propio director “como intérprete encarnando dentro de una historia de ficción (con innegable base autobiográfica) a un director que presenta evidentes similitudes con el personaje real” (2013: 66-67).

La última premisa de la autoficción es la clasificación de la obra como ficción, lo que no parece provocar problema alguno. Para Herrera Zamudio (2007: 72), funcionan como indicadores ficcionales en el filme su forma dialogada y los efectos del montaje. Ahora bien, si el personaje debe poseer el mismo nombre que el director, o incluso el director se presencia en el metraje, hay una clara referencia a la realidad. Si nos atenemos al género no ficcional en el campo fílmico, este se ha relacionado casi inequívocamente con el documental. Por regla general, cuando un espectador decide ver un documental, espera que le cuenten la verdad. Entonces, si el documental se presenta como no-ficción, ¿existe la posibilidad de la autoficción en este género? ¿Es exclusivo el término a los filmes ficcionales?

Si se acota aún más el terreno de estudio, no existen apenas investigaciones que se hayan ocupado de la adaptación cinematográfica de obras literarias consideradas autoficcionales. Estas adaptaciones pueden conformarse como el aparato idóneo para observar cómo se han transpuesto los dispositivos autoficcionales literarios al territorio fílmico. ¿Cómo se ha trasladado al cine la correspondencia de identidad nominal entre autor, narrador y protagonista? ¿Cómo se caracteriza la hibridación de géneros en el filme?

Además de las enunciadas, surgen cuestiones de otra índole referentes a los nuevos desafíos que propone la adaptación cinematográfica: ¿dónde queda el escritor de una obra literaria adaptada a la gran pantalla? ¿Debemos tener en cuenta en la identidad nominal al escritor del personaje perteneciente a la obra adaptada? Se discutirán todas estas cuestiones mediante el análisis de la adaptación de David Trueba de la obra homónima de Javier Cercas.

## 2. EL DOCUMENTAL COMO GÉNERO PORTADOR DE LA REALIDAD

La intrusión de la realidad en el filme ficcional, ya sea el nombre u otros aspectos que permitan identificar el personaje con el autor, contradice una serie de presupuestos genéricos que deben discutirse. En la clasificación de géneros cinematográficos, generalmente se asocia el documental con hechos reales según afirman diversos autores como Gaudreault y Jost (1995), Bernini (2003), Cuevas Álvarez (2005), Plantinga (2007) o Aguilar Alcalá (2020). Por ello, resulta de interés acudir al documental para estudiar la presencia de lo real en el terreno fílmico, sin ser este el género exclusivo de la autoficción en el medio audiovisual.

Antes de introducir el desarrollo del género documental, hay un obstáculo que debe sobrepasarse –que no resolverse– para poder asentar bien ciertos presupuestos teóricos: la problematización del concepto de realidad y ficción. En una cantidad significativa de investigaciones sobre este tema, los autores coin-

ciden en remontarse a *La Poética* de Aristóteles como concepción de realidad o ficción. La historia se ocupa de lo que ha ocurrido, mientras que la poesía se ocupa de lo que podría ocurrir. Por tanto, establece una dicotomía entre historia y poesía, realidad e invención. Frente a esta concepción, se han erigido autores como Hayden White (2003), quien rechaza esta distinción y categoriza los relatos históricos de igualmente ficticios, debido a ser considerados como artefactos literarios.

Sobre esta cuestión cabe remontarse al movimiento deconstruccionista encabezado por Derrida, donde se prioriza la estructura del lenguaje con el que se redacta un texto para descubrir sus significaciones. En la misma línea, Paul de Man (1991), uno de los autores de este movimiento, categoriza como indecible la diferenciación entre autobiografía y ficción. Esta concepción de realidad y ficción ha sido tomada por varios investigadores como base de sus estudios. Aguilar Alcalá defiende que “considerar que la ficción y la no ficción son categorías claramente definidas e identificables es ignorar la fractura que los habita” (2020: 47). Martínez-Cano, Ivars-Nicolás y Roselló-Tormo reflexionan sobre la aplicación de estos términos en el ámbito fílmico: “ciertamente todas las realizaciones cinematográficas son ficción, en el sentido de que parten de una organización previa o posterior del material filmado por parte de su autor” (2020: 114), aunque posteriormente reconocen que “se establece una relación entre el documental y su referente como verdadero” (2020: 115). En la misma línea, Elizabeth W. Bruss (1983) sentencia la imposibilidad de mostrar la realidad en cuanto al cine autobiográfico, puesto que no deja de ser una reconstrucción o evocación de los hechos.

Estas reflexiones sobre la realidad y la ficción son de gran interés para la comprensión de nuestro mundo, y, a decir verdad, coincide en que no son categorías totalmente delimitadas, y en que ambos términos se sostienen en arenas movedizas. En el terreno artístico, podría interpretarse como una especie de *continuum* en el que se mueven elementos propios de la realidad y los propios de la ficción. No obstante, en la concepción que adopta esta investigación, se define la realidad como hechos verificables, constatables según otros documentos, y como la mutación de un material preexistente, frente a la ficción, que posee elementos fabricados con la función exclusiva de crear un mundo ficcional que aparente verosimilitud.

Como antes decía, el documental se ha relacionado tradicionalmente como género que alberga la realidad. Así lo caracteriza Plantinga, como “una representación de veracidad expresa” (2007: 50), donde “tanto las imágenes como los sonidos son ejemplos precisos de lo que ocurrió delante de la cámara y que lo que se afirma o insinúa son verdades del mundo real” (52). En la misma línea, Aguilar Alcalá considera que “el lenguaje documental [...] nos ha hecho creer que su forma (la forma documental) es ‘la forma’ de la realidad” (2020: 56). Por el contrario, algunos autores afirman que al documental “se le otorga un valor de verdad que cada día pierde más”, y por ello subraya la “necesidad de huir de la dualidad documental-ficción” (Gómez Tarín y Rubio-Alcover 2013: 16).

En definitiva, esta introducción teórica del documental, que luego será aplicada al análisis de *Soldados de Salamina*, parte del reconocimiento de lo que Bórquez acierta al afirmar: “aún con sus excepciones, la creencia de que, por un lado, el relato de ficción inventa y recrea y el documental, por el otro, representa y muestra, sigue teniendo una fuerte impronta en el campo audiovisual” (2008: 3). Claramente existen excepciones, entre ellas encontramos géneros dentro del propio documental, como son el falso documental o el docudrama. De hecho, el punto de vista defendido puede suscitar la aversión de algunos investigadores, puesto que se han llevado a cabo estudios que han demostrado como la afirmación de que documental y realidad van de la mano ha quedado anticuada: “leja-no queda el planteamiento reduccionista de un cine documental limitado a un registro objetivista de la realidad” (Cuevas Álvarez 2013: 9); “el propio estatuto del documental hace tiempo que perdió su carácter de verdad” (Gómez Gómez 2014: 57). En defensa del presente trabajo, debo decir que, con la intención de llevar a cabo un análisis de una adaptación cinematográfica, es necesario poseer un paradigma concreto y delimitado que permita contrastar la obra literaria y la fílmica. Por ello, no rechazo que el documental pueda traspasar la realidad y coquetear con dispositivos supuestamente exclusivos de la ficción, y de hecho existen subgéneros que llevan a cabo este juego ambiguo, pero sigo considerando la modalidad factual como prototípica del documental.

La problemática de la introducción de la autoficción en el género documental también ha suscitado debate entre los estudiosos del campo. Gómez Gómez afirma que, en el terreno audiovisual, “podríamos recurrir al formato documental para situar mejor a todos los géneros vinculados con la escritura del yo” (2014: 57). En la misma línea, los investigadores Iván Gómez (2015, 2017), Torre Espinosa (2015) y Quílez (2009) señalan el documental como el género cinematográfico donde actúa el modelo autoficcional. Mientras que en la literatura el significante no va asociado a ningún significado, es decir, las palabras no quedan vinculadas directamente a la imagen de un personaje, en el terreno audiovisual sí que se interconecta el significante con la imagen de un actor o persona real. Para que sea considerada esta premisa de identidad nominal, el autor debería aparecer personalmente durante el filme, y no ser representado por otro ente:

El documental se convierte en autoficción –o en docuautoficción– en el momento en el que el propio director aparece inscrito en la banda sonora o la imagen y actúa como instancia narradora en una película que verse sobre episodios verosímiles que afecten de algún modo a su vida. La focalización es interna y la enunciación muy marcada. (Torre Espinosa 2015: 581)

Ejemplos claros son dos de los documentales de Elías León Siminiani: *Mapa* (2012) y *Apuntes para una película de atracos* (2018). En ambos documentales, el director se incluye a sí mismo como personaje. Mientras que en el primero viaja a la India para retomar el sueño de ser director de cine, en el segundo conocerá al “Robin Hood de Vallecas”, famoso butronero condenado a siete años de prisión. Siminiani expresará ante la cámara sus pensamientos e inquietudes más íntimas, a modo de diario personal que comparte con el espectador. Aquí

vemos la autoficción cumplida en el medio visual: el director, narrador y protagonista están presentes en la imagen, y los hechos que le acontecen mezclan lo autobiográfico con la ficción.

### 3. *SOLDADOS DE SALAMINA*: EL RELATO REAL DE JAVIER CERCAS

*Soldados de Salamina* (2001) cuenta el relato de un escritor, Javier Cercas, que no consigue levantar cabeza. Cercas se acercará a la historia de Sánchez Mazas, un alto mando falangista que fue fusilado en el santuario de Santa María del Collell. No obstante, consigue escapar de la contienda gracias a un soldado republicano que no lo delata al verlo escondido. Durante el transcurso de la novela, se entrelazarán acontecimientos que ocurrieron realmente con otros que no lo hicieron. La obra se divide en tres partes: la primera contiene el descubrimiento de Sánchez Mazas y el comienzo de su proyecto de novela; la segunda incluye una biografía del ideólogo y escritor falangista Sánchez Mazas desde sus comienzos en la Falange hasta su fallecimiento en 1966, todo ello acompañado de los acontecimientos ocurridos durante el fusilamiento; por último, la tercera parte gira en torno a la figura de Antoni Miralles, exmilitar republicano que Cercas tomará como héroe que perdona la vida a Sánchez Mazas, y que termina de dar sentido a una obra que mantenía descontento a Cercas.

Javier Cercas ya había alcanzado cierta notoriedad por sus anteriores novelas: *Relatos reales* (2000), *El inquilino* (1989) o *El móvil* (1987). *Soldados de Salamina* (2001) obtuvo una gran repercusión internacional después de ser traducida en más de veinte países, y es considerada por el propio escritor y por un sector de la crítica como su mejor obra: "muchos críticos honestos y perspicaces, tal vez la mayoría, piensan que he escrito libros mejores que este; hasta que he vuelto a leerlo, yo mismo lo pensaba" (Cercas 2015: 222-23). Como bien resume Vila Sánchez, "*Soldados de Salamina* es tanto una novela sobre la Guerra Civil, la crónica de las vidas de un falangista y un republicano, como una novela sobre un escritor mediocre que debe forcejear con sus limitaciones" (2015: 131).

El protagonista de la obra posee el mismo nombre que su autor, sin embargo, no parece que Cercas categorice su obra como una autoficción, y achaca esta correspondencia nominal a otros motivos.<sup>2</sup> En sus propios términos, se refiere a ella como "relato real" (Cercas 2001: 36, 51, 165) que define como un "relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales" (2001: 51). Este término había servido como título para su libro de crónicas, y lo utilizará como suerte de neologismo para referirse a su obra, como ya empleó Miguel de Unamuno el término "nivola". Fuera o no su intención, cumple las premisas de la autoficción: existe una correspondencia nominal entre autor, narrador y pro-

<sup>2</sup> Según se recoge en una de sus conversaciones con David Trueba, Cercas sostiene que "en la novela, el autor y el narrador tenían que llevar el mismo nombre. [...] Por muchísimas razones, entre otras porque si todo el mundo –Sánchez Mazas, los Figueras, Ferlosio, Trapiello, Bolaño, etc.– aparecía con su nombre real, si hubiera hecho eso, todo el mecanismo literario hubiera dejado de funcionar" (Cercas y Trueba 2003: 94).

tagonista, y se presenta como un relato novelesco o ficcional, a pesar de que el Javier Cercas literario la clasifique con la categoría de "relato real".

### 3.1. La adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina*

En primer lugar, y antes de comenzar la sección analítica, conviene precisar la concepción de adaptación cinematográfica desde la que se realiza este estudio. La adaptación cinematográfica supone una convergencia de cauces artísticos jerarquizados en el que la literatura se mantiene en un lugar preeminente frente al cine. Robert Stam detecta una serie de términos con los que se denomina al resultado de la transposición de la literatura al cine: "infidelidad", "traición", "deformación", "violación", "bastardización", "vulgarización" y "profanación" (2014: 23). Se trata, en definitiva, de una "relación vista como una lucha darwiniana a muerte, en lugar de ser vista como un diálogo que podría ofrecer un beneficio mutuo de fertilización cruzada" (2014: 25). Barbara Zecchi (2012) ha tratado también esta comparación injusta entre literatura y cine, y Malpartida Tirado (2018) reúne varias aportaciones acerca de la posición en el canon de la adaptación cinematográfica, donde se muestran estos prejuicios y se analizan las disparidades en la recepción de estos campos artísticos.

Ahora bien, el presente estudio no pretende identificar y registrar los cambios producidos entre texto fuente y adaptado, es decir, tomar la perspectiva del *fidelity criticism* y valorar la obra a partir del mantenimiento de los máximos elementos posibles en la transposición cinematográfica, puesto que "la fidelidad de la adaptación es un imposible" (Zecchi 2012: 21). El objetivo, como defiende Sergio Wolf, reside "en los motivos de los cambios y las persistencias, y en los efectos que producen" (2001: 22). Por tanto, debe tasarse la idoneidad de las técnicas utilizadas en la transposición, siempre desde el presupuesto de la originalidad de ambas obras. El resultado de esta transposición no debe mantenerse "fiel" a la obra literaria al tratarse de piezas distintas: la adaptación cinematográfica pasa a tener un nuevo autor, puesto que la nueva versión conforma la interpretación del director que firma el filme. Malpartida Tirado resume metafóricamente esta relación con una preciosa asimilación del texto fuente como un "venero de ideas" (2018: 11) que surte al texto fílmico en su labor de transposición.

Tras este breve preámbulo puede analizarse adecuadamente la adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina*, que se comenzó a realizar el año después de que Cercas publicase la novela original, y que se estrenó en 2003 a manos del director David Trueba, firmante también del guion de la obra. No obstante, el director estuvo en contacto permanente con Cercas, como bien puede verse en las extensas conversaciones registradas en *Diálogos de Salamina: Un paseo por el cine y la literatura* (Cercas y Trueba 2003).

Según conocíamos por una entrevista en el diario *El País* a Trueba, el escritor dejó clara su postura desde el principio: "aquí hay dos maneras de actuar, una es que te meta el palo en los radios de la bici y que me ría de ti cuando te caigas y otra que estoy aquí para lo que me necesites" (García 2003: s.p.). Este es el acercamiento adecuado en el desarrollo de la adaptación cinematográfica, que, según Sergio Wolf crea un tejido que entrelaza ambos textos, el texto fuen-

te y el original: "ese tejido es el que permite que los libros y las películas estén vivos, que los escritores y los cineastas puedan hacer dialogar a sus obras, hacerlas renacer" (2001: 150). Al igual que los autores conversan durante el proceso de transposición, también lo hacen sus obras, que se erigen como versiones o interpretaciones independientes de una misma historia.

El propio David Trueba concibe su adaptación como una obra independiente frente a la de Cercas, y reflexiona sobre el proceso de la adaptación al texto fílmico:

Para ser fiel en la esencia a un libro, se deben transformar muchas cosas de su superficie. La película debe ser una obra nueva e independiente. A lo que queríamos ser fieles era a las emociones de la novela, a las sensaciones que provoca en el lector, a la verdad que esconde su desarrollo. Para lograr traspasar esa riqueza del lenguaje literario al cinematográfico era necesario crear imágenes propias, vertebrar el relato a base de cine y no de literatura filmada.<sup>3</sup>

El realizador acierta al proclamar su obra como nueva e independiente, pero la utilización del concepto de "esencia" y el de "fidelidad" que tanto parece defender el *fidelity criticism* no deja de provocar cierta reticencia. Es precisamente lo que Robert Stam señala como estatutos del "discurso de la fidelidad", al suponer "que una novela 'contiene' una 'esencia' extraíble, una especie de 'corazón de alcachofa' escondido 'debajo' de los detalles superficiales del estilo" (2014: 49). Se deben tomar ciertas precauciones en el uso de términos que pueden conducir en una mala dirección, como la de considerar que el texto adaptado no conserva esa esencia etérea y fantasmagórica del texto fuente, y por tanto contribuyendo en el prejuicio de la incapacidad del arte cinematográfico.

#### 4. MECANISMOS Y DISPOSITIVOS DE AUTOFICCIÓN EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

Durante la introducción teórica sobre la autoficción, se registraron una serie de problemas u obstáculos que el género debía superar para ser aplicado al terreno fílmico. Se comentarán una a una las premisas autoficcionales, además de reflexionar y proponer soluciones teóricas para dichos escollos, entre los que destaca determinar quién es el autor con el que debe existir la correspondencia nominal en un filme, la introducción de la imagen como elemento identificador o referencial entre un personaje cinematográfico y una persona real, o la presentación de un filme como ficcional a pesar de contener hechos reales; todas estas cuestiones ya deliberadas en secciones anteriores tomando como foco el plano literario. No es mi intención comprobar qué elementos del filme *Soldados de Salamina* se sustentan en datos biográficos, y cuáles en datos ficticios.<sup>4</sup> Sobre

<sup>3</sup> *Pressbook de Soldados de Salamina* <<https://www.soldadosdesalamina.com/prensa/pressbook.pdf>> (23 de diciembre de 2019).

<sup>4</sup> Existen multitud de estudios que han cotejado y clasificado la veracidad de los hechos que se incluyen en *Soldados de Salamina*. Destaca la investigación de Jochen Mecke (2010), donde el

este tipo de lectura, Alberca sostiene que “conlleva la disolución del efecto autoficticio, basado [...] en la fluctuación entre lo novelesco y lo autobiográfico y el desplazamiento de uno a otro, o de uno en el otro” (2007: 204).

El principal problema de la correspondencia en la identidad nominal es la concepción de la figura del autor en el cine: “no resulta sencillo –ni deseable– individualizar la figura del autor, [...] resulta más apropiado pensar en un autor colectivo que incluya al director, el guionista o autor del texto, los actores...” (Casas 2018: 71). No obstante, la concepción de un autor colectivo invalidaría por completo la premisa autoficcional, ¿cómo podemos asociar esta colectividad con un narrador y un personaje? Conviene entonces limitar este autor a alguna de las figuras con más responsabilidades en el desarrollo del filme: el realizador. Entonces, ¿se cumple la correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje principal?

El protagonista de la obra sufre una modificación en su nombre, que pasa a llamarse Lola Cercas y a identificarse como una mujer. Sobre esta cuestión, Herrera Zamudio contempla que “el nombre de un autor [...] puede aparecer completo, transformado, sustituido o cifrado en un filme, y determina con ello el tipo de grado de homonimia que se establece entre autor y personaje” (2007: 53-54). También concibe Vincent Colonna (1990) una homonimia por transformación, donde “el nombre del autor puede aparecer amplificado, abreviado, dividido, intervenido o combinado (en Herrera Zamudio 2007: 55-56). Por tanto, podemos determinar que sigue existiendo una relación directa con la figura de Javier Cercas, con un nombre y unos datos biográficos reconocibles.

Además, el hecho de que el género de la protagonista difiera no imposibilita según estos teóricos que se asocian la figura de Lola Cercas y Javier Cercas. Ya en la obra literaria hay una distinción entre el Cercas personaje y el Cercas real: “el autor ha inventado, para su personaje homónimo, una personalidad y unos rasgos en buena medida ficticios, algunos (pocos) atribuibles a Cercas” (Alberca 2007: 202). Sobre este asunto también teoriza Colonna (1990), que, además de prescindir del nombre, también permite desprenderse de otras características como la apariencia física, la profesión o la época y el lugar en las que se enmarca el personaje. Es decir: no tienen por qué ser la misma persona. Por ello, tomando la estela de estos investigadores, aún podría existir una identificación entre Javier y Lola, que además comparten rasgos biográficos que ya existían entre los dos Cercas de la versión literaria.

No obstante, este análisis tiene entre manos una adaptación cinematográfica. A pesar de haber mantenido charlas constantes con Cercas, Trueba firma la obra. Ahora bien, si antes se sostuvo que la adaptación constituye una obra totalmente independiente a su original, Cercas no es el referente de la identidad nominal con la que debe tenerse esta equivalencia: debe ser la de Trueba. En este caso, no poseen la misma identidad nominal autor, narrador y protagonis-

---

autor explora lo ficticio y lo real dentro de la obra de Cercas, además de exponer los elementos que provocan duda o ambigüedad en el lector, así como el reciente artículo de David García-Reyes (2020), centrado en la traslación de la novela gráfica homónima.

ta. Los lazos que existían en la versión literaria se han visto desbaratados al ser transpuestos al cine.

Conviene ahondar un poco en la configuración del nuevo personaje de Lola Cercas, puesto que, como ya he mencionado anteriormente, algunos autores conciben la autoficción sin que coincida la identidad onomástica. Podría calificar como atractiva la idea de que, expresado en fórmula aritmética, Lola Cercas = Javier Cercas + David Trueba. Obviando la diferencia en el género entre el personaje ficticio y los autores, puede que el cambio de sexo haya permitido que deje de asemejarse únicamente a la figura de Cercas, e incorpore también elementos del director. No entraré ahora en cuestiones biográficas, ni en averiguar si Lola Cercas comparte inquietudes también con Trueba. Sin embargo, resulta de interés el motivo del cambio llevado a cabo en la adaptación, que tiene consecuencias inevitables en la cuestión de la identidad, puesto que, si la posesión del mismo nombre deja de ocupar una posición fundamental, las similitudes que nos permitan asociar a la figura de Lola Cercas con la del director dejaría un resquicio por el que sostener esta premisa de la autoficción.

Según las palabras del propio director, este cambio surgió en una de las largas conversaciones con Cercas, en las que se preguntaba: "¿Y si fuera una mujer? ¿Y si aportáramos la sensibilidad de una mujer, la crisis de una mujer, su manera de mirar el mundo, de mirar el pasado?" (García 2003: s.p.). En la misma línea, afirma que, para ciertos temas principales del libro, "como la pérdida del padre, la crisis personal, la paternidad cobraban, aplicados a una mujer, una mayor tensión, un mayor conflicto".<sup>5</sup>

Algunos autores como Faulkner sostienen que este cambio "permite a Trueba evitar los elementos sexistas de la novela original" (2008: 170). Esta presencia del patriarcado ha sido estudiada anteriormente, como por ejemplo en la tesis doctoral de Virginia Ruifernández-Conde (2013). Y bien parece que la perspectiva del filme cambia, puesto que la protagonista alberga otras cavilaciones además de su carencia como escritora, como es la frustración por no tener hijos mientras "se le pasa el arroz". Otro giro significativo en el filme es tener que soportar comentarios sobre su aspecto físico en varias ocasiones –por ejemplo, del jefe del periódico, de Conchi o de Miralles–, además de poseer tensión sexual con la mitad del plantel de personajes de la cinta. Con esta idea quiero defender que Trueba no buscaba la introducción de su identidad con el nuevo personaje de Lola Cercas. En todo caso se podría discutir una búsqueda de una mayor corrección política, puesto que la actitud misógina del Javier Cercas literario, no cometamos el error de asociar este carácter al Cercas real, se ve mitigada en ciertos aspectos, como por ejemplo en la construcción de Conchi, que ahora posee una personalidad más marcada y con voz propia. Sin embargo, siguen manteniéndose tópicos asociados a lo femenino.

En definitiva, Trueba debería aparecer como intérprete y protagonista en el filme para que se cumpliera esta correspondencia nominal. Como afirma Ser-

---

<sup>5</sup> *Pressbook* de *Soldados de Salamina*, <<https://www.soldadosdesalamina.com/prensa/pressbook.pdf>> (23 de diciembre de 2019).

gio Wolf acerca de la transposición de recursos en la adaptación, “la voluntad consiste en hallar recursos análogos o bien aquellos que se intuye que provocarán efectos similares” (2001: 76). A mi parecer, reconocer al realizador en su filme provoca un efecto similar al que el lector sufre al identificar el nombre del autor como narrador interno, y que asocia referencialmente al escritor Cercas; en literatura se produce una correspondencia entre significantes, el nombre de autor y el del protagonista, mientras que en el cine se corresponden los significados, la figura del autor y la del protagonista.

Quizá el terreno de la adaptación cinematográfica no sea el adecuado para transponer la fórmula de la autoficción, puesto que la gran mayoría de las ocasiones el director mantiene el nombre de los personajes, o no se incluye a sí mismo en la diégesis. Sí que parece funcionar mejor en la estructura de las series televisivas, donde se habla de creador de la serie y suelen haber distintos directores durante el transcurso de los capítulos, o del *showrunner*, que engloba la figura de guionista y productor ejecutivo en la estructura estadounidense. El ejemplo más claro de autoficción en este medio es el de *Louie* (Louis Székely 2010), donde se reúnen en la misma persona el actor protagonista, guionista y productor ejecutivo, y por tanto se identifica un claro *showrunner*. También hay ejemplos en España, como *El fin de la comedia* (Ignatius Farray 2014) o *Mira lo que has hecho* (Berto Romero 2018), donde los creadores de la serie son también los protagonistas, mantienen su nombre y se balancean entre la ficción y lo autobiográfico, aunque la guionización depende de un equipo –en el que ellos están inmersos– y no figuran como productores ejecutivos.

Aún queda otra de las premisas autoficcionales, que se refiere a la concepción del relato como ficticio. Si bien Cercas afirma en varias ocasiones que pretende escribir un “relato real” y no una novela, la publicación de *Soldados de Salamina* sigue respondiendo al género novelístico. En esta línea, Vila Sánchez sostiene que “los paratextos indican claramente que ese es su estatuto genérico” (2015: 127) refiriéndose con este estatuto al de la novela. De igual manera ocurre en el filme, aunque se introduzcan imágenes reales y lenguaje característico del documental, la cinta sigue enmarcándose en la ficción.

Acudo ahora a las palabras de Plantinga (2007) que antes dispuse, en la que afirma que una cinta se clasifica o bien como ficción o bien como documental en su estreno, desplazando el término de no ficción o realidad por este último. *Soldados de Salamina* nunca ha sido categorizada como un documental, prueba de ello está en las 8 nominaciones a los premios Goya, por las que ganó el Goya a la mejor dirección de fotografía; todas estas categorías propias de películas enmarcadas en la ficción. De hecho, los premios Goya poseen un premio únicamente para el género documental, categoría a la que no estaba nominada. Por ello, este precepto autoficcional se ve cumplido: el espectador conoce que está ante una cinta de ficción y no un documental histórico, a pesar de que en los créditos iniciales se aclare que hay testimonios reales incluidos durante el metraje.

Para concluir, la adaptación no cumple con los que han sido considerados por varios autores como los rasgos mínimos y necesarios para ser catalogada

como autoficción. Una vez realizado este análisis, es momento de responder a una de las preguntas que planteaba al inicio de la investigación: ¿sirve el término “autoficción” en el análisis cinematográfico? Es decir: ¿puede aplicarse al cine el modo autoficcional empleado tradicionalmente en literatura? La respuesta parece ser afirmativa. Los mecanismos autofccionales literarios pueden transponerse en el medio audiovisual, no obstante, requiere de más precisión y consenso entre lo que pueda considerarse autoficción y lo que no, asunto que aún no se ha resuelto en literatura: según mi juicio, solo puede considerarse que un filme es autoficcional cuando el firmante de la cinta se hace presente y ostensible de forma explícita, protagonizando una serie de acontecimientos percibidos como ficcionales que se balancean entre lo biográfico y lo inventado.

##### 5. DOCUMENTAL Y FICCIÓN: ENTRE DOS ESFERAS

Constantemente se balancea la adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina* entre lo real y lo ficticio, así como lo hace la novela original, provocando una hibridación de géneros fílmicos sustentada en diversos pilares. Algunos de estos pilares son la utilización de material histórico, ya sean fotografías o grabaciones de la época, la inclusión de testimonios y personas reales, la recreación de hechos con actores, la entrevista, o un lenguaje cinematográfico determinado, como es “la cámara en mano o utilizada de manera marginal, las fuentes de luz natural, la ausencia de decorados, los personajes hablando a la cámara, el rodaje en localizaciones reales o el montaje discontinuo, sucio o desprolijo” (Bórquez 2007: 3). Estos recursos han sido transpuestos desde dispositivos literarios a mecanismos funcionales y aptos para el terreno cinematográfico.

A continuación se describen cada una de estas técnicas narrativas en su adaptación al filme. En primer lugar, la intercalación de imágenes de archivo y documentos enmarcado en el periodo de los acontecimientos reales. Estas imágenes de archivo conllevan “un ahorro potencial de tiempo y dinero” (Nel Escudero 2000: 56). Entre los documentos reales se encuentra el artículo de Cercas (1999) titulado “Un secreto esencial” y una imagen escaneada de la libreta de Sánchez Mazas donde dejó por escrito lo ocurrido con los amigos del bosque. Las imágenes de archivo comprenden “NODOS de la época, [...] recortes de prensa, revistas y noticiarios de la prensa extranjera como la francesa” (Faulkner 2008: 166).

Esta técnica infunde en el espectador una sensación de veracidad de los hechos, demostrados a partir de una serie de materiales preexistentes y a los que se pueden acceder fuera del filme. No obstante, no se emplean únicamente estas imágenes y documentos reales, también se incluyen algunos reconstruidos, e incluso una combinación entre estos, dando como lugar una suerte de archivos editados o manipulados a posteriori. Por ejemplo, en el nombramiento de Sánchez Mazas se sobrepone la figura del actor Ramon Fontserè sobre un fragmento real recuperado. Este recurso “desencadena una generalizada sospecha sobre los imprecisos límites entre investigación fidedigna y recreación ficcional” (López-Quiñones 2008: 98).

Otra de las técnicas utilizadas por Trueba consiste en la inclusión de protagonistas reales de los acontecimientos, como a Chicho Sánchez Ferlosio, hijo de Sánchez Mazas, Jaume Figueras, hijo de Pedro Figueras, además de integrantes de los amigos del bosque originales: Joaquim Figueras y Daniel Angelats. La aparición de estas personas se avisa en los créditos iniciales, acompañada del texto "y los testimonios reales de...". Por otro lado, se incluyen actores como Ramon Fontserè, que como ya se adelantó encarna a Sánchez Mazas, Joan Dalmau, que representa a Miralles, o Lluís Villanueva, que toma el papel de Miquel Aguirre. Junto a todos ellos está Ariadna Gil, actriz encargada de dar vida a la versión femenina de Cercas. En definitiva, se distinguen a personas reales, actores que encarnan personas reales y actores que representan a personajes ficticios.

Según las palabras de Trueba: "para poner en pie la película y que transmitiera la sensación de verdad, de arqueología sentimental, era necesaria la participación de 'los amigos del bosque'".<sup>6</sup> Por tanto, trataba efectivamente de enfocar los hechos desde una perspectiva que transmitiera al espectador que se encontraba ante hechos que ocurrieron realmente. En la obra literaria, no existe esta cuestión de referencialidad. Cuando Cercas habla de 'los amigos del bosque', de Bolaño o de Miquel Aguirre, está evocando directamente a los sujetos del mundo real. Y es esta una de las grandes dificultades que afrontaba la adaptación cinematográfica: el texto literario hace referencia a personas que existen, que están vivas y que experimentaron algunos de los hechos que se narran en primera persona. Trueba opta por reunir a aquellos que reconoce como esenciales para el desarrollo de la historia.

Durante el filme, además de la introducción de documentos y archivos reales, también se reconstruyen y recrean sucesos históricos. Una recreación fundamental es la del encuentro de miradas entre Sánchez Mazas y el soldado republicano, piedra angular del filme de David Trueba. Sobre esta escena, Bórquez identifica un "tono blanco y negro o sepia o las tomas 'sucias', como si se tratara de material viejo y deteriorado" (2008: 5). También se recreará el fusilamiento de Sánchez Mazas y su posterior escapada por los bosques, donde se topará con los amigos del bosque. Lola Cercas vivirá en primera persona los acontecimientos al acudir al lugar donde ocurrió el fusilamiento, en el que unos cazadores evocarán los disparos de los fusiles republicanos.

Para tasar correctamente este recurso, me atengo ahora a las palabras del director: "para trasladar la fuerza de una novela que tanto me había gustado era imprescindible conocer los materiales que habían nutrido la ficción de Cercas. Conocer los lugares reales donde había tenido lugar la peripecia".<sup>7</sup> Y parece cumplir su función. Además, no solo se reconstruyen hechos históricos, también hay otros pasajes en el filme que evocan a situaciones que ocurrieron realmente, como la conversación con Miquel Aguirre, encarnada ahora por otras figuras,

---

<sup>6</sup> *Pressbook de Soldados de Salamina*, <<https://www.soldadosdesalamina.com/prensa/pressbook.pdf>> (23 de diciembre de 2019).

<sup>7</sup> *Pressbook de Soldados de Salamina*, <<https://www.soldadosdesalamina.com/prensa/pressbook.pdf>> (23 de diciembre de 2019).

además de una deliciosa imagen de unos niños jugando a la Guerra Civil, llena de sutilidad, y que trae a la memoria la famosa fotografía de Agustí Centelles en la que unos jóvenes juegan a fusilar a sus amigos, o a la novela *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo, donde una pandilla de niños reproduce a escala infantil toda la crueldad y la violencia que escuchaban y vivían durante la posguerra.

En cuanto a la traslación de estos materiales y documentos históricos, de nuevo nos encontramos en la versión literaria con una ausencia de referente. Cuando en la obra original se mencionan estos sucesos históricos, como por ejemplo los acontecimientos ocurridos en el fusilamiento de Sánchez Mazas, el texto no viene asociado a una imagen. Por ello, se trata de un escollo que afronta la adaptación cinematográfica al incluir este tipo de sucesos reales. Trueba encuentra dos soluciones para incluirlos en el filme: por un lado, la inclusión en el metraje de imágenes procedentes de diversos archivos,<sup>8</sup> preexistentes y sobre los que únicamente debía realizar labores de montaje; por otro lado, la reconstrucción de los hechos con actores con la intención de mantener el estatus de veracidad y de imitar la apariencia de las imágenes propias de la época.

### 5.1. La entrevista como recurso característico del documental

La entrevista es una de las técnicas características de la práctica documental, y cumple una serie de funciones imprescindibles en el desarrollo expositivo de los hechos. Sobre la presencia de entrevistados en el guion documental, Guzmán defiende lo siguiente:

Son insustituibles: casi todos los films documentales –hoy día– se estructuran con la intervención de personajes. Ellos articulan la historia, exponen las ideas y concretan el tema. Son los agentes narrativos más necesarios. Por lo tanto, su elección es fundamental. No solo hay que buscar a los sujetos que conozcan más el tema sino a los mejores expositores del mismo; a quienes sean capaces de transmitir una vivencia, implicándose, ofreciendo un testimonio poco común. (Guzmán 1999: 6-7)

Según Reta y Scroca, la entrevista es “intrínseca a la estructura del documental y esencial para conformar su comunicación audiovisual” (2015: 38), y, entre sus funciones principales, destaca la utilización de la entrevista como “una de las fuentes principales de recopilación de datos e información sobre el contenido a desarrollar” (3). Como ya he señalado, aportan su testimonio en el filme Chicho Sánchez Ferlosio, Jaume Figueras, Daniel Angelats y Joaquim Figueras. David Trueba decide contar con los protagonistas de los acontecimientos que se cuentan, frente a la elección de actores que dramaticen su testimonio. Por ello, observamos una suerte de entrevista simulada que permite a estas personas compartir su propia experiencia. La naturalidad de estos diálogos favorece aún más esa

<sup>8</sup> Como recoge Bórquez, “la película cuenta con material de la Filmoteca Española, Pathé Archives, Gaumont Cinémathèque, Radio Televisión Española, Agencia EFE, Biblioteca Nacional, Archivo Machado y Archivo Fotográfico” (2008: 1-2).

aura de veracidad que envuelve a la cinta, puesto que, frente a la guionización de lo que va a decirse, los entrevistados parecen improvisar sus intervenciones.

Una cuestión fundamental en estas entrevistas es el uso de catalán. En los tiempos actuales, donde se asume que el uso de una lengua que no sea el español en territorio peninsular implica connotaciones políticas, es necesario acudir al campo de la sociolingüística para responder a la función que cumple este cambio de código. Las entrevistas con los Figueras y con Angelats se desarrollan, en su mayor parte, en la lengua catalana. A la hora de elaborar el guion cinematográfico, se busca una naturalización del texto y los diálogos.<sup>9</sup> Por ello, cobra una gran importancia la lengua nativa o la lengua en la que se sienten más cómodos los entrevistados: “el hablante está predispuesto psicológicamente a emplear el catalán como lengua de comunicación habitual con interlocutores determinados” debido a que “consideran que tienen como lengua propia la catalana” (Martínez Díaz 2009: s.p.). En la misma línea, Calsamiglia y Tuson afirman que “els catalanoparlants se senten amb més ‘dret’, d’expressar-se en català” (1980: 75).

Por último, un reto que afronta el director en la incorporación de los testimonios es la adaptación del lenguaje literario al cinematográfico. Mientras que en la obra original se disponen los testimonios como citas directas, y a veces también se enuncia mediante fórmulas propias del estilo indirecto, en la adaptación se opta por el estilo conversacional en primera persona de los entrevistados, además de la traducción de estos recursos lingüísticos al lenguaje cinematográfico. Destacan en el filme de Trueba algunas técnicas propias de este lenguaje, como la presencia de dos cámaras durante las entrevistas, una para los primeros planos y otra para la filmación de la escena completa, o del empleo del zoom, ambos recursos típicos del documental, además la disposición de cortes abruptos en el montaje para elidir fragmentos irrelevantes de los testimonios (Bórquez 2008).

## CONCLUSIÓN

La labor de transposición de dispositivos literarios al cine, como es el de la autoficción, conlleva una reflexión acerca de la relación entre ambos medios. Esta labor se ha comparado a la de los cirujanos, puesto que “deben extirpar, sustituir, reemplazar órganos, reparar o dar otra dirección a ciertas funciones, suturar los cortes” (Wolf 2001: 77). En el caso de la autoficción, se han discutido dos premisas esenciales: la correspondencia en la identidad nominal entre autor, narrador y protagonista, y la concepción del relato como ficcional, a pesar de poseer elementos que se asocian al mundo extraliterario. La noción de autor requiere de una transposición al cine debido a la colectividad que participa en la producción de un filme, y, por ello, resulta difícil achacar la autoría a un solo sujeto. Ante este problema, se ha considerado al director como máximo responsable y por tanto

---

<sup>9</sup> Sobre la cuestión de la naturalización del diálogo en la adaptación cinematográfica véase García-Cardona y Checa-García (2019).

figura de autor en la correspondencia nominal. Además, debe aparecer como intérprete en la cinta.

No es el caso de David Trueba, que además de no compartir el nombre con la protagonista, no forma parte del metraje. Se trata de una cuestión terminológica que requiere un mayor estudio, puesto que no se debería “olvidar ese carácter colectivo y cooperativo consustancial al cine, que en mi opinión debería alertarnos para obrar con suma cautela a la hora de practicar la exégesis” (Malpartida Tirado 2018: 23). Por otra parte, se ha señalado su carácter de cinta ficcional, puesto que nunca ha sido catalogada de documental, género al que se asocian generalmente los filmes que contienen sucesos reales o históricos. En definitiva, y aunque cumple esta segunda premisa, debe excluirse a la adaptación de *Soldados de Salamina* de la categoría de autoficción, a pesar de que su versión literaria conforme una de las obras paradigmáticas en la narrativa hispánica de tal género.

En el estudio de géneros, se han enumerado y descrito el proceso de transposición que David Trueba lleva a cabo en la adaptación, y que incluye el uso de material histórico, la reconstrucción de hechos con la ayuda de actores, la inclusión de personas reales inmersas en los acontecimientos que se cuentan o la utilización de la entrevista, técnica propia del documental. El mayor de los impedimentos a la hora de adaptar es la referencialidad del filme debido a la presencia de imágenes. Mientras que en la esfera literaria el significante no tiene un significado asociado, el director puede reproducir las palabras del escrito en la cinta. Es por esta razón por la cual adopta las técnicas antes dispuestas, que infunde en el espectador una sensación de veracidad de los hechos ante los que se encuentra.

A pesar de la controversia que caracteriza la relación entre ambas disciplinas, “la alianza entre el cine y la literatura ayudó en su momento a superar el estatus de espectáculo de entretenimiento que caracterizó las primeras proyecciones” (Martínez-Carazo 2012: 139). Por ello, el estudio de la transposición de dispositivos del texto literario al fílmico, siempre que se considere la adaptación como una obra independiente, puede ayudar en la eliminación de prejuicios y comparaciones dañinas que diversos autores se han encargado de detectar (Zecchi 2012; Stam 2014; Malpartida Tirado 2018). No obstante, el estudio de esta transposición no asegura que todas las obras deban recurrir a estos procedimientos, o que sea el método objetivo de trasladar la autoficción al texto fílmico: “es un hecho feliz que, pese a los insistentes esfuerzos por detectar regularidades, por sistematizarlos y codificarlos, o embutirlos en fórmulas, esos puentes no pudieran erigirse en modos de traslación inefables, genéricos ni universales” (Wolf 2001: 34). Es, por tanto, la intención del presente estudio arrojar luz a cómo ha actuado el director David Trueba en este caso en particular, una adaptación más que notable de una de las obras paradigmáticas de la autoficción en la narrativa española, y que así puedan ponerse en parangón otros ejemplos del mismo cariz y determinar en qué consiste la “autoficción” en el medio fílmico cuando procede de una fuente literaria.

## OBRAS CITADAS

- Aguilar Alcalá, Sergio José (2020). "Del falso documental a lo falso de los documentales: el falso documental como síntoma del documental", *AdComunica*, 19: 41-60. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.4>
- Alarcón, Javier Ignacio (2014). "Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular", in *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 107-125. <https://doi.org/10.31819/9783954878154-006>
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel (2012). "Umbral o la ambigüedad autobiográfica", *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 50: 3-25. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CLAC.2012.v50.40619](https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40619)
- Alberca, Manuel (2014). "De la autoficción a la antificción: Una reflexión sobre la autobiografía española actual", in *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 149-168. <https://doi.org/10.31819/9783954878154-008>
- Bernini, Emilio (2008). "Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro". *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 7: 89-107.
- Bórquez, Néstor Horacio (2008, 1, 2 y 3 de octubre). "Documental y literatura: En torno a Soldados de Salamina", in *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Buenos Aires: Universidad de La Plata.
- Bruss, Elizabeth W. (1983). "L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif", *Poétique*, 56: 14-26.
- Calsamiglia, Helena y Empar Tuson (1980). "Ús i alternança de llengües en grups de joves d'un barri de Barcelona: Sant Andreu de Palomar", *Treballs de sociolingüística catalana*, 3: 11-82.
- Casas, Ana (2012). "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", in *La autoficción: reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 9-42.
- Casas, Ana (2014). "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales", in *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 7-21. <https://doi.org/10.31819/9783954878154-001>
- Casas, Ana (2018). "De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción", *Revista de literatura*, 80(159) 67-87. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>
- Cercas, Javier (1987). *El móvil*. Barcelona: Sirmio.
- Cercas, Javier (1989). *El inquilino*. Barcelona: Sirmio.
- Cercas, Javier (1999). "Un secreto esencial", *El País* versión online. <[https://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042_850215.html)> (17 de febrero de 2020).
- Cercas, Javier (2000). *Relatos reales*. Barcelona: El Acantilado.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, Javier (2015). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Debolsillo.

- Cercas, Javier y David Trueba (2003). *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*. Madrid: Plot Ediciones.
- Colonna, Vincent (1990). *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. ANRT (microfiches n.º 5650).
- Colonna, Vincent (2004). *Autofiction & autes mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2005). "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica", in *Documental y vanguardia*, ed. Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán. Madrid: Cátedra, 219-250.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2013). "Fronteras del yo en el documental español contemporáneo", in *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*, ed. Norberto Mínguez Arranz. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 115-128. <https://doi.org/10.31819/9783954872084-006>
- Darriussecq, Marie (2012). "La autoficción, un género poco serio", in *La autoficción: reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 65-82.
- Diaconu, Diana (2017). "La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género". *La palabra*, 30: 35-52. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6964>
- Doubrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Galilée.
- Escudero, Nel (2000). *Las claves del documental*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE.
- Farray, Ignatius (cr.) (2014-2017). *El fin de la comedia*. Sayaka Producciones Audiovisuales y Comedy Central.
- Faulkner, Sally (2008). "Lola Cercas en *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)", *Historia Actual Online*, 15: 165-170.
- García, Rocío (2003). "Las guerras siempre las pierden gente como nosotros. Entrevista a David Trueba", *El País* versión online. <[https://elpais.com/diario/2003/03/21/cine/1048201203\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/03/21/cine/1048201203_850215.html)> (1 de mayo de 2020).
- García-Cardona, Juan e Irene Checa-García (2019). "La coloquialidad en la adaptación cinematográfica del texto teatral: una propuesta de estudio interdisciplinario con el ejemplo de *Bajarse al moro*", *Trasvases entre la literatura y el cine*, 1: 129-149.
- García-Reyes, David (2020). "Reescrituras en *Soldados de Salamina* o las sendas de la memoria: desplazamientos de la literatura en el cine y en la narración figurativa", *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2: 174-194. <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.9191>
- Gaudreault, André y François Jost (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1991). *Fiction & Diction*. Nueva York: Cornell University Press.
- Gómez García, Iván (2015). "Mapa(s) sin territorio: un paseo por la autoficción de Elías León Siminiani", *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 3(1) 109-122. <https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.1.973>
- Gómez García, Iván (2017). "Espejos audiovisuales. Autofiguras del yo en el cine contemporáneo", in *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 13-38. <https://doi.org/10.31819/9783954875931-002>

- Gómez Gómez, Agustín (2014). "Del autorretrato a una cierta autobiografía", in *El cine de Almodóvar: una poética de lo "trans"*, ed. Pedro Poyato Sánchez. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 53-80.
- Gómez Tarín, Francisco (2008). "Saber y mirar: propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales", in *Actas del Congreso Internacional Fundacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC)*. Valencia: Universitat de València, 255-278.
- Gómez Tarín, Francisco y Agustín Rubio-Alcover (2013). "Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista", in *V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Sociedad Latina de Comunicación Social*. Tenerife: Santa Cruz de Tenerife.
- Guzmán, Patricio (1999). "La génesis de un documental", in *Taller de escritura para televisión*, ed. Lorenzo Vilches. Barcelona: Gedisa, 149-184.
- Herrera Zamudio, Luz Elena (2007). *La autoficción en el cine: una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vicent Colonna*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid.
- Lecarme, Jacques (1984). "Fiction romanesque et autobiographie", *Universalis*. Encyclopaedia Universalis, 417-418.
- Lecarme, Jacques (1994). "Autofiction, un mauvais genre?", *Autofictions & Cie.*, 6: 227-249.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Montrouge: Seuil.
- López-Quiñones, Antonio Gómez (2008). "A propósito de las fotografías: políticas de la reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos, Soldados de Salamina y Enterrar a los muertos*", *Revista hispánica moderna*, 61.1: 89-105. <https://doi.org/10.1353/rhm.2008.0003>
- Malpartida Tirado, Rafael (2012). "Apuestas de riesgo: el último cine de autor español", in *Cine y autor: reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores fílmicos*, ed. Francisco José Salvador Ventura. Santa Cruz de Tenerife: Intramar, 11-30.
- Malpartida Tirado, Rafael (2018). "La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos", in *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, ed. Rafael Malpartida Tirado. Madrid: Síntesis, 17-53.
- Man, Paul de (1991). "La autobiografía como desfiguración", *Suplementos Anthropos*, 29(1) 113-117.
- Martínez Díaz, Eva (2009). "Las motivaciones del cambio de código: del Español a la lengua Catalana", *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 18, <[https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-14-espanol\\_catalan.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-14-espanol_catalan.htm)> (4 de mayo de 2020).
- Martínez-Cano, Francisco Julián y Emilio Roselló-Tormo (2020). "Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de Roma", *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 20: 111-136. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.v0i20.7594>
- Martínez-Carazo, Cristina (2012). "Cine, literatura y política", in *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, ed. Barbara Zecchi. Madrid: Editorial Complutense, 137-157.
- Mecke, Jochen (2010). "La mentira de las verdades: una crítica de la docuficción", in *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, ed. Christian

- von Tschilschke y Dagmar Schmelzer. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 201-220. <https://doi.org/10.31819/9783964561725-011>
- Pérez Bowie, José Antonio (2013). "La presentificación de la instancia narradora en el relato cinematográfico", in *Imágenes conscientes*. AutoRepresentaciones #2, ed. Marta Álvarez. París: Orbis Tertius, 47-71.
- Plantinga, Carl (2007). "Caracterización y ética en el género documental", *Archivos de la Filmoteca*, 57: 46-67.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa*: Javier Marías y E. Vila-Matas. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Pugni Reta, María Emilia y Andrea Scroca (2015). "La entrevista en el documental. De cuestionamientos y reivindicaciones", *Anuario de Investigación USAL*, 2: 1-42.
- Quílez Esteve, Laia (2009). "Cuando el documentalista se ríe de sí mismo. La estética del fracaso y el documental performativo en Avi Mograbu, Ross McElwee y Alan Berliner", in *La risa oblicua*. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor, ed. Elena Oroz y Gonzalo Pedro. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 117-133.
- Romerto, Berto (cr.) (2018-2020). *Mira lo que has hecho*. Movistar +.
- Ruifernández-Conde, Virginia (2013). *Figuraciones transatlánticas: visiones globales de la narrativa hispánica contemporánea*. Tesis doctoral inédita. Michigan State University.
- Siminiani, Elías León (dir.) (2012). *Mapa*. Madrid: Avalon P.C y Pantalla Partida Producciones: España.
- Siminiani, Elías León (dir.) (2018). *Apuntes para una película de atracos*. Pandora Cinema: España.
- Stam, Robert (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*, trad. de L. Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Székely, Louis (cr.) (2010-2015). *Louie*. FX Network.
- Tornero, Angélica (ed.) (2017). *Yo-grafías: Autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Madrid: Síntesis.
- Torre Espinosa, Mario de la (2015). "Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español", *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(5) 567-582. <https://doi.org/10.3828/bhs.2015.33>
- Torre Espinosa, Mario de la (2017). "La autoficción en el cine documental español: teoría y práctica", in *Yo-grafías: Autoficción en la literatura y el cine hispánicos*, ed. Angélica Tornero. Madrid: Síntesis, 109-124.
- Trueba, David (dir.) (2003). *Soldados de Salamina*. Zima Entertainment: México.
- Truffaut, François (2002). *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós.
- Vila Sánchez, José Antonio (2015). "La autoficción como dialéctica entre lo histórico y lo biográfico en la obra de Javier Cercas", *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 3(1) 123-135. <https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.1.974>
- White, Hayden (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zecchi, Barbara (2012). "Introducción. La adaptación multiplicada", in *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, ed. Barbara Zecchi. Madrid: Editorial Complutense, 19-62.