



**Universidad de Granada**  
**Facultad de Filosofía y Letras**

**Trabajo de Fin de Grado**

Grado en Literaturas Comparadas

Tutor: José Manuel Ruiz Martínez

Estudio comparativo de la novela "Filth" y de su adaptación cinematográfica

Jacek Kociolek

Curso académico 2013 | 2014  
Convocatoria de septiembre (extraordinaria)

## 1. Introducción

Irvine Welsh (Leith, Gran Bretaña, 1958) es un prolífico novelista escocés. Desde su debut en 1993, año en el que publica *Trainspotting*, su obra más conocida —gracias en gran parte a su adaptación cinematográfica homónima (Danny Boyle, 1996)— Welsh no ha parado de adentrarse en el terreno de los bajos instintos humanos: tal tendencia se ve reflejada en los títulos de sus siguientes publicaciones: *Filth* (1998), *Porno* (2002), *Crime* (2008), entre otros. Su prosa explora voraz y ferozmente la degradación humana, la violencia y el mundo de las drogas, todo con connotaciones marcadamente sexuales, muchas veces misóginas. Las historias que cuenta suelen ubicarse en el espacio específico de los bajos fondos de Escocia, y una característica de sus novelas es la utilización recurrente del sociolecto marginal propio del ambiente que describe, así como la plasmación fonética de éste.

Tras el reciente estreno de la película *Filth* (Joh S. Baird, 2013), basada en la novela homónima de Welsh, y dadas las dificultades que plantea dicha adaptación debido a ciertas características especiales que presenta la novela, hemos considerado interesante proponer como caso de estudio en el presente trabajo esta adaptación fílmica. Vamos a analizar las mencionadas *características especiales* del libro así como su translación al medio cinematográfico, y atenderemos a los cambios y ajustes realizados en el proceso y trataremos de dilucidar sus razones. Planteada así la dirección del trabajo, vamos a examinar los criterios funcionales que se han seguido por parte del equipo fílmico para trasvasar los elementos principales de la obra y sus peculiaridades estilísticas al nuevo medio. La obra resultante se situaría, por ende, en una encrucijada entre el texto de partida y su reflejo, para abrir desde allí una brecha nueva, propia del ámbito artístico de llegada: el discurso cinematográfico.

El caso particular de *Filth* (la novela) radica en el modelo narrativo escogido que combina tres voces narrativas distintas: por un lado está la voz del protagonista-narrador, Bruce, que cuenta las peripecias principales; por otro, la de su mujer Carole, que matiza aspectos de la vida de Bruce y arroja una luz distinta a ésta; y, por último, la de la tenia que el protagonista está gestando en sus intestinos, una voz que al principio resulta sólo una intromisión absurda —también a nivel visual, a lo cual ya nos referiremos más adelante—, y que, con el tiempo, sin embargo, cobra más relevancia y empieza a tocar cuestiones más filosóficas que biológicas concernientes a su huésped. En este contexto, resulta comprensible la dificultad que plantea llevar tal obra al cine, ante la potencialmente problemática puesta en *pantalla/escena* de tales distinciones narrativas. Especialmente porque a cada una de las voces le ha sido asignado en la

novela un elemento diferenciador de carácter (tipo)gráfico para que, en casos de solapamiento, sigan resultando fácilmente identificables las voces que hablan.

Por más que para el panorama literario actual este tipo de innovaciones novelísticas no resulta tan revolucionario como lo hubiera podido ser en el momento de la primera publicación de *Filth*, analizarlo desde la perspectiva de la adaptación filmica moderna, deudora de los últimos avances tecnológicos y tendencias propias de su género y de su tiempo, es una tarea que permitirá re-apreciar un hecho cultural que recientemente ha adquirido otra dimensión, la cinematográfica.

## 2. Objetivos

El motivo del presente trabajo es, por tanto, decidir qué elementos (*semiotic devices*) podían resultar *problemáticos* al director/guionista y analizar de qué manera finalmente los han *adaptado*, de qué modo habrían lidiado con la *intraducibilidad* de aquellos aspectos al parecer puramente literarios.

Principalmente veremos de qué manera ha sido trasladada a la pantalla la *polifonía* de la novela, en la que aparecen tres voces narrativas distintas y, en principio, separadas, aunque no independientes.

Contrastaremos las voces narrativas empleadas en la novela y su reflejo en el largometraje de S. Baird; constataremos que una de las voces literarias desaparece en el trasvase, siendo su discurso adjudicado a una voz que en *Filth* novela no aparece como una voz autónoma sino que pertenece a un personaje secundario, y esclareceremos el porqué de tal cambio. Un recorte semejante sin duda alguna se debería a una decisión consciente y deliberada, de manera que merece ser tratado en el presente trabajo.

Prescindiremos de enumerar unos meros recortes de personajes secundarios que si bien innegablemente han ocurrido han obedecido a las necesidades de condensar la trama misma y su desarrollo a los 97 minutos de metraje resultante, y nos centraremos principalmente en los elementos que, habiendo sobrevivido del texto de la novela, han sido *ajustados* en el camino de adaptación. *Ajustados* convenientemente al año de producción y al imaginario general y, en particular, europeo del director.

## 3. Metodología

*Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* de José Antonio Pérez Bowie (2008) ha sido una interesante lectura introductoria en el terreno del análisis del hecho

cinematográfico, especialmente su último capítulo titulado “La adaptación como encrucijada” (2008: 185-200), en el que desplegaba un abanico de teorías en torno a la adaptación que nos ha servido de humus intelectual para las lecturas posteriores y, en última instancia, para la escritura del presente trabajo.

En la realización del presente trabajo hemos tenido en cuenta principalmente las aportaciones e ideas de Patrick Cattrysse, desplegadas en dos artículos: “The Unbearable Lightness of Being: Film Adaptation seen from a Different Perspective” (1997) y “Descriptive and Normative Norms in Film Adaptation: the Hays Office and the American *Film Noir*” (1996). El rumbo de sus estudios nos ha parecido acorde con la propuesta del presente trabajo: Pérez Bowie explica que Cattrysse, “estudiará la adaptación *como texto terminado* o *como proceso de transferencia*”. (2008: 192). Sus ideas derivan de la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar: ésta entendería el hecho literario como una encrucijada o intersección, interacción e integración de diferentes *sistemas* operantes a distintos niveles: literario, lingüístico, social, cultural, mercantil, etcétera (Even-Zohar 1990: 2). Cattrysse, a su vez, se propone explicar en qué manera se ha seguido el texto base en la elaboración de la película meta y en qué medida se ha ido alejando de este modelo primario, todo en función no de la *fidelidad* sino de *funcionalidad*, aduciendo justificaciones de (re)creación artística, normas y propiedades semióticas propias de cada sistema; éstos son sus deslizamientos o no-deslizamientos semióticos, repasar las (re)soluciones literarias y las audiovisuales, contrastándolas según las cualidades de cada ámbito, según la mecánica interna de lo novelístico y de lo cinematográfico, abriendo el panorama e incorporando una reflexión social, cultural, mercantil, etcétera (Cattrysse B: 168).

#### **4. Análisis de las obras**

##### *4.1. Sinopsis contrastiva*

La novela nos lleva por los altibajos de la vida de Bruce Robertson, un sargento detective que desempeña sus funciones en la policía de Edimburgo. Es un antihéroe en cualquier aspecto de su vida miserable: es maquiavélico, misógino, racista, alcohólico, drogadicto y, ante todo —en lo que convergen todos los defectos mencionados— está obcecado enfermizamente con conseguir una promoción en el trabajo, pretensión que lo lleva a su pasatiempo favorito, los *juegos*, que consisten nada más y nada menos en hundir a sus compañeros de trabajo.

La trama empieza con el asesinato de un hombre negro, Efan Wurie, y Bruce es asignado a la resolución del caso. No obstante, más que en la investigación misma —que avanza lentamente debido a la escasez de pruebas—, la novela se centra en las peripecias del protagonista mismo, relatando de qué maneras cada vez más retorcidas pretende —y lo consigue, de hecho—, desacreditar a los demás aspirantes al título del *detective inspector* y, por tanto, dejarse la vía libre al ascenso laboral. Al mismo tiempo, Bruce está acudiendo al médico debido a problemas varios de salud: brotes dermatológicos en su área genital y una tenia. Posteriormente se descubre que también hubiera debido tratársele una especie de trastorno bipolar que se sugiere que, o bien habría heredado del que se desvela que había sido su padre real, un violador en serie, o bien que habría desarrollado por de haber sido estigmatizado de niño por todo el pueblo, cuyas infamias y persecuciones iniciaba y agitaba su supuesto padre, especialmente tras la muerte de su *hermano* menor Stevie, enterrado —*devorado*— en —*por*— una montaña de carbón, y que ninguno aceptó como accidental. Es justo entonces cuando resuena la frase clave de todo el libro: “You’re filth!” (Welsh 2013: 355).

A lo largo del libro se menciona a la mujer de Bruce, Carole; hay algunos capítulos, de hecho, contados desde, al parecer, su punto de vista. Y digo *al parecer* porque en realidad descubrimos que hacía mucho que Carole lo había engañado y abandonado, y que el protagonista mismo, en un afán frenético de retenerla, había comenzado a travestirse y hacerse pasar por ella. También se destapa, justo al final, que fue él (actuando como *ella*) quien había cometido el crimen que estaba investigando, con el sólo motivo de ser su víctima negra, sin pararse a esclarecer si era la misma persona con el que se había ido Carole (que también era negro). Se sabe así mismo que su jefe, Toal, estaba al tanto en todo momento —es más, estaba escribiendo un guión basado en el caso— y que protegió a Bruce en un acto de compasión. Finalmente, Bruce acaba por suicidarse. Hasta aquí, la trama de la novela. La de la película, debido a las necesidades que analizaremos más adelante, presenta una serie de diferencias. Así, el protagonista sigue siendo, invariablemente, Bruce Robertson, quien desempeña el mismo cargo y aspira al mismo puesto superior. Sin embargo, el asesinato que está siendo investigado ya no es cometido por él —sí *presenciado*—, y la víctima ya no es un hombre negro —aunque Carole sí está con uno— sino un turista japonés al que asalta casualmente una banda callejera.

Para diferencias menores con respecto a la trama, pero no menores de cara al proceso de adaptación que estamos tratando, el lugar que Bruce elige para pasar sus cortas vacaciones en compañía del que dirá que es su mejor —y único— amigo Clifford Blades ya no es Amsterdam, sino Berlín. Asimismo, con lo que respecta a Cliff y su matrimonio con Bunty, a la que Bruce

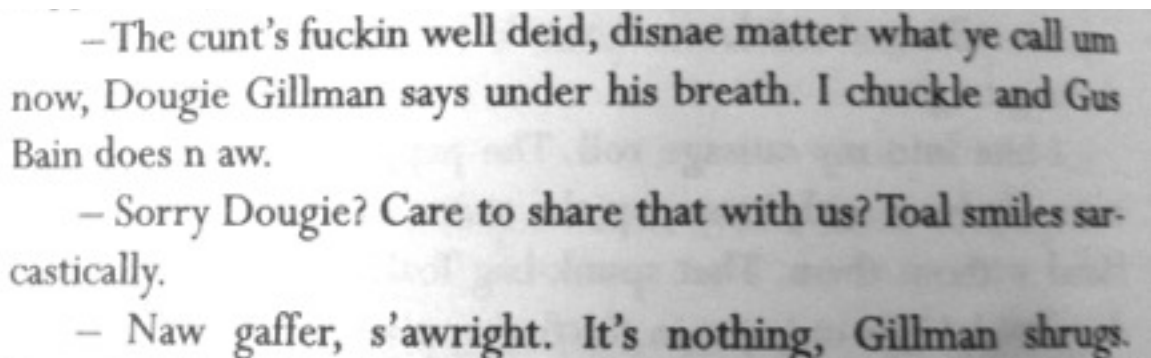
acosaba anónimamente por teléfono consiguiendo, en última instancia y gracias a sus *juegos*, convencer a todos de que era Blades mismo, se ve reforzado por ello, y no destrozado irremediamente como en la novela. Por último, el final de la película no varía en cuanto el suicidio de Bruce, aunque sí difieren sus circunstancias: aquí el protagonista está a un paso de una redención que en ningún momento se da por imposible. Ve las sombras de la mujer, cuyo marido había intentado —fallidamente— salvar, tras sufrido éste un ataque de corazón en mitad de la calle, acudir a su puerta junto con el hijo para rendirle una visita amistosa que hubiera podido dar paso a algo más. Mientras tanto, en el caso de la novela la caída libre de Bruce no tiene más fin sino el abismo total y absoluto, teniendo en cuenta que lo último que hace es ahorcarse llevando una camiseta que pretende inculpar a su ex-mujer: “I’ve made the t-shirt we are wearing. It has *YOU CAUSED THIS* on it in big, black letters” (Welsh 2013: 392).

#### 4.2. Deslizamientos de carácter normativo

##### 4.2.1. La narración y las dificultades que conlleva

El modelo narrativo escogido presenta, sin duda alguna, dificultades a la hora de trasladar la historia al lenguaje cinematográfico. Hay tres voces narrativas en *Filth* novela:

1) **La narración del protagonista**, caótica(mente) interna, a modo de un flujo de conciencia, contaminado a nivel lexicológico y sintáctico por la decadencia del que habla (incluye transcripción fonética del dialecto escocés) (ver figura 1):

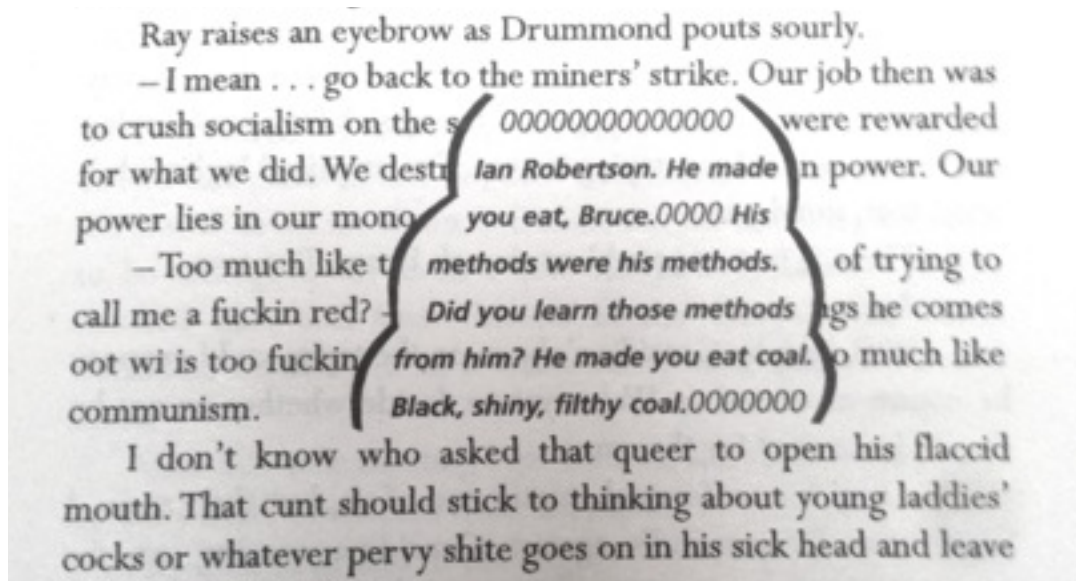


– The cunt’s fuckin well deid, disnae matter what ye call um now, Dougie Gillman says under his breath. I chuckle and Gus Bain does n aw.

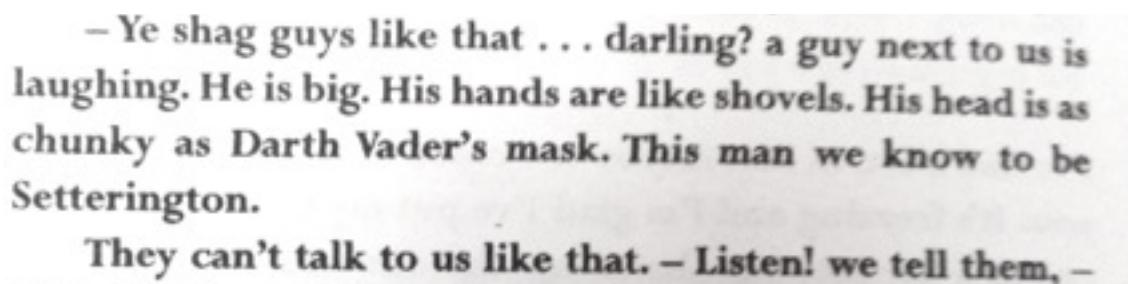
– Sorry Dougie? Care to share that with us? Toal smiles sarcastically.

– Naw gaffer, s’awright. It’s nothing, Gillman shrugs.

2) **La narración de la tenia** gestada en los intestinos del protagonista, absurda al principio, reflexiva más adelante, más ordenada a todos los niveles, distinta a nivel tipográfico, intercalada en el discurso de Bruce a modo de lo que se podría denominar *tmesis visual* (se explicará más adelante) (ver figura 2):



3) La supuesta **narración de Carole**, en sus capítulos correspondientes, distinguida por un lenguaje más cuidado y por una tipografía en **negrita**: en principio es un comentario *desde fuera* acerca de la vida del protagonista y, al final, el resultado del trastorno mental que sufre éste (ver figura 3):



La mayor parte del texto está narrada con la voz de Bruce. La peculiaridad principal de este discurso consiste, como se indicaba más arriba, en el lenguaje y el estilo utilizados para relatar los acontecimientos y pensamientos del propio protagonista. No obstante, hay un elemento más que no empieza a darse hasta bien avanzada la lectura (p. 319), y es que hay veces que el yo (*I*) del narrador pasa a ser *nosotros* (*we*), entendido tal sujeto nuevo como la unión de Bruce y la tenia, dada la conciencia que ha ido adquiriendo ésta.

Hay 45 intervenciones de la tenia. Su extensión se alarga conforme pasa la acción de la novela, llegando a desafiar las proporciones discursivas con respecto a la voz del protagonista (que siempre había preponderado), especialmente en el capítulo “The Tales Of A Tapeworm” (Welsh 2013: 356). Según hemos dicho, se podría considerar su discurso como una

versión muy visual de *tmesis* o *encabalgamiento léxico*, consistente en principio en la fragmentación de una palabra con la consiguiente intercalación de otra entre los separados constituyentes de la palabra primaria (Beristáin 1985: 250-251). Hasta ahí la *tmesis* clásica. La que lleva a cabo Irvine Welsh al escribir *Filth* sería un caso particularmente gráfico: las partes pertenecientes a la narración de la *tenia* se superponen al discurso de Bruce, haciéndolo ininteligible y su sentido vagamente reconstruible a partir de palabras sueltas y el contexto previo. (ver figura 2)

Por último, hay 6 capítulos *proprios* de Carole: *Carole* p.42, *Carole Again* p.121, *Still Carole* p. 165, *More Carole* p.211, *Carole Remembers Australia* p.239, *More Carole?* p. 341. El último mencionado es un tanto significativo: lo primero es que el título viene con un interrogante; lo segundo es que después de una página y media (en la 342 exactamente), ocurre un cambio tipográfico y un giro lingüístico asimismo, y desde la narración de la supuesta Carole —que por vez primera se desarrolla en un tiempo presente, describiendo las acciones de *ella*— se pasa a la de Bruce, quedando latente así su dualidad; lo tercero, es que a estas alturas de la novela, el *I* (*yo*) del protagonista se confunde con el *we* (*nosotros*) de él y la *tenia* considerados conjuntamente, según habíamos dicho. En este punto se podría hacer el hincapié en lo significativo que puede ser un *mero* cambio tipográfico en el texto de una novela, algo que, por cierto, es un fenómeno bastante poco popularizado debido a la facilidad de lectura que le confiere a un texto la unidad tipográfica, que hace que los escritores mayoritariamente eviten tales operaciones visuales, optando por medios más sutiles, aunque éstos puedan resultar menos evidentes. En el caso que estamos tratando, la tipografía estándar sirve para la voz de Bruce, y su versión en negrita, para la de Carole, tal y como se ha indicado. Fijémonos en el fragmento que cito a continuación: “**They can’t talk to us like that. —Listen! we tell them, —Police! We’re working undercover!**” (Welsh 2013: 342).

En estas dos líneas en las que *sólo* ocurre un pequeño cambio visual, se resuelven muchas cuestiones de una importancia enorme en la trama: dos voces *en principio* independientes se unifican, dos discursos *en principio* provenientes de dos personas distintas se identifican; Carole y Bruce son uno, la voz de ella ha sido, en realidad, la del yo desdoblado de él. En definitiva, podría afirmarse que la novela tiene, en última instancia, sólo un narrador entonces: habiendo demostrado que Carole equivale a Bruce travestido, se podría aventurar que la *tenia*, como tal incapaz de realizar un análisis moral y existencial, sería un reflejo de la conciencia del



protagonista mismo, así que, otra vez, podríamos identificar esta voz narrativa con la principal de Bruce. Obviamente, calificaríamos ambas narraciones de *complementarias*, siendo una *exterior* (Carole) y otra, *interior* (la tenia). De esta manera se conformaría la voz narrativa de *Filth* novela: una principal (también por la cantidad de texto que le corresponde) y dos complementarias, relativas a los trastornos mentales y fisiológicos de la primera. En conclusión: Un ser humano descrito en todas su dimensiones. Un anti-héroe *total*. (ver figura 4)

**– You’re a fuckin sick fairy. Ah’m gonny fuckin cripple you, one young man says, turning around in the front passenger seat. We know this albino-skinned boy to be Gorman. We know the record of this thug.**

**– Ye shag guys like that . . . darling? a guy next to us is laughing. He is big. His hands are like shovels. His head is as chunky as Darth Vader’s mask. This man we know to be Settingington.**

**They can’t talk to us like that. – Listen! we tell them, – Police! We’re working undercover!**

**They laugh. They just laugh at me. We pull off the wig we have been wearing. We still hold on to our handbag. Carole’s handbag. My present. Last Christmas I gave you my heart. The car seems to be moving so slowly, and there is a sickness in our stomach, a sickness which makes us feel as if we have eaten too much candyfloss at the fairground and gone on the waltzers. Stacey liked the waltzers. Us and her, her tucked in the middle. The nuclear family, spinning, twisting, disorientated, but still huddled together.**

**Still . . .**

Un tanto *post factum* nos apercibimos de que el prólogo viene con la misma tipografía en negrita utilizada para el discurso de Carole, dado que, efectivamente, es *ella*, es decir, Bruce, quién comité el homicidio descrito en el *Prologue* (Welsh 2013: 1).

En el caso de la película estamos ante el siguiente despliegue de perspectivas:

- 1) **Las escenas del protagonista**; invariablemente Bruce Robertson, salvando las diferencias en la trama arriba mencionadas.
- 2) **Las escenas del Doctor Rossi**, desarrolladas dentro del despacho de éste; estas escenas sustituyen los soliloquios de la tenia en la novela: se ha intensificado la importancia de este personaje, que en el libro era muy secundario.
- 3) **las escenas de Carole**, que ilustran la voz del alter ego de Bruce

Las escenas del protagonista reflejan la narración llevada por Bruce en la novela: vemos a Bruce desenvolverse en *su* mundo, siguiendo su trayectoria que si bien empieza tranquilamente pronto deriva en una caída libre frenética conforme va avanzando la trama. Ésta, como ya indicaba más arriba, ha sido *aplanada* y ajustada a la realidad cinematográfica, pero, por lo demás, en el traslado de la narración del protagonista no se ha perdido nada de su *esencia*. Lo que en el libro pudo haber permanecido oculto *visualmente*, es decir, la fisicidad del personaje de Carole al desarrollar su parte de la narración, ha debido ser tratado de otro modo en la película. De ahí que se optara por utilizar la misma actriz que aparece como Carole *real* —ésta hace su única aparición al final del metraje, al darse un encuentro casual de Bruce con su ex-mujer y su hija, acompañadas por el nuevo padre de familia, en un supermercado— para realizar las escenas correspondientes a los capítulos de Carole literaria.

Tal decisión trae consigo la necesidad de buscar nuevas resoluciones más adelante: la escena en la que se identifica la voz narrativo-visual de Carole con la de Bruce se vale de una superposición de *voces*; se repite la secuencia inicial de la película, que arrancaba con el *personaje* de Carole (interpretado por la actriz femenina aún) adecentándose y, seguidamente, bajando al túnel en el cual ocurría el asesinato, sólo que esta vez es Bruce quien está delante del espejo, maquillándose y poniéndose las medias, los zapatos y la gabardina. Mientras se está escuchando lo siguiente:

People ask me "Carole, how do you and Bruce keep the spice in your marriage?"

Well, I tell them it's really simple.

I'm just the ultimate *tease*.

*Me and Bruce, we're not that different.*

We know what we want.

We know how to get it.

Like this promotion he's going for. We both know he'll win.

And when he does, the Roberston household is going to be one big happy family again.

Al llegar a la tercera línea (*I'm just the ultimate tease*), ocurre la citada superposición de voces. La voz de ella empieza a perderse y la que empieza a predominar es la de él, desapareciendo el aspecto vocal femenino por completo al final de la siguiente frase (*Me and Bruce we're not that different*). A continuación hay un repaso contrastado de todas las apariciones previas de Carole-mujer, correspondiéndole a cada una de ellas la versión *real*, de Carole-Bruce. Una de las presuntas asesinas acaba por recordar de qué le sonaba la cara de Bruce que creyó reconocer cuando éste vino a su floristería a hacerle un par de preguntas, y da al espectador la última confirmación verbal de lo que se aprehende visualmente: la misteriosa mujer rubia testigo era, de hecho, el protagonista travestido en una de sus andanzas por la ciudad por la noche. Todo este desenlace aparece con una música un tanto dramática, que potencia el descubrimiento que se acaba de hacer (ver figura 5):



Para subrayar el *espejismo*, la *encarnación* que hace Bruce, en una de las escenas pertenecientes al soliloquio de Carole aparece ella entre dos espejos opuestos, produciendo así un efecto de *mise-en-abyme*, subrayando así lo lejos que había ido la obsesión del protagonista (ver la tercera tira de figura 5).

Por el contrario, lo que en el libro es posible mostrar *visualmente*, a saber, los soliloquios superpuestos de la tenia, en la película ha sido sustituido por las escenas en el gabinete de Doctor Rossi. En el libro su personaje aparece un par de veces, al acudir Bruce a su consulta para conseguir un tratamiento para los brotes dermatológicos en su área genital y para la tenia misma. Aquí, en la pantalla grande, el mismo personaje es quien asume la transmisión de ciertos elementos del pasado del protagonista, como lo son las circunstancias de la muerte de su hermano o la marginación social que había sufrido Bruce en su pueblo natal posteriormente; es también él quien pronuncia las palabras salidas de la boca del padre Robertson, *You're filth!*, las palabras que estigmatizan a Bruce y marcan su consecuente trayectoria vital.

Huelga decir que en su primera aparición Doctor Ross resulta simplemente otro personaje. Es a partir de la segunda escena que comparte con el protagonista cuando se empieza a vislumbrar que el ambiente en que acoge a su paciente está siendo extraño, con el volumen de la cabeza del doctor mismo exagerado, y el del tarro de pastillas que le ofrece a Bruce. La última escena es en la que aparece es el apogeo de la extravagancia visual en lo que respecta a su gabinete; ya ni siquiera pretende ser una situación realista, siendo deliberadamente frenética y caótica, no exenta de cierta violencia verbal y física. Ya no quedan muchas dudas acerca del estado mental del paciente. La única pregunta que queda es: ¿esas citas han tenido lugar *realmente*? ¿O han ocurrido sólo en la imaginación de Bruce delirante?

Un elemento a destacar también, sobre todo en el contexto de los altibajos mentales del protagonista, es que el despacho de Doctor Rossi filmico dispone de un *chaise longue* más propia de un gabinete psicológico/psiquiátrico que de una consulta más general. De hecho, lo que no se explícita en la película es qué padece Bruce exactamente. Se menciona la tenia, pero a raíz de un cuadro que hay en una de las paredes del despacho; bien podría ser un *mero* guiño al público lector de la novela, bien una sugerencia de que este es uno de los males sufridos por el protagonista (ver figura 6):



De este modo se ve que la aparente dificultad en el trasvase de tal despliegue narratológico literario ha sido magistralmente resuelto por el director del largometraje. El montaje se hace más caótico conforme avanza a película, acorde con cómo se agrava el estado mental de Bruce. Las escenas paralelas, las correspondientes a la narración de Carole y Doctor Rossi comienzan a devenir escenarios cada vez más oníricos, báquicos y, en general, desenfrenados.

#### 4.2.2. Otros elementos visuales en la película

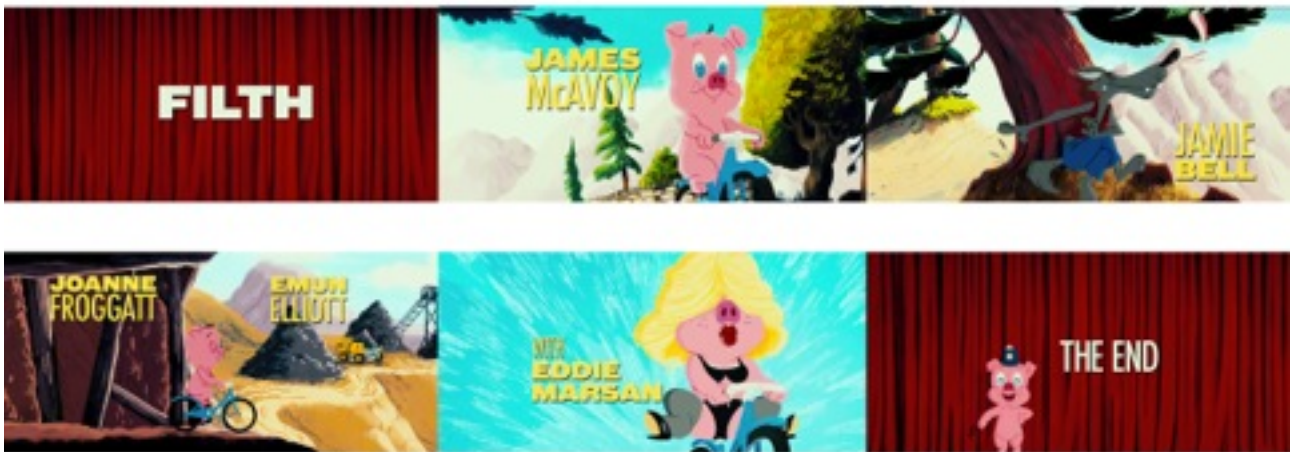
A lo largo de la película, Bruce experimenta cierto tipo de visiones:

- 1) los *flashbacks* de su pasado, en los que ve a su hermano menor que murió accidentalmente enterrado por una avalancha de carbón.
- 2) ciertos personajes apareciendo con cabezas de animales: el propio Bruce, con la cabeza de un cerdo; su amigo Clifford Blades, con la de una oveja; Gus (otro compañero de trabajo, envuelto cual otros en las maquinaciones de Bruce), con la de un elefante; Drummond (otra compañera de trabajo), con la de una bruja; Doctor Rossi, finalmente, con la de un monstruo indefinido.

Las primeras son meras reminiscencias de su pasado. Las segundas representan las relaciones que han sido establecidas entre el protagonista y los demás personajes mencionados dentro de los *juegos* maquiavélicos que Bruce lleva a cabo. Examinadas de cerca, todas parecen justificadas por el devenir de los acontecimientos y son bastante obvias, pero no por ello menos impactantes, sobre todo porque cuentan con el elemento de sorpresa: el espectador desde luego no espera visiones tan extrañas y oníricas (ver figura 7):



Otro elemento visual del que goza la película es una animación corta justo al final de la película, cuando empiezan los créditos: en ella, utilizando los animales, cuyas figuras van acompañadas de los nombres de los actores que interpretaron los personajes correspondientes, de un modo irónicamente gracioso se resume la trama de la película (ver figura 8):



Todos estos elementos gráficos sirven para potenciar visualmente el desarrollo de la trama, así mismo como la progresiva decadencia mental y general del protagonista.

#### *4.3. Deslizamientos de carácter sociológico*

16 años tras su publicación inicial, la crítica político-(policíaco)-social que ofrecía el libro entre líneas aún persiste, y no con menos fuerza. Pueden haber variado detalles, puede que haya sido necesario que éstos hubieran variado con el fin de adaptarse mejor al nuevo espectador por el que, igual que por el mundo, han pasado esos 16 años —o al que esos 16 años lo han formado—. Al variar los detalles se trata, de hecho, de mantener el estatus de referencia social-geográfico-cultural válida en el mundo de hoy, de modo que en última instancia la sensación producida en el que está viendo la película sea la misma que en el que previamente leía la

novela aunque, eso sí, *actualizada* y puesta *al día* acorde con lo que ha ido sucediendo a lo largo de esta década y más que media en lo que se refiere a la evolución del entorno del ciudadano europeo.

De ahí por ejemplo un cambio significativo de la ciudad a la que parten el protagonista con su mejor amigo: en *Filth* novela pasan sus vacaciones en Amsterdam, mientras que en *Filth* película dirigen sus pasos a Berlín.

Por más que en el imaginario internacional Amsterdam persista como cuna de libertad entendida como la apertura hacia la prostitución y las drogas, tal fama y, sobre todo, los efectos económicos de ésta seguramente habrían llamado la atención de otras urbes, resplandecientes o no en el panorama europeo. Del mismo modo que, por otro lado, esas otras urbes europeas, lo quisieran o no, habrían empezado a resultar atractivas a los que manejaran el mercado de lo comúnmente entendido como ilegal, dada primero la cantidad de gente pasajera (es decir, clientes potenciales) y segundo, la (en principio) poca atención por parte de los servicios públicos hacia cierto tipo de comercio. Todo esto ha hecho que dicha fama de Amsterdam haya pasado a ser más legendaria que factible, y que el nuevo destino de los que antes se hubieran encaminado hacia la capital de Países Bajos ahora sea Berlín.

Tales cambios ocurren fuera del ámbito del libro y/o la película y, no obstante, hay que tenerlos en cuenta a la hora de realizar una adaptación cinematográfica de una novela de hace más de una década. Porque si bien es cierto que hoy día cualquiera entenderá la ciudad de Amsterdam como elección adecuada dadas las aspiraciones de los protagonistas, no es menos cierto que precisamente *hoy día* tal elección hubiera parecido un cliché, algo propio del mundo hipster, algo más vistoso que decadente. Y, sin embargo, Berlín resultará una opción doblemente acertada, primero como lo que efectivamente está siendo la ciudad real y, segundo, como un guiño de parte del director consciente (que demuestra haber hecho los deberes y estar al tanto) hacia un público consciente (que lo sabe o intuye y, en todo caso, se sentirá parte de esta clandestinidad). El mínimo peligro que se ha corrido de no comprenderse la nueva referencia socio-geográfica se palia con ser un lugar igual de exótico para los personajes escoceses, por un lado, y, por otro, con que inmediatamente después de mencionarlo se le ofrece al espectador una serie de imágenes frenéticas que ilustran el tiempo que Bruce y su amigo pasan en la capital alemana, con las que queda esclarecido su objetivo inicial en cuanto a sus vacaciones. Así, incluso los que no estén familiarizados con los más efervescentes puntos en el mapa de la decadencia actual acabarán siendo puestos al día por la película que había ido poniendo un libro al día. A lo mucho puede darse un elemento de sorpresa, seguido sin embargo de una reflexión

acerca del tiempo que ha pasado y de lo dinámica y cambiante que es/ha sido la vida internacional, especialmente en las últimas dos décadas gracias a la apertura de las fronteras dentro del marco de la Unión Europea.

De este modo quedaría saldada la actualización del imaginario europeo.

#### 4.3.1. La cuestión de la víctima

En *Filth* novela, la víctima, cuyo asesinato está sirviendo del fondo para el despliegue de la personalidad trastornada del protagonista, es un hombre negro. Se descubre, conforme se va desarrollando la trama, que el homicidio tuvo causas no sólo raciales; se descubre que ha sido el mismo Bruce, travestido de Carole, quién ha cometido el crimen, llevado a tal extremo por haberlo dejado su mujer, Carole *real*, y haberse ido ésta con *un* hombre negro. Lo único que *ve* Bruce, no obstante, llegado el caso, es un hombre negro que podría pero no tiene por qué ser *el mismo* que había elegido su (ya) ex-mujer como nuevo compañero de vida. En tales circunstancias, su delito resulta aún más absurdo y sirve, como otro elemento, para confirmar su inestabilidad mental.

Por otro lado, en *Filth* película, la víctima es un turista japonés. Surge pues la pregunta, aunque se prescindiera del elemento *protagonista-asesino-investigando-su-propio-crimen*, ¿por qué cambiar la etnia de la víctima? Sigue siendo un crimen con el fondo *racial* y, no obstante, se ha optado por pasar de una víctima negra de procedencia inexacta a un muchacho japonés. Tal vez tal cambio se debiera a que de hace 16 años para acá ha variado la *fluctuación* humana alrededor del mundo. Del mismo modo que Amsterdam ha dejado de resultar tan atractivo de cara al acceso fácil al mundo de las drogas, alguien de procedencia afroamericana haya dejado de resultar un elemento *extraño/ajeno* por excelencia en el panorama escocés.

También podría entrar en consideración lo referente al factor económico general: la víctima en la película resulta ser *víctima* al no conseguir sus *asesinos* el dinero demandado de él. El elemento *racial* juega aquí otro papel que en el texto de partida: en la novela, es precisamente el factor principal del asesinato cometido, al haber sido identificado un representante de una etnia como el supuesto culpable de los cambios en la vida matrimonial del protagonista; en la película, por el contrario, es un factor *añadido* al concepto internacionalmente aceptado hoy día de *turista-poseedor-del-capital-económico*. Este cambio de enfoque puede haber obedecido a que se ha suprimido la relevancia que la raza del asesinado tenía en el pasado de Bruce: ahora mismo, la única vinculación de éste con aquél es que Bruce está a cargo de la investigación sobre la muerte del turista japonés, habiendo sido al mismo tiempo *testigo* de ésta. Había sido



necesario mantener algún tipo de vínculo *presencial*, para que al final de la película el grupo de asesinos callejeros pudiera secuestrar al protagonista travestido y *reconocer* en él al que había visto suceder el crimen.

Así, por consiguiente, se ha podido mantener el deseo albergado por Bruce de haber *retenido* a Carole, aunque sin lugar a duda su personaje resulte más *plano*, aún con toda su carga trágica, en comparación con su original literario. Al tiempo, el personaje de la película sigue inspirando la compasión, por más que su grado sea inferior con respecto al Bruce novelístico, habiendo sido *aplanado* su pasado.

#### 4.4. El guiño al público lector

En la película hay, además, al menos un claro *guiño* hacia el público lector: en la escena en la que Bruce y Ray van a casa de unos de los presuntos asesinos, emplean un claro chantaje para convencerlo de que colabore en la investigación que la policía está llevando a cabo: la alternativa del muchacho era terminar compartiendo celda con un tal *The Beast*, violador y asesino en serie cuya fama ha hecho que el presionado efectivamente acepte la *propuesta*.

Pues bien, en el libro, el mismo *The Beast* es el padre *real* de Bruce, igualmente un violador y asesino en serie. Una de cuyas víctimas sería la madre del protagonista, la cual, habiéndose quedado embarazada tras la violación, aconsejada seguidamente por un cura católico, tendría al hijo que estaba gestando. Acorde con el material genético así recibido, Bruce sufriría trastornos padecidos a los de su progenitor, diagnosticado por cierto de esquizofrenia.

Ahora bien, en la película en ningún momento se llega a afirmar de que el *padre*, cuyo amor y reconocimiento el protagonista siempre hubiera buscado, no era de hecho su padre *real*. Sólo se citan (textualmente además), las palabras proferidas por el padre al morir el hermano de Bruce (que en la película lleva el nombre de Davie, cuando en el libro era Stevie) (Welsh: año, 355): “This thing killed him (...) this bastard spawn ay the fuckin devil killed my laddie! (...) You’re filth!”

De modo que quién haya leído la novela previa o posteriormente, puede re-establecer la relación entre los dos personajes en la película. Si se indagaran los motivos de tal elipsis, por otro lado, tal vez se llegaría a la conclusión de que había sido una consecuencia lógica al omitir el despliegue de la tragedia familiar más allá de la muerte del pequeño Davie/Stevie. También, al resultar más *recogida* la historia narrada en la película, posiblemente no se consideró necesario añadir más detalles acerca de la matriz genética del protagonista, sobre todo teniendo en cuenta que en *Filth* película Bruce es meramente un *testigo* del asesinato, no su principal

hacedor. La condensación de la trama hecha para las necesidades de la gran pantalla probablemente se habría desequilibrado de haber sido incluida esta parte del pasado del protagonista que, dado su devenir cinematográfico, no se *vincularían* directamente con ninguna de sus acciones, al menos no de manera en que se hubiese podido hablar de cierta *predestinación*.

## 5. Conclusiones

No cabe duda que proponerse llevar al cine una obra de estructura tan compleja como la de *Filth* novela es un trabajo que precisamente por su complejidad va a ser examinado minuciosa y severamente por el público que ha leído la novela previamente.

Los cambios que se han efectuado con respecto al texto original han sido ocasionados por las necesidades específicas del lenguaje cinematográfico; han sido por ende *necesarios*. Si un libro utiliza elementos visuales más allá del fenómeno de la palabra impresa, tal circunstancia siempre supondrá una dificultad a la hora de trasladar el texto a cualquier otro ámbito, debido a la necesidad de buscar *equivalencias* semejantemente extrañas en el ámbito meta. Las decisiones tomadas por el director de *Filth* película en el proceso de la producción han servido, indudablemente, a la plasmación de una visión particular del libro que tenía el director, a la visualización de su *lectura* particular. Las diferencias en lo que es la recepción de una obra literaria y una cinematográfica han hecho necesarios los *ajustes* realizados, debido a la comprensión inmediata de elementos visuales en el caso de las películas, operación que en el mundo literario requiere de medios especiales, como la mencionada *tmesis visual* y los cambios tipográficos, cuyos fin es indicar la diferente voz narrativa.

Si se había dicho que el libro era intraducible al lenguaje filmico ha sido probablemente porque resultaba difícilmente *encajable* en su marco artístico primario: al fin y al cabo, aún 16 años tras su publicación, las resoluciones novelísticas tomadas por Irvine Welsh confieren al libro un carácter especial. Tal vez menos revolucionario de lo que posiblemente hubiese sido en la época de su publicación, ya que mucho —y no menos extravagante— se ha publicado después, pero sigue resultando una lectura entretenida por los valores visuales adicionales que ofrece.

Sin duda alguna, el estreno de la película ha ocasionado un *renacimiento* de la obra original, de hecho, la versión impresa que yo he manejado para este trabajo tiene como portada una de las imágenes que aparecía en una de las versiones del cartel de la película, a saber, James

McAvoy montando un cerdo gigante. En otras versiones se sustituía al cerdo por una botella igual de exageradamente grande de whisky.

Quisiéramos concluir apreciando el trabajo realizado en el proceso de trasvase de un medio artístico a otro, dificultado más, si cabe, por el tiempo que había transcurrido desde la publicación del libro.

Y si alguna vez nos hemos preguntado qué opinan los novelistas mismos de las adaptaciones de sus obras, heos aquí a David Mitchell hablando de la producción de la película basada en su *Cloud Atlas*, muy en la línea del presente trabajo: “(...) film adaptations of novels are sometimes prone to failure not because they are too faithless but too faithful: why spend all that effort producing an audiobook with pictures?”. (Mitchell: 4).

### **Bibliografía empleada**

Baird, Jon, S. (dir.) (2013): *Filth* [película]. United Kingdom, Steel Mill Pictures.

Beristáin, Helena (1985): “Diccionario de retórica y poética”. México, Editorial Porrúa, S. A.

Cattrysse, Patrick (1996): “Descriptive and Normative Norms in Film Adaptation: The Hays Office and the American Film Noir”. *Cinémas: Journal of Film Studies*, Volume 6, 2-3, primavera, pp. 167–188

Cattrysse, Patrick (1997): “The Unbearable Lightness of Being: Film adaptation seen from a different perspective”. *Literature/Film Quarterly* 25, pp. 222–30.

Even-Zohar, Itamar (1990): *Polysystem Studies*. Poetics Today (International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication). Vol. 11, n.º1

Gandolfo Santonja, M<sup>a</sup> Teresa (2008): *El sociolecto marginal de Filth: estudio traductológico*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Mitchell, David (2012): *Based on the Novel By*. Londres, Hodder&Stoughton.

Pérez Bowie, José Antonio (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Ruiz Martínez, José Manuel (2014): *Memoria narrada y memoria filmada. Estudio comparativo de la novela Soldados de Salamina y de su versión cinematográfica*. *Etudes romanes*, 62. Universidad de Copenhague, 193-206.

Welsh, Irvine (2013): *Filth*. Londres, Vintage.

