



## Tras las huellas del guionista. La mirada de Rafael Azcona sobre Martina en *Son de mar*

**Evelyn Hafter**  
**Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-Universidad Nacional de La Plata**

### Resumen

La novela de Manuel Vicent, *Son de mar*, ha sido llevada al cine por el director Bigas Luna, con guión de Rafael Azcona. En el paso de la obra literaria a la película, y a la luz de la intervención de este último, pueden explicarse ciertos cambios que experimenta el personaje de Martina. La protagonista se inscribe en una serie de mujeres que en el universo del guionista comparten determinados rasgos y actitudes frente al mundo y, especialmente, frente al hombre, de modo que es legítimo hablar de la *azcontización* de la esposa del profesor de Clásicas.

*Palabras clave:* Son de mar – adaptación – Rafael Azcona – Martina

### Abstract

The novel of Manuel Vicent, *Son de mar*, has been adapted to the cinema by the director Bigas Luna, with script of Rafael Azcona. In the passage of the literary work to the film the personage of Martina undergoes certain changes that can be explained from the intervention of this last one. The protagonist registers in a series of women who in the universe of the scriptwriter in front of share certain characteristics and attitudes, specially, in front of the man, so that is legitimate to speak of the *azconization* of the wife of the professor of Classic.

*Key words:* Son de mar – adaptation – Rafael Azcona – Martina

*Olivar* N° 12 (2009), 273-284.



## Del libro a la pantalla

Las fronteras que separan el cine de la literatura abarcan un vasto territorio, prolífico en fenómenos de diversa índole, entre los que ocupa un lugar privilegiado la adaptación, convirtiéndose en un tema asiduamente visitado desde tiempos tempranos tanto por creadores como por teóricos. En lo que respecta a la producción escrita que encuentra su origen en esta expresión, al lector no necesariamente especializado se le ofrecen textos identificables como intentos formales por establecer una clasificación, pasando por ensayos metodológicos, hasta el análisis de casos particulares. En suma, existe una abundante producción escrita de diversa índole. Sin embargo, a lo largo del presente texto se evitará entrar en el terreno de la polémica acerca de la naturaleza de la adaptación, del menor o mayor grado de legitimidad o independencia del objeto que resulta producto de dicha práctica, y se tomará como punto de partida la idea que asegura que la realización de una adaptación implica siempre la génesis de una nueva obra que, sin olvidar el texto al que debe su origen, habrá de convertirse en un nuevo producto, en una nueva mirada. Es decir, la adaptación dará como resultado siempre una obra con identidad propia, otra distinta a su antecesora, y esto ocurre fundamentalmente porque, en el caso de las adaptaciones literarias a la pantalla cinematográfica, la maniobra consiste en pasar de un medio a otro<sup>1</sup>.

El propósito de las líneas que siguen es alejarse de una propuesta que juzgue el producto resultante de la adaptación desde valores subjetivos, ya que

De la infinita variedad de grados que puede exhibir una transposición, en general se explica menos de lo que se juzga. Más cerca de la pretensión estadística que de la justificación estética o estilística, los ensayos inspeccionan más los resultados que los procesos. Y son los procesos y la clase de operaciones realizadas los que demarcan esta zona de trabajo. (Wolf, 2004: 77)

<sup>1</sup> De allí que muchos autores y especialistas prefieran hablar de *transposición*. Al respecto pueden consultarse los trabajos de Sergio Wolf (2004: 15-16) y José Luis Sánchez Noriega (2000: 64-66).

La literatura española en todas sus formas ha dado lugar a numerosas adaptaciones –a estas alturas, seguramente, la premisa resulta un tanto obvia– que buscan llevar a la pantalla del cine (y también a la de la televisión) textos que van desde los señalados como clásico hasta las letras contemporáneas. La obra de Manuel Vicent no escapa a este hecho, y ya en el año 1996 José Luis García Sánchez realiza la adaptación cinematográfica de *Tranvía a la Malvarrosa*,<sup>2</sup> con la participación del guionista Rafael Azcona.<sup>3</sup> Cinco años más tarde, el realizador Juan José Bigas Luna emprende la adaptación de otra de sus novelas, *Son de mar*<sup>4</sup> (*SM*), para lo cual cuenta nuevamente en la adaptación y elaboración del guión con Rafael Azcona. Estrenada en el año 2001, la esperada película no obtiene una favorable recepción por parte de la crítica ni del público, tampoco despierta mayormente el interés teórico (al menos no en la medida que sí lo hizo la adaptación de *Tranvía a la Malvarrosa*), e incluso, y a pesar de sus nominaciones al premio Goya<sup>5</sup>, no llega a cosechar comentarios benignos.<sup>6</sup> Sin embargo se destaca una excepción, que suele repetirse desde el público hasta los especialistas. Se trata de las miradas sobre la labor de la actriz Leonor Watling, quien interpreta a Martina desde su insolente juventud hasta su rígida adultez.

<sup>2</sup> Este trabajo mereció el premio al “Mejor guión” de *Midi-Pyrennes* 1997 y la nominación al premio *Goya* 1997 en la categoría “Mejor guión adaptado”.

<sup>3</sup> Los inicios en el cine de Rafael Azcona se encuentran asociados a la adaptación. Su primer trabajo fue *El pisito* (Ferreri, 1958), sobre un texto suyo *El pisito, novela de amor e inquilinato* (1957).

<sup>4</sup> Al mencionar esta novela, es preciso destacar que la presencia de lo cinematográfico en el nivel del texto literario merece un tratamiento especial, puesto que excede considerablemente el tema de la adaptación. La cita al mundo de las estrellas cinematográficas (“a la caída del sol ibas vestida de caqui como Ava Gardner en la película *Mogambo*” (*SM*: 279)); el cine como generador de fantasías y mundo paralelo (las fantasías que tienen como disparador la presencia de Tatum Novak y Yul Brynner), el vocabulario asociado al medio (“fue la última imagen que los amantes proyectaron sobre el mar en calma” (*SM*: 320)), así como también el cine en tanto industria, son tópicos que aparecen a lo largo de la novela. No se trata tanto de recursos alojados en la prosa –lo que podría llamarse *una escritura en busca de efectos cinematográficos*– sino de la integración del universo del cine en su más amplio aspecto a la ficción creada por Vicent.

<sup>5</sup> *Son de mar* contó en el año 2001 con dos nominaciones, una a Mejor Guión Adaptado, para Rafael Azcona, y otra a Mejor Actor de Reparto para Eduard Fernández (Alberto Sierra).

<sup>6</sup> Al respecto, y sólo por citar un ejemplo, puede consultarse la crítica de José Luis Sánchez Noriega (2002).

Desde un enfoque que pretenda adentrarse en los mecanismos de la adaptación, el suceso no puede pasar desapercibido, es decir, si la actriz, como sucede en este caso, logra conmover de una u otra forma al espectador (especialista y no), junto al valor que representa sin dudas su trabajo, ¿puede pensarse en una etapa anterior en la que se visualice ciertos hilos que sostengan su labor?, ¿es lícito aventurar la existencia de una suerte de andamiaje que, además de la novela del Manuel Vicent, haya servido para la construcción de su personaje?

Si “El acto de trasponer un texto al cine debe interrogarse sobre si son factibles ciertos procedimientos que pueden hacer de puente entre códigos, así como se dice que todo puente une espacios o lugares distintos y autónomos” (Wolf, 2004:34), el puente, los procedimientos utilizados por Azcona que van de la literatura al cine dejan indudablemente su huella. De un lado, la novela de Manuel Vicent, del otro, la película de Bigas Luna<sup>7</sup>, ambas obras con independencia, pero unidas mediante un puente construido por el célebre guionista.

## **La mirada de Azcona sobre *Son de mar***

*Las películas son de los directores, mientras que el guión es como el encofrado de un edificio, que tiene que estar pero no se puede notar.*

Rafael Azcona

El lugar de Rafael Azcona dentro de los últimos cincuenta años del cine español es reconocido e incuestionable sin necesidad de emprender descripción alguna. Afirmar que es el guionista más prestigioso de la historia del cine español tampoco requiere justificación. Sus intervenciones dotan a las películas de una identidad particular, que trasciende –sin dejar de conjugarse con él– el universo poético del director al que se asocie. Entre sus señas particulares se cuentan su prodigiosa capacidad de observación, la habilidad en la construcción de los diálogos, su solvencia para tejer tramas... Y también es verdad que en la producción

<sup>7</sup> La película suele llevar la firma del director, el mismo Rafael Azcona, como se cita más adelante, declaraba siempre en sus entrevistas que la película, una vez terminada, es del director (s.f., 2007b; Rimbau y Torreiro, 2000).

del prolífico guionista ocupan un lugar especial los personajes femeninos. De una a otra película, las mujeres delineadas por Azcona –que si bien en contadas ocasiones aparecen como protagonistas de la historia emergen siempre como caracteres esenciales en la construcción de la trama– experimentan el mundo, manifiestan su deseo y se relacionan con los hombres de manera dudosamente positiva y similar. De los estudios realizados sobre estos personajes se ha deducido que: “...la visión que Azcona tiene de las mujeres es fundamentalmente negativa. En innumerables ocasiones se ha subrayado su misoginia (...), la mayoría de las veces la mujer es un personaje falso y dominador, que emplea toda su vida y sus artes en destruir uno a uno los sueños del hombre” (Zanella, 2001: 66).

Sin embargo, es posible reconocer en los personajes femeninos azcontianos, de manera simultánea al delineamiento de su perfil negativo, su calidad de víctimas de un modelo social que parecería asignar a la mujer –respondiendo al mandato de la naturaleza y donde podría reconocerse una larvada presencia de Shopenhauer–, una hipotética voluntad de reproducción y conservación de la especie.

Estos rasgos identificables en los personajes femeninos que recorren la filmografía de Azcona reaparecerán en Martina al momento de trasponer el personaje desde la literatura de Manuel Vicent a la película de Bigas Luna. Desde los inicios del filme, el guionista riojano realiza una operación gradual a lo largo del relato que se afirma con contundencia en el final. Dicha operación no consiste en otra cosa que en dotar al personaje de Martina de una fuerza vital, pero a la vez negativa y destructora que tiene a Ulises como centro de su deseo. Si bien es cierto que en el texto de Manuel Vicent puede ya vislumbrarse en cierto grado este mismo rasgo, la intervención de Azcona parecería situar a Martina en serie con aquellas otras mujeres de sus guiones previos, ofreciendo al espectador una versión crecidamente negativa y misógina de la compañera del profesor.

Al momento de adaptar la novela al medio cinematográfico parece inevitable realizar una selección dentro del material que ofrece el universo ficcional del autor literario, sobre todo cuando se trata de una novela, tanto es así que el mismo Azcona llega a comentar sobre esta labor: “Creo que el cuento es el género literario que mejor se presta a la adaptación: todo lo que hay que hacer es desarrollar lo que el autor se

ha callado; en la novela, en cambio, se plantea el problema de eliminar mucho de lo que el autor ha dicho” (Azcona, 2007a).

Usualmente, Azcona es reconocido por su capacidad a la hora de elaborar la estructura del guión, por el equilibrio que consigue entre sus partes. En el caso particular de *Son de mar*, puede observarse en su construcción la utilización de procedimientos que tienen como meta primordial la de lograr contar el argumento o la trama principal de la novela en el tiempo que ofrece una película. Si bien el guionista decide respetar la estructura temporal del relato (todo el desarrollo de la historia de los amantes, al igual que en la novela de Manuel Vicent, es un gran flash-back, una vuelta al pasado que explica la presencia del cuerpo de Ulises en las aguas del Mediterráneo), opta por una serie de recursos que podan necesariamente “mucho de lo que el autor ha dicho”. Como resultado de la utilización del procedimiento de reducción (Sánchez Noriega, 2002: 69-70) se provoca, por ejemplo, la desaparición de la leprosería, o del paseo por las discotecas de la ciudad; también la secuencia del comienzo carece en la película de los comentarios a partir del cuerpo hallado en la playa, la serie de hipótesis sobre la identidad del ahogado y el supuesto regreso de Ulises Adsuar.<sup>8</sup> También se dejan a un lado ciertas subtramas de gran densidad narrativa (tanto como para generar un relato propio), como la de Jorgito, el Destripador de los Mares, y la artista hollywoodense Tatum Novack. Entre la utilización de los recursos propios del medio, se destaca la incorporación de una voz en off, que reitera una y otra vez aquellos pasajes clásicos que, en la voz de Ulises, conquistaron como un hechizo mágico el deseo de Martina: “Martina sólo experimentaba fuego en el cuerpo cuando Ulises le hacía arder los oídos y la memoria con relatos que a ella le parecían increíbles y que la transformaban por dentro” (*SM*: 138)<sup>9</sup>.

La mayor parte de los cambios que introduce Azcona parecen obedecer a una selección que responde a criterios de economía narrativa, pues no debe olvidarse que el tiempo de duración de un largo o película industrial oscila convencionalmente entre los 90 y los 120 minutos.

Pero regresando al tratamiento que del personaje de Martina realiza Azcona en la adaptación, una variación sobre sus acciones merece

<sup>8</sup> El tema de la identidad de Ulises no está profundamente trabajado en la película, constituye uno de los temas por los que no han optado sus creadores.

<sup>9</sup> Las citas de *Son de mar* corresponden a la edición consignada en el apartado bibliográfico.

especial atención. Es un cambio que no parecería responder a la citada economía narrativa, ni al equilibrio de las tramas, ni a razones presupuestarias. Se trata de un detalle situado hacia el final de la película, cuando los amantes, reunidos tras el retorno de Ulises, se han escapado pero se saben perdidos en medio del Mediterráneo luego de haber echado a navegar el mítico Son de mar.

## **La azcontización de Martina**

Como se ha mencionado, en la construcción del personaje de Martina realizada para la película se acentúan los rasgos de su personalidad ligados al deseo y simultáneamente a la destrucción. Si bien es la manera en que este personaje llega al final del relato lo que despierta la presente lectura, existen algunas cuestiones previas que registrarían la marca del cambio. La huella del guionista no sólo se deja ver en la última secuencia, no se reduce a una modificación aislada, sino que es allí donde adquiriría su sentido pleno.

Dos momentos resultan claves en el desarrollo del personaje para rastrear la intervención de Azcona e intentar vislumbrar la lectura que de este personaje femenino realiza el guionista: el comienzo y el final, la manera en que la mujer entra y sale del relato<sup>10</sup>.

Si en la novela de Manuel Vicent la hija del cantinero hacía su aparición desde la focalización de Ulises (la llegada del profesor a la taberna El Tiburón es lo que permite al lector descubrir este microuniverso de Circea del cual Martina es parte fundamental), en la película la muchacha aparecerá en una escena al aire libre, conversando con las mujeres del mercado del puerto, y andando luego sobre su bicicleta. Se trata de una escena que parece remarcar su impulso y determinación, frente a un Ulises que llega pasivamente transportado a la ciudad costera. Del encierro en la cantina del padre -plausible de traspasar tan solo mediante sus sueños de juventud-, a su inserción en la naturaleza, y todavía fuera del campo visual de Ulises. En otras palabras, ambos personajes aparecen en el relato para el espectador en niveles similares (aunque en actitudes opuestas), ya no es la focalización del profesor de literatura la

<sup>10</sup> La secuencia que clausura la película de Bigas Luna, aquella en que los amantes se reencuentran luego de la muerte, queda excluida del presente análisis, por obedecer a una lógica diferente y a otro nivel del relato.

que autoriza la presencia de Martina, sino que ella surge –para el espectador– independientemente de esa mirada.

En el otro extremo de la historia, cuando los amantes culminan su larga travesía –se han conocido, se han amado, se han separado para reencontrarse y vuelto a amar hasta el hartazgo–, aceptan que sólo tienen una salida: huir.

En la novela de Vicent ambos personajes, Martina y Ulises, sabiendo que sólo les resta escapar del alcance de Alberto Sierra, el hombre más poderoso del lugar y segundo marido de Martina, deciden abandonar la ciudad en el Son de mar. Sin embargo, la vieja embarcación, territorio de los sueños de Martina, no resiste este último viaje. Y mientras el agua cubre las maderas de la nave que fuera parte de una escenografía cinematográfica, los protagonistas esperan serenamente juntos la muerte, sentados y tomados de la mano. En unas pocas líneas Vicent relata:

Los amantes trataron de achicar aquella inundación pero dándose cuenta enseguida de que su esfuerzo era inútil aceptaron el destino y volvieron a cubierta, se sentaron en las sillas de película bajo la toldilla *y sin terror alguno* comprobaron que el barco se estaba hundiendo a causa de su propio quebranto. (...) Cuando el nivel del agua llegó a la borda de la primera cubierta y el pequeño oleaje comenzó a mojarles los pies, con los zapatos de charol ya dentro del mar *los amantes se miraron detenidamente a los ojos* y después de una sonrisa rompieron el silencio que habían guardado de forma impasible.

-¿Quién eres? Ahora que vamos a morir dime quién eres –preguntó Martina.

-¿Quién eres tú? –preguntó a su vez Ulises levantando la copa de champán.

No tuvieron tiempo de responder a esta pregunta porque el barco en ese momento hizo un extraño viraje sobre su eje y se puso a pique, formó un tirabuzón y echó al agua a los amantes, a Martina abrazada al ramo de flores y a Ulises con la copa en la mano *y ninguno de los dos realizó ningún esfuerzo por salvarse*. (SM: 323-324, el destacado es mío)

En el párrafo siguiente, el texto vuelve a entroncar con el comienzo, mediante una maniobra de reescritura de aquel fragmento inicial en el que el cuerpo de un supuesto Ulises Adsuara llegara flotando a la costa de Circea. Ninguna palabra que remita al intento por conservar la vida, ningún término que denote resistencia, ningún signo que permita aventurar rastros de desesperación.



En cuanto a la obra cinematográfica, la elaboración de la secuencia final también resulta breve, puesto que en poco más de cinco minutos, de los ciento veinte que abarca la totalidad de la película, se desarrolla el naufragio de los amantes. Sin embargo aquí, a diferencia de lo sucedido en la novela de Vicent, los personajes sienten el impulso vital de salvarse y luchan contra la tragedia que resultará, al fin y al cabo, inevitable. Este ánimo por conservar la vida puede leerse en clave con la manera de plantear la acción y el verosímil en Azcona, puesto que parece responder a la manera en que el guionista concibe el universo ficcional, sería pues una concesión que se permite en tanto creador.

La secuencia del final se inicia a la hora, veintiséis minutos y pocos segundos de película y culmina unos cinco minutos más tarde. Ya situados de lleno en las aguas del Mediterráneo, luego de abandonar la ciudad a bordo del viejo Son de mar, Martina y Ulises se sorprenden al reconocer que existe algún desperfecto en la nave. Ella desciende a los controles del barco e intenta volver a encender los motores. Al no conseguirlo, decide llamar por radio, pero descubre que esta ha sido dañada y arrancada por completo. En ese mismo momento, Ulises, que se encuentra en la borda, observa el mal augurio que representa una gaviota sobrevolando la embarcación. A partir de allí el ritmo se acelera vertiginosamente, la duración de cada plano se reduce a la par que se suceden con mayor rapidez. La tragedia es inminente.

A la armoniosa y sosegada manera de sucumbir los personajes en las páginas de Vicent, se oponen en la pantalla dos seres ansiosos por conservar sus vidas, o al menos evidenciando ciertos impulsos vitales que se alejan de la pacífica despedida de los amantes del autor valenciano, y los obliga en cambio a buscar una solución.

En el tramo central de la secuencia, una vez que los personajes aceptan no poder remediar nada dentro de la embarcación, suben a cubierta. Martina le ordena a Ulises que se quede sentado, e intenta, como lo ha hecho hasta el momento, tomar el control de la situación. El profesor, sin embargo, camina, y ella, con un movimiento accidental, desata el golpe que lo deja inconsciente. Inmediatamente el cuerpo del protagonista cae de la embarcación, y aunque Martina intenta sujetarlo con todas sus fuerzas, el amante se escapa y termina flotando a la deriva.

He aquí la modificación que introduce Azcona y que define, con una última pincelada, el carácter del personaje femenino. No se trata tan

solo de la manera en que los protagonistas pierden la vida, sino que es la opción de responsabilizar a Martina por la muerte de Ulises lo que transfigura sustancialmente la mirada que Vicent había ofrecido de los hechos. En última instancia es un movimiento de la mujer lo que provoca la muerte del profesor, aunque visualmente se resuelva de manera accidental.

Un detalle más: cuando el cuerpo inanimado de Ulises se aleja por el mar, Martina intenta ir por él, y si bien logra alcanzarlo, al ver que su rescate se torna imposible, el impulso por sobrevivir la vuelve hacia lo que queda del Son de mar. Flotando sobre los restos de la simbólica embarcación que por poco tiempo resistirán a flote, y mientras clama por Ulises gritando su nombre, se resiste a perder la vida con angustiosas palabras a manera de conjuro “No quiero morirme... No me voy a morir”.

Al igual que en el comienzo del relato, los amantes se encuentran nuevamente ante la mirada del espectador en actitudes opuestas, pero esta vez será Martina la responsable directa del estado de Ulises.

Durante los últimos treinta segundos de la secuencia, los cuerpos de ambos amantes se pierden en el mar, mientras ella sucumbe bajo las aguas entre gritos, él se arrastra inerte, en un montaje paralelo que culminará con la imagen del reptil sobre la arena de Circea.

De este modo, el carácter del personaje de Martina que se ofrece al espectador cinematográfico ve acentuada su vitalidad con respecto a aquel otro construido por Vicent, abonando con ello su perfil más negativo<sup>11</sup>. Sin embargo, es preciso reiterar que dicha negatividad se condensa en la maniobra final, imprevista y mortal, de la mujer a bordo del Son de mar.

Para quien conozca al menos en parte la filmografía de Rafael Azcona resulta inevitable aventurar que la elección efectuada sobre la responsabilidad de Martina en el segmento que relata la muerte de Ulises presenta el sello del guionista riojano; lícitamente puede afirmarse que la modificación responde a su poética.

Martina se sitúa, mediante la ya descrita maniobra, junto a esas otras mujeres devoradoras de las ilusiones del hombre, destructoras de sus sueños; personajes que, con su particular forma de relacionarse con

<sup>11</sup> Metamorfosis que a su vez parece estar impregnada de ecos de la filosofía pesimista –y misógina– de Shopenhauer.

los hombres, habitan las películas de Azcona desde sus inicios en el cine: como Carmen, la hija de don Amadeo, en *El verdugo*, que con su dulzura destructora colaboró y mucho en el camino que empujó a José Luis hacia su oscuro oficio; también como Petrita, la novia eterna de Rodolfo en *El Pisito*, que vislumbró la felicidad en un futuro sacrificio de su amado... En síntesis, como tantas otras<sup>12</sup>, mujeres responsables –en diferentes grados y por medio de diversos ardides– de la desgracia del *partenaire* masculino al que por ventura deban acompañar.

El personaje de Martina delineado por Azcona responde a sus deseos y termina provocando la muerte del amante. Dejando a un lado los propósitos de verosimilitud que hubiesen podido intervenir como criterio de adaptación, es cierto que la *mirada azconiana* modifica el personaje femenino, volviéndola culpable de la destrucción del hombre, no sólo –en este caso– del aniquilamiento de su voluntad, sino de la pérdida de la vida. Así, Ulises se verá reducido por su mujer. Y si bien consigue inicialmente huir para vivir su sueño, al regresar, ella termina por devorarlo. Martina comienza arrasando con su voluntad para acabar aniquilándolo físicamente.

La protagonista se inscribe de ese modo en una serie de mujeres que comparten rasgos y actitudes frente al mundo y especialmente frente al hombre, de modo que, finalmente, es legítimo hablar de la *azcontización* de la esposa del profesor de Clásicas.

## Bibliografía

- AA.VV., 2000. *Nosferatu. Revista de cine*. (Rafael Azcona), 33, abril.
- AZCONA, RAFAEL, J. L. CUERDA Y J. ANTONIO MÉNDEZ, 2007a. “Escritores en la Biblioteca. Mesa Redonda: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”, 22 de febrero, Foro Complutense, [www.ucm.es](http://www.ucm.es)
- S/A, 2007b. Entrevista “Conocemos Rafael Azcona guionista cinematográfico”, en [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>12</sup> Un análisis detenido sobre la función y evolución de estos personajes en diversas películas de Azcona se encuentra en “La mujer azconiana y la imposibilidad de la pareja”, trabajo de Giovanna Zanella (2001). La variación de Martina puede colocarse en serie con el panorama de este recorrido, centrado especialmente en el análisis de las colaboraciones de Azcona con Luis García Berlanga y Marco Ferreri.

RIAMBAU, ESTEVE Y CASIMIRO TORREIRO, 2000. "Entrevista. Una manera de ver el mundo", *Nosferatu. Revista de cine. Número monográfico: Rafael Azcona*, 33, abril, 4-28.

SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS, 2000. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

—, 2002. "Críticas del cine español". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

VICENT, MANUEL, 1999. *Son de mar*. Buenos Aires: Alfaguara.

WOLF, SERGIO, 2004. *Cine/Literatura. Ritos de pasajes*. Buenos Aires: Paidós.

ZANELLA, GIOVANNA, 2001. "Ennio Flaiano y Rafael Azcona. Historia de un universo compartido". Alicante: Università degli Studi di Udine-Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

### **Películas citadas**

*Tranvía a la Malvarrosa* (José Luis García Sánchez, 1996).

*Son de Mar* (Juan José Bigas Luna, 2001).

*El pisito* (Marco Ferreri, 1958).

*El verdugo* (Luis García Berlanga, 1961).