

## DE LA NOVELA AL CINE

### La derrota del punk en *Mensaka* (José Ángel Mañas y Salvador García Ruiz)

Diego Maíllo Baz

Universidad de Málaga

diegomaillobaz@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7446-3866>

**RESUMEN:** En este artículo, se ha procurado descifrar los recursos propios del cine de los que se sirvió Salvador García Ruiz en su adaptación homónima de la novela de José Ángel Mañas, *Mensaka*. Para ello, se prescinde del *fidelity criticism* y de otras perspectivas igualmente improductivas, como la *auterist approach*, para estudiar la cinematización de la temática central de ambas obras: el derrumbamiento de los ideales profesados por un grupo de amigos vinculado al movimiento y a la filosofía punk, los cuales, a pesar de encontrarse en el umbral de la adultez, se resisten a la incorporación al mercado laboral y se dedican a actividades consideradas socialmente indeseables.

**PALABRAS CLAVE:** adaptación filmica, *Mensaka*, punk, derrota de los ideales, alienación laboral.

#### FROM NOVEL TO FILM: THE DEFEAT OF PUNK IN *MENSAKA* (JOSÉ ÁNGEL MAÑAS AND SALVADOR GARCÍA RUIZ)

**ABSTRACT:** In this article, the main aim is to analyse the filming resources that Salvador García Ruiz featured in his homonymous adaptation of the novel *Mensaka*, written by José Ángel Mañas. To this end, pointless approaches such as the auterist approach or the fidelity criticism have been omitted in order to study the cinematization of the major motif in both works: the collapse of the ideals professed by a group of friends linked to the punk movement and its principles, who, despite being on the threshold of adulthood, withstand the entry into the labour market and engage in activities considered socially undesirable.

**KEYWORDS:** film adaptation, *Mensaka*, punk, defeat of ideals, labor alienation.

#### INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

*Mensaka* (1998) es uno de esos casos de adaptaciones cinematográficas que contentan al novelista, pues José Ángel Mañas comentó que, de las transposiciones que se habían realizado de sus obras, esta era la que más le había gustado (Mañas, 2014: 257). Esta opinión tal vez se deba a que, a diferencia del trasvase que se hizo de su obra anterior, *Historias del Kronen*, de la cual se desentendió en pleno rodaje porque, según él, Montxo Armendáriz la «rebajó, le quitó tensión» (Mena, 2018: 52), esta mantiene la fábula del relato intacta, exceptuando algunos cambios no significativos para el desenlace. No obstante, sí que hay una intencionalidad diferente en los dos autores, pues mientras Mañas pretendía reflejar su época, a la manera del hiperrealismo de «[Irvine] Welsh, los Caníbales Italianos, el posrrealismo americano y los autores sudamericanos de la recopilación *McOndo*» (Mañas, 2014: 740), Salvador García, más humilde, pretendía

contar una historia sobre la maduración del individuo y los estragos del tiempo (García Ruiz, 2004), temática que ocupará la parte central de mi análisis. Sin embargo, este juego de escudriñar las intenciones de los autores –que, pese a resultar interesante como elemento paratextual, no conduce a nada y recurre demasiado a menudo a las suposiciones– ya lo agotaron los estudiosos de la *auterist approach*, que «difiere del “fidelity criticism” solo en la superficie, puesto que las dos aproximaciones circunscriben su estudio a cuestiones de fidelidad» (Zecchi, 2012: 30). De hecho, como se observará más adelante, esta intencionalidad no deja de ser una opinión de los autores sobre su propia obra –o, más bien, una forma de entender el arte– que luego no resulta trascendente a la hora de examinar sus resultados.

Asimismo, voy a dejar de lado el improductivo *fidelity criticism* para el estudio del trasvase, ya que esta metodología subordina la creatividad del autor filmico a la autoridad literaria sin tener en cuenta que la película constituye una suerte de hipertexto que se nutre e inspira en el hipotexto literario sin la posibilidad ni la necesidad de remitirse a él por completo, de forma que se trata de un auténtico «mapa transtextual» (Peña Ardid, 2020: 98), pues los creadores cinematográficos también poseen una subjetividad artística que se plasma en cada una de las decisiones tomadas a lo largo de la creación. Por ello, tanto si respetan las supuestas «reglas» del libro en que se basan como si no (Wolf, 2001: 21), lo importante debería ser si la película funciona en tanto que artefacto autónomo con su propia lógica y coherencia internas (Malpartida, 2018: 50). Así pues, es necesario liberar al cine del respeto por las venerables canas de la literatura y trabajar sobre su propia idiosincrasia. Robert Stam nos recordaba que

para Gilles Deleuze, el cine en sí mismo es un instrumento generador de conceptos que transmite el pensamiento en términos audiovisuales, no en una lengua natural como el francés, sino en bloques de movimiento y duración. La visión deleuziana rechaza la vieja idea de que el cine, a diferencia de la literatura y la filosofía, es «incapaz de pensar». Deleuze no «aplica» conceptos filosóficos al cine; por lo contrario, trabaja con los conceptos que el mismo cine genera (2014: 38).

Un primer ejemplo revelador de esto lo constituye la manera en que sendos autores estructuraron los relatos. La novela organiza su argumento en torno a dieciocho capítulos cuyos narradores se van alternando entre los diferentes personajes, correspondiendo dos secciones a cada uno de forma intercalada, de modo que se construye una suerte de coro polifónico en el que la suma de las perspectivas y de los diferentes episodios configuran el todo. La película mantuvo el pluralismo de subjetividades, pero su manera de adaptar este mecanismo es a través del relevo de focalizaciones. En cada escena, la focalización se corresponde con un personaje distinto, pero casi todas se suceden las unas a las otras mediante transiciones rimadas en las que un objeto o movimiento coincide formalmente con el de la siguiente. Por ejemplo, cuando al final de la película David está mirando por la ventana, se produce un salto espacial y el encuadre se focaliza en Javi, que también está asomado a la ventana de su casa; pero no solamente se produce una rima visual, sino que esta se fundamenta en el sentimiento de derrota que interconecta a los dos personajes, creando así una fluidez narrativa muy característica del cine que prescinde de la abrupta división en capítulos de la literatura.

Aunque también existan películas distribuidas en secciones con excelentes resultados, y a pesar de la afirmación de Sánchez Noriega de que «no cabe duda de que el lenguaje cinematográfico de las películas que narran historias se va construyendo en los primeros años del siglo XX a partir de procedimientos que son tomados de la novela o se inspiran en ella: la vertebración del filme en episodios, la organización del discurso»

(2000: 34), este ejemplo ilustra la manera en que se cinematizan ciertos recursos literarios mediante elementos inherentes al lenguaje fílmico, lo que lo salva de ser uno de los casos de adaptaciones neutras y sin estilo que Sergio Wolf critica cuando escribe que «en el intento de no vampirizar el estilo del autor terminaron cediendo su propia voluntad de afirmación [...]. No hay en ellos rasgos de estilo en la utilización de los materiales del cine que nos hagan olvidar sus antecedentes literarios» (2001: 104).

Sin embargo –y esto probablemente es una cuestión de posproducción y mercadotecnia– en los elementos paratextuales del cartel publicitario y el tráiler se anunció la película con una imagen y un subtítulo («Páginas de una historia») que hacía referencia a la procedencia literaria, pese a que la segunda obra del novelista no vendió demasiado y la adaptación podría haber funcionado por sí sola, ya que con un reducido presupuesto se consiguió producir «una espléndida película» (Gullón, 2005: 279). Uno de los grandes aciertos de García Ruiz fue la elección de los actores y su forma de dirigirlos. Él mismo destacó que se sentía muy satisfecho con este elemento (García Ruiz, 2004), pues se percibe una gran compenetración y emotividad en cada secuencia. En definitiva, el guion de Luis Marías –que ganó un premio Goya al Mejor Guion Adaptado– se basó en la novela, pero a la hora de rodar decidieron «pasar de ella» (García Ruiz, 2004), decisión que recuerda a la práctica de Jean-Luc Godard, que cuando «comentaba que no inventaba nada, sino que “robaba”, estaba lanzando un desafío al *fidelity criticism*. Hitchcock [...] decía que leía el texto literario solo una vez, y si le gustaba la idea básica se olvidaba del libro y se metía a crear cine» (Zecchi, 2012: 28).

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN. EL TRABAJO ASALARIADO Y EL TIEMPO EN EL PUNK

Desde sus inicios en la década de los setenta, el movimiento punk surgió como una reacción a la profesionalización del rocanrol. Esta subcultura musical, que antaño había servido a las clases populares como medio de desahogo de la explotación laboral y como canal para expresar un sentido lúdico a la vez que combativo de la existencia, se había convertido «en una gran industria que requería de una costosa producción y de un conocimiento musical específico. Esto hizo que el *rock* se consolidara como un medio excluyente, sobre todo para los jóvenes de los sectores bajos de la sociedad; para ellos el *rock* ya no era considerado como una válvula de escape» (Restrepo, 2005: 12). El *rock* progresivo de los setenta era ya una labor especializada, una profesión que requería conocimientos y técnicas específicas y que constituía un medio para triunfar y enriquecerse reservado a una élite. Esta tesitura produjo el caldo de cultivo del que brotó el punk, que se hizo eco del ideario dadaísta y «con su intención de escandalizar y provocar a la clase media, el punk enlaza con la idea vanguardista de indignar a la burguesía y separarse de sus ambiciones, consideradas mediocres» (Ramírez, 2013: 1). Las ambiciones burguesas que rechazó el punk son varias, pero para este artículo me detendré en una sola por tratarse de la temática que empapa *Mensaka*: la incorporación al mundo laboral, con su consecuente dedicación del tiempo vital a la productividad en colaboración con la maquinaria capitalista.

El punk, como filosofía, se nutre de una serie de preceptos anarquistas como el del rechazo del trabajo asalariado. Esta premisa parte de una crítica del derecho al trabajo del marxismo –«el derecho al trabajo es, a lo sumo, un presidio industrial» (Kropotkin en García Olivo, 2008: 13)– que el mismo yerno de Marx, Paul Lafargue, reprobó irónicamente en su ensayo llamado *El derecho a la pereza* (1880). No obstante, a pesar de haberse estructurado críticamente en oposición al marxismo, existe toda una tradición

anterior de repulsa hacia el trabajo asalariado que se remonta desde los cínicos griegos a los grupos heréticos de carácter libertario de la Edad Media, tal y como recoge Greil Marcus en *Rastros de carmín*:

La del Pecado Original no era la Biblia de los lolardos. Estos decían que Dios era perfecto, que los hombres y mujeres eran creación de Dios y que por serlo eran perfectos y no podían pecar, excepto contra su propia naturaleza perfecta mediante el trabajo, entregando la autonomía que Dios les había concedido a las reglas de los poderosos, a la mentira de que el mundo había sido hecho para otra cosa que no fuese el perfecto placer de uno mismo (2019: 24).

Después de que el debate se ampliara y se sistematizasen los males del trabajo en torno a conceptos económicos como *alienación* o *plusvalía*, el psicoanálisis aportó una perspectiva más profunda de la cuestión. Susan Sontag advirtió en su ensayo «Psicoanálisis y Eros y Tánatos de Norman O. Brown» la gran ruptura que supusieron con respecto al psicoanálisis ortodoxo tanto este pensador como otro que le era coetáneo, Herbert Marcuse (2007: 327-325), que tanto influyeron en la contracultura que se fraguó en el siglo XX a través de movimientos como el situacionismo, el jipi y el propio punk. Ambos se manifestaron en contra de la institución del trabajo, señalando por ejemplo que «el trabajo sin gozo es puramente autocastigo, y por ello es un puro cultivo de la culpabilidad» (Brown, 1980: 317). A pesar de que el psicoanálisis más clásico se había posicionado en la necesidad de que el paciente se reconciliase con el llamado «principio de realidad» debido a su inevitabilidad dentro de la cultura; la contracultura, que trajo consigo la esperanza del derrumbamiento de las viejas estructuras de poder y la creación de una sociedad en la que los deseos y las necesidades no estuviesen en contradicción, fue respaldada por apreciaciones como que «el tiempo de trabajo, que ocupa la mayor parte de tiempo de vida individual, es un tiempo doloroso, porque el trabajo enajenado es la ausencia de gratificación, la negación del principio del placer [...] está comprometido en actividades que por lo general no coinciden con sus propias facultades y deseos» (Marcuse, 1969: 54).

Los deseos ya comenzaban a verse como una realidad que no debía ser negada en pos de ningún dispositivo de dominación desde el irracionalismo nietzscheano, cuyas ideas influenciaron la defensa dionisiaca de la cultura del *potlatch* (rituales de economía primitiva basados en el derroche) de Georges Bataille, que se lamentaba de que

la parte más importante de la vida se considera constituida por la condición –a veces incluso penosa– de la actividad social productiva. Es verdad que la experiencia personal, tratándose de un joven, capaz de derrochar y destruir sin sentido, se opone, en cualquier caso, a esta concepción miserable. Pero incluso cuando este se prodiga y se destruye sin consideración alguna, hasta el más lúcido ignora el porqué o se cree enfermo. Es incapaz de justificar utilitariamente su conducta y no cae en la cuenta de que una sociedad humana puede estar interesada, como él mismo, en pérdidas considerables, en catástrofes que provoquen, según necesidades concretas, abatimientos profundos, ataques de angustia y, en último extremo, un cierto estado orgiástico (1933: s/p).

Fue, no obstante, el psicoanálisis el que produjo una legitimación más científica de estos, fundamentada en que la contención de los deseos enferma al individuo. La pasión se convertía así en un elemento esencial del ideario contracultural, y la frase del situacionista Raoul Vaneigem que proclamaba que «nous ne voulons pas d'un monde où

la garantie de ne pas mourir de faim s'échange contre le risque de mourir d'ennui» (1992: 20) se convirtió en un grafiti habitual en el Mayo del 68.

Precisamente, la publicación que sirvió de difusión de las ideas de la Internacional Letrista, antesala del grupo situacionista, se llamaba *Potlatch*. En ella, los letristas, encabezados por Isidore Isou, analizaron el gran potencial revolucionario y vanguardista de la juventud como grupo social por encontrarse en una situación de externalidad respecto al sistema productivo –aunque más tarde, durante la posmodernidad, afianzase su espacio como subgrupo de consumo– y esta tesis fue de vital importancia para toda la contracultura posterior, ya que descartaba al obrero clásico del marxismo como sujeto revolucionario por estar ya demasiado inmerso en un sistema que no puede cambiar desde dentro. Para Isou, la juventud no era un rango de edad, sino un posicionamiento con respecto a la sociedad (dentro-fuera). En sus palabras,

mientras la juventud sufra este esclavismo o sea explotada por el sistema de sus mayores, se lanzará a locuras guerreras y todo tipo de banalidades que les sean permitidas como compensación por su no existencia. Aquellos que conocen y aman su lugar, ya sean proletarios o capitalistas, son pasivos, porque no quieren comprometerse dejándose ver por las calles. ¡Tienen propiedades y niños que proteger! Los jóvenes, que no tienen nada que perder, son el ataque..., de hecho, son la aventura. Dejad que la juventud deje de servir como simple mercancía para convertirse en consumidor de su propio ímpetu (en Marcus, 2019: 297).

El tema de la juventud –de su pérdida en el paso a la madurez, en realidad– es central en *Mensaka*, y parece que todos los personajes sienten que hacerse mayores posee unas consecuencias que se resisten a aceptar. Es como si, encarnando toda esa corriente sesentayochista reflejada en películas como *Wild in the streets* (1968), intuyeran lo cierto y doloroso de «aquella famosa frase de la contracultura estadounidense que advertía que al llegar a la treintena te convertías –casi– en el “enemigo”» (Rocha, 2018: 39). En este sentido, el tiempo se convierte en una fatalidad, pues reduce paulatinamente las esperanzas en una vida libre, apasionada y libre de responsabilidades. No faltan ejemplos de obras artísticas de esta adscripción en las que se produce una rebelión contra la paternidad de Saturno, como la escena de *Easy Rider* (1969) en la que el motorista encarnado por Peter Fonda se deshace de su reloj de pulsera antes de embarcarse en su trágica aventura por el territorio americano; o la propuesta contra el tiempo ordinario del dadaísta Jean Arp de «convertir una hora en cincuenta minutos» (Marcus, 2019: 226). Igualmente, los propios eventos revolucionarios funcionan como catalizadores de esta intuición de que el tiempo tal y como lo percibimos constituye una opresión de los ritmos de vida naturales, como en la Revolución de Julio, que «en el atardecer del primer día de lucha, en distintos lugares, simultánea pero independientemente, se hicieron disparos contra los relojes en las torres de París» (Marcuse, 1969: 215).

Con respecto al punk, hubo una buena parte de sus integrantes que abrazó el nihilismo pasivo y la desaparición silenciosa como medios de resistencia. Influidos tácitamente por las ideas postestructuralistas que extrajeron como conclusión de los fracasos revolucionarios sesentayochistas «la insistencia posmoderna en que la crítica es imposible, la subversión, inútil, y la revolución, un sueño infantil y reaccionario» (Plant, 2008: 177); y a pesar de los influjos del anarquismo clásico, que poseía una intención de cambio social y una teleología más o menos clara, el punk destaca por tratarse de una rebeldía cotidiana con un marcado carácter individual. Lo característico del punk fue la opción de la improductividad como alternativa al trabajo asalariado, sobreviviendo mediante el autoempleo en actividades como la creación de fanzines, discográficas y

grupos de apoyo, a la manera de bandas más politizadas como «The Crass y Discharge Poison Girl, entre otras, que a través de la música pretendían dar soluciones a la crisis proponiendo la acción política a seguir» (Restrepo, 2005: 13) o en el hundimiento desidioso en la vida marginal, subsistiendo mediante pequeños delitos y actividades de economía sumergida. De hecho, su etimología parece apuntar hacia esta vertiente, pues

muchos ligan el origen del término a Shakespeare y al teatro isabelino de 1602, en donde la palabra «punk» identificaba a la prostituta (como cierta figura de turbulencia social); posteriormente, el término «punk» fue utilizado para denominar a ciertas tipologías sociales que conectaban la juventud con la criminalidad [...] persona *inútil e improductiva*<sup>1</sup> [...] también a chicos jóvenes, sin dinero, que iban a parar a las cárceles para satisfacer los deseos sexuales de los presos, que decían «I punked the kid» (Disalvo y Cuello, 2015: 234-235).

#### LA DERROTA DE LA FILOSOFÍA PUNK EN *MENSAKA*

*Mensaka* fue la segunda novela de la «Tetralogía Kronen» de Mañas, precedida por *Historias del Kronen* (1994) y sucedida por *Ciudad rayada* (1998) y *Sonko 95* (1999), tetralogía que más tarde se amplió con *La pella* (2008) como precuela de *Ciudad rayada*. Estas son las obras que mejor representan el concepto de «nobela punk» de Mañas, esbozado en el manifiesto literario publicado por la revista *Ajoblanco*, *El legado de los Ramones*. La tetralogía, a pesar de estar constituida por historias independientes, posee una unidad temática y estilística. Incluso hay una evolución encadenada de los personajes que termina por reflejar

una trayectoria con comienzo y fin que puede entenderse como tradicional. Al protagonista del Kronen le pasa al fin del siglo XX lo mismo que a Fernando Osorio y a Antonio Azorín a comienzos de siglo, que la rebeldía los va a entregar cansados y en busca de refugio en los brazos de una mujer, de la esposa. La persecución del individualismo excluyente les agota y deja en brazos de la corriente social (Gullón, 2005: 282).

Respecto al estilo que vertebra las novelas, es característico lo que Mañas denominó «ruido literario», una literaturización del estilo visceral, provocador y antitécnico del punk, «indicio subversivo explícito, ya que la introducción de una representación ruptural en el lenguaje de las novelas puede compararse a la perturbación social producida por la indumentaria punk» (Urioste, 2003: 35). En un anexo de *Sonko 95*, Mañas dejó patente que se trataba de una serie temática y estilística. De hecho, utilizó el recurso denominado «“retour de personnages”»: el retomo de personajes que ya aparecieron en textos anteriores de la serie. Así, Javi, Natalia y David, tres de los protagonistas de *Mensaka*, reaparecen en *Ciudad rayada*, y varios protagonistas de esta última, Kaiser, Kiko y Roni, pululan por la trama de *Sonko 95*» (Jorge Pérez, 2005: 34).

El estilo punk reivindicado por el autor sirve muy bien para entroncar su narrativa dentro del espíritu de renovación que llegó a España décadas más tarde que al resto de Occidente para renovar el panorama literario. *Mensaka* y el resto de la tetralogía destacan por la oralidad —«la oralidad punk es el escupitajo del novelista» (Mañas, 2014: 747)—, la explicitud y la convención de la espontaneidad, que se consigue mediante una prosa ágil y de apariencia no trabajada, justificado todo ello con la idea de que

---

<sup>1</sup> El énfasis es mío.

el punk es antitécnico, antiliterario y anárquico, y sus estrategias de oposición al Estilo oficialesco van desde la tosquedad voluntariosa hasta el terrorismo lingüístico [...]. El punk sospecha que el virtuosismo es el velo voluntarioso al que uno recurre para esconder la nada, y lo que quiere es arrancar ese trapo. El punk considera que el arte genuino nace de la angustia y que lo demás es artificio. El punk es pornografía emocional y técnica (Mañas, 2014: 746).

En este sentido, el comienzo abrupto de la novela parece ser una declaración de intenciones: «—¡Pitad, pitad, cabrones!— escupo al suelo, me pongo el casco y me meto entre los coches». Además del deseado efecto de espontaneidad, Mañas plasmó el lenguaje orgánico, variado y en perpetuo cambio que se encuentra en el argot y que supone su fuente principal de creación léxica, argumentando que «lo que no veo tan claro es por qué, pudiendo decir escama, zarpa, mogra, Morgan, farla, polvo, carola o nieve, tendría que seguir utilizando la única palabra que me da el diccionario» (Mañas, 2014: 263 y 747). De esta manera, el autor se alineaba con otros experimentadores literarios como Julio Cortázar, que en *Rayuela* (1963) se refería al diccionario como «cementerio» por percibirse como una compilación rígida de palabras que encorsetan al escritor.

Este estilo solamente fue bien aceptado entre los críticos por aquellos con una mentalidad más abierta a las nuevas tendencias, como Paco Umbral o Germán Gullón, quien escribió que «la crítica acusó a su autor de practicar botellón literario. En realidad, les molestaba que Mañas se hubiera hecho un gorro de papel con las novelas de Proust y de Juan Benet» (en Mañas, 2014: 752). En cambio, Mañas no solo defendió sus estilemas de forma ideológica en textos externos a la novela; sino que en *Mensaka*, intradiegeticamente, se sirve de un recurso que justifica la pretendida oralidad que articula el relato. El libro se abre con el extracto de una entrevista a un grupo publicada por un fanzine que tal vez inspirase la narración; luego, el resto de la novela es una especie de ampliación de la entrevista en la que cada uno de los personajes narra su parte de la historia para crear una totalidad orgánica.

El entrevistador es el propio Mañas, pero esto no lo sabremos hasta el epílogo, donde aparece como un personaje más. De este modo, la oralidad posee una presencia insoslayable que se manifiesta lingüísticamente en la introducción discursiva de apelaciones a una segunda persona, como cuando David relata que «ella frunce el ceño y me doy cuenta de que tiene una cara de Barbi mal follada, *ya sabes*,<sup>2</sup> ese tipo de tías que son frías como demonios» o cuando Ricardo le pregunta —con cierto humor— al entrevistador «por cierto, no tendrás un porrito encima, ¿verdad?» (Mañas, 2014: 266 y 333).

Tanto la oralidad como el formato de fanzine que adopta son elementos del estilo punk que vertebran la novela. La oralidad representa una suerte de antiestilo literario que rompe con los artificios tradicionales, pues son vistos como agentes de la cultura a los que el punk contrapuso el analfabetismo voluntario, una forma de entender el arte como manifestación salvaje y ajena a las represiones culturales que fue defendida por algunos anarquistas contemporáneos, como Pedro García Olivo y Hakim Bey, para quien este tipo de rechazos a la cultura

son gestos que se hacen *contra* las instituciones, y en ese sentido son «negativos», pero cada gesto negativo también sugiere una táctica alternativa «positiva» para reemplazar y no tanto rechazar a la despreciada institución. Por ejemplo, el gesto negativo contra la *escolarización* es un «analfabetismo voluntario». Dado que no comparto la adoración

---

<sup>2</sup> El énfasis es mío.

liberal por el alfabetismo en aras del ascenso social [...], simpatizo con los niños que rechazan los libros y la basura que contienen (Bey, 2014: 141).

Este rechazo de la profesionalización y el aculturamiento responde a la mecánica del entusiasmo como motor artístico, y en declaraciones como la que sigue, Mañas hizo un alegato de la espontaneidad y el espíritu de participación que pueden ser anulados ante la gran obra canónica que confina al receptor a un papel pasivo:

El punk se ríe de los valores de la madurez y sostiene implícitamente que con entusiasmo y ganas (y un poco de talento, claro, algo de talento tienes que tener) tú también puedes dar un paso al frente y tomar el escenario. En palabras de un fanzine punk: «aquí tienes un acorde, ahora forma tu propia banda» (Mañas, 2014: 749).

Son dos las ocasiones en que arremete explícitamente contra la literatura canónica, cuando uno de los adolescentes que representan una generación más joven que el resto de personajes se burla de don Quijote comentando que «es un pavo que se ha quedado pallá. Por eso lo flipa y ve a su maroma en todas partes. Es una gilipollez» (Mañas, 2014: 304); y también cuando Ricardo dice sobre *Juan Salvador Gaviota* que «el único libro que había leído era uno que era corto y me agobió mogollón: sobre una gaviota [...]. El maestro estaba emparanoiado sobre cómo volaban las gaviotas, creía que eso tenía mucha envidia, y yo al final le dije: señor profe, ¿sabe lo que hacemos en mi pueblo con las gaviotas? ¡Las matamos a pedradas!» (Mañas, 2014: 333).

Por otro lado, el fanzine fue el medio de difusión punk por antonomasia, ya que condensaba la máxima expresión de la filosofía *do it yourself* y una forma alternativa de producir redes de comunicación artísticas e ideológicas entre grupos de afinidad. Los fanzines provienen del panfleto político del siglo XIX, que poseía la misma estética de la urgencia, el mismo tono crudo y un vocabulario escasamente refinado, y también existen precedentes de este medio en la revista *Dadá* coordinada por Tristan Tzara, con la que difundieron sus experimentos sonoros y gráficos con el lenguaje y las artes visuales (Coloma y Marco, 2017: 26). El primer fanzine español –dedicado al mundo del cómic–, creado por Luis Gasca, apareció en 1967 con el nombre de *Cuto*, no obstante, el primero dedicado a la escena musical *underground* lo manufacturaron en 1977 los integrantes de Kaka de Luxe (Olvido Gara *Alaska*, Fernando Vázquez, *El Zurdo*, Nacho Canut, Carlos Berlanga y Manolo Campoamor) (Giménez e Izquierdo, 2016: 360-361) con título homónimo al grupo. El fanzine no solo forma parte de la novela como estructura narrativa, sino que además para los personajes es un medio de comunicación con mucha relevancia debido a que pertenecen a una banda que, a pesar de estar a punto de dar el salto al estrellato, lleva muchos años moviéndose en círculos locales. Lo atestiguan frases como «a los fanzines hay que cuidarlos, son nuestro medio...» o «estaba leyendo uno de esos fanzines que distribuían por la zona, donde siempre nos ponían a parir» (Mañas, 2014: 276 y 342).

Respecto a los mecanismos de adaptación, se mantiene la fábula, la linealidad del tiempo del relato y los personajes prácticamente intactos, pero hay más cinematizaciones aparte de las comentadas arriba y de otras que señalaré más adelante. Está, por un lado, el empleo de varios desarrollos visuales para el momento en el que una antigua compañera de clase de Bea entra en la tienda de ropa en que trabaja; el cómico episodio de Ricardo en la habitación del hotel, que en la novela era una anécdota que Ricardo narra al entrevistador; el rechazo de Laura por parte de David, que ante su propuesta sexual le dice que es una niña; y la búsqueda de Cristina que Javi hace por todo el barrio.

Por otro lado, se juega con ciertos planos detalle irónicos o simbólicos; por ejemplo, cuando tras la aparición de los adolescentes trapisando con droga en el autobús escolar, se encuadra la señal de tráfico correspondiente a «Peligro, zona escolar». Los gestos de los actores son también muy elocuentes; por ejemplo, durante la cena en casa de Bea y David con los amigos de este, hay un plano de la colilla que Ricardo echa en el bol de ensalada, que produce una inmediata adhesión emocional<sup>3</sup> con Bea; y también al final de la noche, cuando observa con nostalgia fotografías antiguas en las que aparece con Ricardo y David en actitud risueña, contrastando con su gesto de insatisfacción actual.

En el trasvase, el punk aparece manifiesto en la forma de vida de los personajes, su indumentaria, la materia sobre la que trata, los sucios y alicaídos rincones de Madrid que escogen para rodar, etc. No obstante, también está presente en la canción principal que interpretaron Los Hermanos Dalton. No toda la banda sonora es punk, ya que la música debe adecuarse a la situación filmada y estar en consonancia con las emociones que se transmiten. Por ello, se elige una música más clásica a cargo de Pascal Gaigne para los momentos taciturnos y algunos temas roqueros de Andrés Calamaro («Loco»), Los Rodríguez («Aquí no podemos hacerlo»), Rosendo («Listos para la reconversión»), etc. De cualquier manera, la composición de Los Hermanos Dalton –cuyo título es homónimo al de la banda ficticia, «Séptima Invasión»– consume la estética punk del trasvase sonando en la escena del concierto, con una letra que sintetiza el mensaje de ambas obras: «cuando ciencia y religión no dan explicación / Dios estuvo, pero se fue / y estamos hartos de tener / que estar vivos para perder».

A pesar de la diferencia de intenciones entre ambos creadores, *Mensaka* contiene una misma reflexión sobre la problemática del paso inexorable del tiempo y las consecuencias existenciales de la maduración y la asunción de responsabilidades. Lo más importante en este sentido son los personajes, ya que cada uno de ellos se encuentra con que la crisis de los treinta les ha alcanzado en diferente modo y medida, según su actitud y su situación vital –con especial atención a su género y clase social–, y deben enfrentarse a ella a lo largo de la trama. García Ruiz sintetizó el argumento declarando que

*Mensaka* sigue a una serie de personajes, los va situando en su entorno, en los sitios por los que se mueven [...]. Eso que es una afición [la música] [...] empieza a tomar otra dimensión y cada uno de los personajes adopta una actitud frente a esto [...] lo que significa ir madurando, ir creciendo, que el tiempo pase y cada vez tengas más años (García Ruiz, 2004).

Igualmente, Mañas presta especial atención a la creación de personajes verosímiles y redondos que al mismo tiempo funcionen como reflejo de diferentes categorías sociales. En sus palabras, «cuando me pongo a escribir no concibo mensajes ni moralinas sino poder captar con la mayor precisión posible unos personajes y unas situaciones» (en Corbalán y Mañas, 2009: 341). Esto es un rasgo típico de la novela del siglo XX, pues la del XIX «representó la geografía física y social de la época, el gran trasfondo de la vida humana, mientras la del siglo XX se dedicó precisamente a describir en pormenor a los protagonistas de esa vida, a los individuos» (Gullón, 2005: 276); y del

---

<sup>3</sup> Este concepto de «adhesión emocional», que viene a suplir a la problemática «identificación», lo propone Rafael Malpartida, quien sostuvo que «si pensamos en la adherencia, que implica unión o aproximación, salvamos el escollo de que identificarse es ser el otro, no convivir con, que parece una noción más razonable por cautelosa, y de que esa supuesta identificación puede ser a menudo cambiante y no depende necesariamente de una simpatía, sino de un compadecimiento en el sentido primigenio de padecer con, de implicarnos con el personaje y de que genere interés desde un punto de vista emocional, pero siempre con un suficiente distanciamiento que permita la reflexión» (2015: 129).

mismo modo que Mañas y García Ruiz, Ray Loriga también construyó sus personajes sobre la base de un individualismo autárquico y hedonista que les convertía en personas sin proyectos colectivos y que, según sus propias palabras, eran individuos que no pretenden

soportar el peso común con los demás, pero tienen ambiciones de preservar su propia vida: tratan de acotar su propio terreno personal y de defenderse contra el mundo, contra el amor, contra el tiempo, contra el trabajo... Es una defensa numantina de la identidad y del derecho de poder hacer de cada segundo de tu vida lo que crees que debes hacer (en Muñoz, 2006: 28).

Exponía Jorge Pérez que en *Mensaka* «esta subjetividad en crisis es coral y polifónica, ya que la novela da cabida a los avatares de un grupo de jóvenes que anhelan conocerse a sí mismos y encontrar su espacio en la sociedad de la España de mediados de los años noventa» (2005: 48). Efectivamente, ni la novela ni su adaptación cinematográfica poseen un claro protagonista –otro rasgo más de la filosofía *antirock* del punk, con su rechazo del sistema de estrellas y mitos–, pues la estructura de narradores y personajes focalizados intercaladamente configura una pluralidad de puntos de vista que impide «la creación de un narrador/solista homogéneo, de un héroe/protagonista centralizador de la narración» (Urioste, 2003: 42). Sin embargo, parece que el personaje más importante es David, ya que el título de la obra apunta hacia él –tanto él a sí mismo como el resto de personajes lo denominan despectivamente «mensaka» por su trabajo de repartidor–, las reuniones con el resto de personajes suceden siempre en su casa y es el que articula las relaciones entre el resto de personajes. David es el único personaje de importancia en la tetralogía que tiene conciencia de ser punk, tanto por la adopción de la vestimenta –«lo de los pendientes y la cresta no le hacía gracia. Y eso que se había quitado el collar de perro»– como por la declaración de principios ante la perspectiva de firmar un contrato con una multinacional –«el punk y los Ramones siguen siendo mis raíces» (Mañas, 2014: 286 y 277)–. El resto de personajes, como Carlos, de *Historias del Kronen* o Kaiser, de *Ciudad rayada*, son más bien una encarnación simbólica de algunos de los rasgos del punk: la velocidad, la fascinación por la violencia audiovisual y los excesos en el caso de Carlos o el mundo de la droga, las correrías nocturnas y la pequeña delincuencia en el caso de Kaiser.

Realmente, *Mensaka* es la novela en la que la música tiene un papel más protagonista, ya que los personajes principales (David, Javi y Fran) tienen un grupo de punk y la tensión primaria es si darán el salto y firmarán con una discográfica de prestigio (Warner, en la película y Mun Records, en la novela) y con qué cláusulas. Además, a diferencia del resto de personajes de la tetralogía, David es de clase trabajadora, posee una marcada conciencia política (Jorge Pérez, 2005: 36) y su deseo es liberarse del trabajo penoso y mal remunerado que desempeña para dedicarse por completo a la música sin traicionar sus ideales. Esto lo sabemos en la novela por los monólogos internos que se producen durante la jornada laboral, como la reflexión del primer capítulo: «y pienso como el tema este de la música salga bien Bea tú dejas tu curro inmediatamente y yo le meto al jefe la moto por el culo aquí lo que pasa es que el que tiene pelas es rey y los demás tontos y luego me quieren vender el rollo sociata no te jode si es que estoy hasta la polla»; y por comentarios del resto de personajes, como cuando Javi piensa para sus adentros que «lo que me dan ganas de decirle es que deje de dar la murga y que se meta todos sus pensamientos de punkarro-anarca-de-mierda por el culo. Igual no me levanto a las seis para currar, pero yo también tengo mis movidas. Y David, cabrón, no tienes el monopolio del sufrimiento» (Mañas, 2014: 270-272). En efecto, dentro de la filosofía

punk existe un elemento victimista amparado en la carencia de un futuro laboral deseable y en la contingencia de la ya mentada sensación de no tener por qué luchar, que produjeron en el antihéroe punk un aura de fracaso y de nihilismo desidioso. En la película, aparte de las conversaciones que se extraen de la novela, se utilizan otros recursos de invención propia para caracterizar a los personajes; por ejemplo, durante la conversación que mantiene en el bar con Javi al comienzo del filme, David reflexiona airado sobre la homogeneización del individuo y la aniquilación de la diferencia que supone la educación y la opresión social a partir de un plato de patatas que revuelve con el tenedor mientras dice «míralas, todas cortaditas por el mismo patrón, ¿por qué tienen que ser todas las patatas iguales?» (García Ruiz, 2004).

Probablemente, el segundo personaje más desarrollado sea Javi, el bajista del grupo, un chico introvertido y sin ambiciones que rehúsa incorporarse al mercado laboral por falta de motivación. Tiene estudios y una familia adinerada que puede conseguirle un puesto en numerosas empresas, opción que al final terminará por aceptar a modo de claudicación. Lo único que le produce entusiasmo es conocer a Cristina, una camarera adicta a la heroína cuyo novio la maltrata. La introducción del tema de la heroína aparece en ambas obras en su faceta más destructiva, reflejando los estragos que produjo –y sigue produciendo– en los barrios y el medio de escape que representa para la población menos favorecida; y no como en películas similares a *Trainspotting* (1996) o *Esto no es Berlín* (2019), en las que se exhibe su consumo ligado a entornos *underground* en los que se puso de moda como vía de inspiración artística y de diferenciación social, ya que «el uso de heroína estaba considerado como una práctica contracultural y transgresora absolutamente extrema» (Usó en Nicolás, 2017: 119). En otra línea, también hay una escena irónica –un añadido del trasvase– en la que Ricardo entra en casa del Muelas para devolverle el dinero de una deuda por droga y, mientras lo espera, se sienta en el sofá con la abuela de este, que está viendo un programa de televisión en el que hablan de los problemas familiares producidos por la heroína.

Cuando conoce a Javi, Cristina tiene la oportunidad de mejorar su situación vital, y en un principio tiene la voluntad de hacerlo, ya que es ella la que flirtea con él. Sin embargo, cuando Javi se enamora de ella e intenta ayudarla, Cristina se hace consciente de las diferencias de clase que existen entre ellos y decide huir, sintiendo que no encaja en su mundo. Asimismo, Cristina percibe que el tiempo se escapa junto con la posibilidad de arreglar su ruinosa vida, cuando advierte que «fuera empieza a oscurecer. El tiempo pasa muy aprisa, demasiao deprisa, pienso». Otra de las diferencias con respecto a la novela es que Cristina no posee una focalización propia, sino que está inserta en la de Javi; esto se debe, tal vez, a una confirmación del apunte que hace en su intervención, cuando dice que «si te soy sincera, yo en esa historia nunca pinté demasiao» (Mañas, 2014: 355 y 288). En esta subtrama se puede ver que la derrota en el caso de Javi posee tintes románticos, pues a pesar de que el tiempo lo obliga finalmente a aceptar un trabajo a disgusto y a olvidarse de la música, es la ausencia de Cristina lo que produce en mayor medida su resquebrajamiento.

Javi es un personaje con unos sentimientos muy puros, y es el único que no tiene novia ni mantiene encuentros sexuales esporádicos; en cambio, cuando conoce a Cristina, su actitud cambia y su semblante adquiere un tono de ilusión. Como parte de ese romanticismo, se aferra al ideal del amor absoluto y redentor que está por encima de las diferencias vitales –como la clase social– y que, concluyendo de una manera también muy romántica, acaba por extinguirse entre las extrañas circunstancias de la fuga de Cristina. Su abatimiento se resume en una frase que le refiere a Mañas en el epílogo y que constituye una condensación temática de la historia narrada, pues se lamenta de que «de

todas maneras, no es más que la vieja historia de siempre. Las ilusiones perdidas... Nunca he leído esa novela de Balzac, pero el título me parece muy bueno» (Mañas, 2014: 374). Al final de la película –esto es un añadido del trasvase–, Javi, totalmente decepcionado por la vida, parece haber intercambiado su personalidad con la de David, pues este, que a lo largo de toda la película se había mostrado el más agorero e inflexible con sus ideas, al final del filme trata de convencer a Javi de que hay que adaptarse y transigir con ciertos elementos de la realidad para poder fluir con los acontecimientos; y Javi, después de haber estropeado la celebración de la firma del contrato discográfico con su actitud amarga, corta el discurso de David para espetarle que al final le habían cortado como al resto de las patatas.

Ricardo es el paradigma del punk que ha conseguido mantenerse toda su vida al margen del sistema. Es el mejor y más antiguo amigo de David, y vive en el piso de arriba dedicado a holgazanear, vender droga y salir de fiesta. Resulta una especie de gran Lebowski malasañero que aporta gran parte del humor y el desenfado de la obra. Su máxima es aquello de que cualquier tiempo pasado fue mejor, y gran parte de su conversación se reduce a una nostálgica visión de la juventud. Por ejemplo, cuando cuenta que

mordiendo el cojín, pensaba en que corrían unos tiempos de mierda. El Niu Mundo, colega. Aquello sí que eran tiempos. El Mulero de entonces. Qué música. Si me acuerdo de una reif que fuimos en Tulús, en Francia. Un castillo, macho. Llegamos, y estaba la gendarmería esperándonos. Tres mil pirulas nos incautaron. Y aun así hicimos la fiesta. El Mulero fue de los últimos que pinchó, y la peña empalmaba, gritando, más, más. Quince horas, tronco (Mañas, 2014: 310).

Ricardo representa el final agónico de una juventud gloriosa de hedonismo y libertad, y aunque él haya conseguido eludir todas las consecuencias de la maduración, se va dando cuenta de que sus amigos se han ido asentando y ya no hay hueco para él en el ocio juvenil, por lo que está atrapado en un vacío que, aunque no le haga reaccionar ni adoptar otro estilo de vida más constructivo, lo mantiene aferrado a un pasado que reiteradamente recuerda con pesadumbre. Igualmente, también funciona como testimonio de la última época de la Movida Madrileña –la de finales de los ochenta y principios de los noventa– que le tocó vivir a Mañas, y que él describe como

una nueva Movida [...] con un incremento notable de la agresividad. La imagen que yo tengo de la Movida ochentera es la de una historia de artistas y culturetas treintaños, con un buen rollito muy *cool*, conviviendo en un número limitado de locales selectos. Los noventa, en cambio, fue el momento del auge de las macrodiscotecas y la masificación de la noche. El público era cada vez más joven y las drogas y la música cada vez más violentas. Aparecieron en escena los pastilleros, los bakalas y volcadores y el «chunta-chunta» implacable del tecno más radical (Mañas, 2014: 736).

Bea también aparece en un momento de crisis existencial en el que se arrepiente de no haber cursado una carrera universitaria por embarcarse en la aventura de una vida alternativa con David que, si cuando eran jóvenes se presentaba como la perspectiva de una existencia feliz y desahogada, en el presente permanece estancada en un trabajo mal remunerado en una tienda de ropa, atendiendo a antiguas compañeras de clase a las que les parece ir bien en la vida, aburrida por la falta de pasión en su relación y buscando algo a lo que aferrarse manteniendo una aventura con Ramón, el mánager del grupo, un hombre solvente e instruido al que finalmente renunciará para darle una segunda

oportunidad a David. En la novela, este detalle es el motivo por el cual, en el desenlace, Ramón termina por vengarse de ella deshaciéndose de David para la comercialización del grupo; no obstante, en la película se elimina esta causa. En el caso de las mujeres, además de la pena de las oportunidades perdidas, se añade el elemento del detrimento de la belleza: «andábamos en crisis y nos faltaba poco para los cuarenta. Yo no estaba mal para mi edad, pese a la celulitis, pero ya no tenía un cuerpo de veinteañera» (Mañas, 2014: 286).

En la obra literaria, además, el desaliento se ve reforzado por la presencia de su madre, pues padece una enfermedad que se intuye que es terminal y adopta una actitud muy pesimista por hallarse en un callejón sin salida más definitivo aún que el de su hija, expresado en fragmentos tan melancólicos como el siguiente: «No me apetece leer. Ni salir. Lo que más me entretiene son las fotos. Esos álbumes que tenemos... A veces no reconozco a los amigos. Es curioso, porque ver instantáneas es como ver gente muerta...» (Mañas, 2014: 339). La visión de su madre se instala como el espejo que le muestra cómo se verá ella cuando envejezca y, desde este encaramiento con la muerte, la expectativa de una vida sin aspiraciones realizables es más dolorosa aún, por lo que su opción es la huida, el mantenimiento en la superficie de la reflexión: «Pero ella estaba empeñada en darle la espalda a la vida, y uno siempre huye de los enfermos y de la vejez. A nadie le gusta sentir la muerte demasiado cerca» (Mañas, 2014: 339-340).

Fran, en el otro extremo, es arquetipo del triunfador: no trabaja, su familia le paga el alquiler de un piso y, al ser el más carismático del grupo y el que menos escrúpulos tiene, es el que termina fichando con la multinacional, que lo lanza como un nuevo cantante pop. Natalia es la novia de Fran y amiga de Bea, una mujer conservadora que trata de meter en vereda a Fran para formar un matrimonio convencional y vivir juntos; mientras que este, en coherencia con su carácter oportunista y falto de miramientos, rechaza sus pretensiones de encerrarlo y le es infiel sistemáticamente. Incluso después de haberlo sorprendido engañándola con la camarera de un bar, le perdona y, en el desenlace, aparecen como la pareja modélica y vencedora que ha sabido alzarse por encima de los demás. No obstante, también en esta idílica pareja se percibe el fracaso, ya que ella trata de hacer de madre y crear un hogar feliz cuando no parece que Fran vaya a cambiar, y menos después del golpe de éxito.

Por último, Laura es la hermana de Javi, una adolescente que, junto con su novio, *el Polaco*, y Santi, trapichea en el instituto con drogas. Representa el polo opuesto a Javi: si Javi es educado, tímido y de fiar; ella es desagradable, desafiante y tramposa. En una de las subtramas, tienen un conflicto con Ricardo porque este les ha engañado para saldar una deuda a su costa, y es el motivo por el que al final terminan por pegarle una paliza a David –al que confunden con Ricardo– que le dejará indispuerto durante unos meses, lo cual será la causa de la expulsión del grupo. Una circunstancia absurda que fastidia de golpe sus últimas esperanzas, mientras que Ricardo sale indemne, lo cual ratifica su lema de que los hay que nacen estrellados. Laura y sus amigos representan la siguiente generación, a la que Ricardo llama «enanos rabiosos» por los efectos de la estircnina que suelen consumir. La lucha generacional es entonces doble, pues se lucha contra los padres y contra los hermanos pequeños, mientras que ellos se encuentran en el limbo de la bisagra generacional.

Como se puede ver, en ambas obras la conclusión es la derrota de unos personajes por el paso del tiempo. Exceptuando a Fran y Natalia, que resultan ser los que están mejor adaptados al sistema, todos los demás son jóvenes que se encuentran en un *impasse* en el que todos los ideales que les habían otorgado cierta esperanza en el futuro finalmente terminan por derrumbarse, quedando varados en una situación precaria e insatisfactoria.

La derrota del ideario punk está en la propia formulación del movimiento, pues además del victimismo que antes referí, el elemento constituyente de la falta de compromiso político

parece mostrar la convicción de que la derrota de sus propuestas era una prueba irrefutable de su acierto, una actitud rodeada de la «poética del perdedor», del «hermoso vencido», del «ilustre excluido» que los alejaba de la verdadera acción política y los acercaba, probablemente de manera involuntaria, a la estética de la propia vida y de la propia acción como objeto artístico (Pompeyo Pérez, 2009: 588).

En sendas obras, la derrota está relacionada con el paso del tiempo, pero cada una tiene su propia manera de aludir a esta tragedia. En la película hay referencias continuas al tiempo, como los constantes planos detalle de diferentes relojes de pared. De hecho, el tema está presente desde el propio paratexto del tráiler, donde se muestra un plano fijo de varios segundos que muestra un reloj. Además, hay un par de escenas muy significativas protagonizadas por Javi que funcionan como índice de sentido del mensaje que se está arrojando. La primera es al comienzo de la película, cuando está comiendo con David en un bar y, mientras conversan, abre el regalo de un huevo Kinder –posible símbolo de la infancia y la inmadurez– que contiene un reloj de péndulo cuya caja se abre y aparece un fantasma con los brazos alzados en la pose de dar un susto. La otra secuencia es cuando no se da cuenta de que el reloj del bar donde trabaja Cristina está parado y esto le impide acudir a la entrevista de trabajo que le había planificado su padre y a la que estaba yendo a disgusto. Cuando Cristina le pregunta que por qué no lleva reloj, le responde que no le hace falta, ya que su situación de externalidad con respecto al trabajo asalariado le permite vivir en libertad sin la opresiva presencia de los horarios.

Las últimas escenas de la adaptación, que se corresponden con el epílogo de la novela, conservan un desenlace similar. Sin embargo, la conversación de Javi con Mañas se elimina y se muestra a los personajes principales (Javi, David, Bea, Fran y Laura) mediante una elipsis en un futuro no muy lejano, abatidos y ya sin relación entre ellos; excepto Fran, que no aparece directamente sino en la televisión, en un videoclip de Los 40 Principales. Este videoclip es lo que motiva la llamada de Javi a David, que ahora se hablan como si fueran extraños, como si tras las desavenencias sufridas algo hubiese cambiado en ellos de manera que no se pudieran comunicar con la espontaneidad de antaño. La frialdad y los silencios que traspasan la llamada son el mecanismo que se utiliza para transmitir esta dramática extinción de la amistad. Además, cuando Javi apaga la televisión, en la que aparece el triunfo de Fran, el oscuro reflejo de la pantalla muestra, en contrapartida, a Javi hundido en el sofá con un aspecto sombrío y melancólico. Cuando cuelgan el teléfono, Bea le pregunta a David que cómo le va, y David le responde: «No sé, supongo que como a todos» (García Ruiz, 2004). La novela, por su parte, termina con una conversación entre Javi y Mañas en la que, mientras se toman una cerveza, Javi ultima los detalles del momento en que David se recuperó de las lesiones y quedó con Fran y Natalia para que le informasen de que ya no estaba en el grupo. La última frase resulta ser el broche que produce una estructura circular, pues aparece David montado en su Vespino, cabreado e insultando al resto de conductores. Sin embargo, la adaptación se cierra ofreciendo una última escena de David y Bea, que después de la crisis de pareja atravesada durante el relato, parecen más unidos que nunca y en actitud juguetona y cariñosa. Por lo tanto, García Ruiz parece proponer un resquicio de esperanza en el amor de pareja sincero y duradero que no se encuentra en el fatídico y nihilista desenlace de Mañas.

## CONCLUSIONES

*Mensaka* fue la adaptación cinematográfica que más satisfizo a Mañas de todas las que se hicieron con sus obras, probablemente por mantener una fábula más o menos acorde con la de la novela. Además, a pesar de las distintas intenciones de los autores con respecto a la mimesis que sus obras hacían de la realidad –estudio que resultaba igual de improductivo que el *fidelity criticism*–, sendos textos poseen como elemento característico la presentación de unos personajes redondos y plagados de matices emocionales que se hallan en la crisis existencial inherente a la treintena. Las circunstancias, finalmente, obligan a los personajes a focalizar sus preocupaciones en el futuro laboral y esto inicia una cuenta atrás trascendente para el trazado de lo que será el camino que seguirán durante las próximas décadas.

Mucho tiene que decir la filosofía punk respecto a este *impasse* que afecta a todos los individuos, ya que, en estrecha comunión con elementos libertarios de los grupos heterodoxos de la Edad Media, vanguardistas del dadaísmo y contraculturales del situacionismo y el movimiento jipi, el punk lanzó una gran negativa al mundo laboral, percibido como alienante y desapasionado. No solo eso, sino que, de forma paralela al resto de pensamientos contestatarios mencionados, también el punk se rebelaba contra la tiranía del tiempo en la cultura civilizada y ofrecía propuestas con un carácter activo o pasivo que están encarnadas por los personajes de *Mensaka*.

No obstante, lo que diferencia a una obra de la otra es su modo de transmitir este asunto, y ahí es cuando Salvador García Ruiz se emancipó del hipotexto novelesco para ceñirse a la naturaleza cinematográfica. Mañas envolvió todo este contenido con un preconizado estilo punk que armonizaba todas sus experimentaciones literarias y la marcada presencia de la oralidad, la explicitud y la oposición frontal a la cultura canónica que impregna su literatura; en cambio, Salvador García Ruiz, al ser el cine un arte sincrético, se apoyó en la música, en las excelentes actuaciones de un *casting* muy afortunado, en ciertos planos detalle irónicos y simbólicos, y en escenas de invención propia muy elocuentes para que el espectador pudiese enriquecer con su imaginación la historia que se desarrollaba ante sus ojos.

## OBRAS CITADAS

- Bataille, Georges (1933), «La noción de gasto», *La critique sociale*, 7, <<https://malsalvaje.com/2019/12/14/la-nocion-de-gasto-un-texto-de-george-bataille/>>.
- Bey, Hakim (2014), *T.A.Z.: Zona Temporalmente Autónoma*, Madrid, Enclave de libros.
- Brown, Norman O. (1980), *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*, México D.F., Editor Joaquín Mortiz.
- Coloma, Josué e Irma Marco (2017), «Los (otros) libros. Bibliofilia *underground*», *Pasiones bibliográficas II*, Valencia, Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés, pp. 23-34.
- Corbalán, Ana y José Á. Mañas (2009), «Un experimentador en la novela: Entrevista a José Ángel Mañas», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1, pp. 337-350.
- Disalvo, Morgan y Juan N. Cuello (2015), «“¿Será que los punk son putos?” Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina», *Apuntes de Investigación del CECYP*, 25, pp. 233-252.
- García Olivo, Pedro (2008), *El irresponsable*, Madrid, Brulot.
- García Ruiz, Salvador (2004), *Mensaka*, Barcelona, Cameo Media, S.L.
- Giménez, Alba y Jessica Izquierdo (2016), «El movimiento fanzine español y su evolución en la era digital: una propuesta conceptual para el webzine», *Icono 14*, 2, pp. 353-376.

- Gullón, Germán (2005), «Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas», en Á. Encinar Féix y K. M. Gleen (coords.), *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1884-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 267-288.
- Malpartida Tirado, Rafael (2015), «Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine», *Signa*, 24, pp. 125-148.
- Malpartida Tirado, Rafael (2018), «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos», *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, pp. 17-53.
- Mañas, José Á. (2014), *Tetralogía Kronen*, Madrid, UNOMASUNO Editores.
- Marcus, Greil (2019), *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama.
- Marcuse, Herbert (1969), *Eros y civilización*, Barcelona, Seix Barral.
- Mena, Sofía M. (2018), «Historias del Kronen: análisis argumentales entre la novela y la adaptación cinematográfica, y su impacto en la recepción», Tesis de maestría, Colorado State University, <<https://mountainscholar.org/handle/10217/189390>>.
- Muñoz Hermoso, Abel (2006), «Esperanza e insatisfacción adolescente en la novela española de finales del siglo veinte: graffiteros, okupas y soñadores», Tesis doctoral, Universidad de Carolina del Norte, <<https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/pn89d666g>>.
- Nicolás, Sofía (2017), «¿Quién es El Ángel (1961-1995)? Poesía y vida en el lado salvaje de la Transición española», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 15, pp. 107-124.
- Peña Ardid, Carmen (2020), «Rehacer cuerpos, construir identidades. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Tarántula* (Thierry Jonquet, 1984)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, pp. 95-117, <<https://revistas.uma.es/index.php/trasvases/article/view/10031>>.
- Pérez, Jorge (2005), «Suspiros de España: el inconsciente político nacional en la narrativa de José Ángel Mañas», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 1, pp. 33-55.
- Pérez, Pompeyo (2009), «Música y situacionismo, de John Cage al punk-rock», *Separata de la revista de musicología*, 2, pp. 579-590.
- Plant, Sadie (2008), *El gesto más radical. La Internacional Situacionista en una época postmoderna*, Madrid, Errata naturae.
- Ramírez, Paula (2013), «Punk sin punk», *Re-visiones*, 3, <<http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/84/101>>.
- Restrepo, Andrea (2005), «Una lectura de lo real a través del punk», *Historia crítica*, 29, pp. 9-37.
- Rocha, Servando (2018), *Greasers. Sucios, grasientos, rebeldes*, Madrid, La Felguera.
- Sánchez Noriega, José L. (2000), *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Sontag, Susan (2007), *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo.
- Stam, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Urioste, Carmen (2003), «Punk y ruido en la “Tetralogía Kronen” de José Ángel Mañas», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 2, pp. 29-52.
- Vaneigem, Raoul (1992), *Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations*, Paris, Éditions Gallimard.
- Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de Pasaje*, Buenos Aires, Paidós.
- Zecchi, Barbara (2012), «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 19-62.

Recibido: 15/03/2021

Aceptado: 28/05/2021