



LA ARQUITECTURA DE INTENSIFICACIÓN DRAMÁTICA EN RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL DE RAMÓN J. SENDER. LA VOZ DEL LIBRO, LA VOZ DEL CINE.

Antonio Valmario Costa Júnior

Universidade Federal Fluminense (UFF)

antoniovdacosta@gmail.com

Tomando como nuestro objeto de reflexión la novela *Réquiem por un campesino español* (1953) de Ramón J. Sender (1901 – 1982) manifestamos como objetivo principal de esta ponencia, emprender un esfuerzo en el que a partir de la identificación de algunas relaciones de bivalencia del texto, logremos evidenciar cómo el encadenamiento de determinadas estructuras dramáticas fue capaz de producir a través de la novela un efecto de intensificación en la percepción dramática tanto por el punto de vista de la óptica ficcional y relacional de los personajes como a través de la dinámica de lectura de los lectores. En segundo lugar nos proponemos a averiguar en cual medida la película homónima de Francesc Betriu se utiliza o no de estas estructuras de bivalencia y con cual resultado.

Inicialmente esperando sembrar buen terreno para nuestras consideraciones juzgamos oportuno indagar ¿qué matices componen lo dramático en la novela? Inicialmente cumple distinguir que la acción, elemento nuclear del drama se encuentra presente tanto en la obra teatral como en la obra épica, considerando por supuesto la novela como una de las especies de la épica (Parente Cunha, 1999: 97), aunque lo sea de modo distinto.

Eso nos despierta para que cuidemos que lo dramático no es una función exclusiva del teatro. No por otra razón, la profesora Helena Parente Cunha nos acuerda que “el teatro representa la acción, la novela y la epopeya narran la acción”¹ (1999:117). Animados por esta perspectiva de mirar lo dramático dentro de la esfera del narrativo, nos parece valioso también evidenciar que hay elementos en la novela

¹ “O teatro representa a ação, o romance e a epopeia narram a ação.” (1999: 117)



que cargan tintas dramáticas, ya que “la novela pertenece a la rama de la épica, pero sus diálogos la acercan de la esencia dramática [...]”² (1999: 96).

La visión dramática globalizante asociada a la búsqueda por la perspectiva del cierre de la trama parece llevarnos a identificar la tensión como la calidad intrínseca del drama. Esta impresión se reafirma cuando consideramos que: “[...],Steiger denomina tensión a la esencia dramática”³. (Steiger apud Parente Cunha, 1999: 116).

Lucien Goldman (1913 – 1970) en su libro *La Sociología de la novela* (1964) al comentar la ruptura insuperable entre el héroe y el mundo en cuanto unidades degradadas, nos informa que para cumplir los objetivos de la novela y superar la degradación mencionada, el héroe romanescos se sirve de un conjunto de acciones, para enfrentar a las situaciones presentadas por el mundo. De esta forma guiado por la perspectiva de un cierre que lo lleve al objetivo final que es el desvelo de los valores auténticos se manifiesta la inevitabilidad del campo de tensión producido por la fricción entre el héroe y el mundo

Por la misma línea de consideraciones la cual pone la acción como manifestación de lo dramático en la novela, Renata Altenfender García Gallo al analizar *El romance como epopeya burguesa* (1935) de George Lúkacs (1885 – 1971) comenta que

Una de las cosas que posibilita el cumplimiento de las finalidades de la novela es considerar la acción como su elemento central [...] y es en el accionar que el sujeto desvela la verdad del proceso social, así como también la verdad de su destino particular (2012: 386)⁴.

Parente Cunha a la vez cuando cita Anatol Rosenfeld nos muestra la calidad de lo dramático ubicado en la atmósfera de los diálogos al decir que:

Lo que se llama en sentido estilístico de “dramático”, se refiere particularmente al entrecocar de voluntades y a la tensión creada por un dialogo a través del que se manifiestan concepciones y objetivos

² “O romance pertence ao ramo da épica, mas seus diálogos o aproximam da essência dramática [...]”. (1999: 96).

³ “Steiger denomina tensão à essência dramática” (Steiger apud Parente Cunha, 1999: 116).

⁴ Um dos elementos que possibilita o cumprimento das finalidades do romance é considerar é a ação como seu elemento central [...] É no agir que o sujeito revela a verdade do processo social, bem como a verdade do seu destino particular (2012: 386)



contrarios, produciendo el conflicto”. (Rosenfeld apud Parente Cunha, 1999:120).⁵

En este instante si pudiéramos tomar los diálogos no sólo por su característica de entreveros conversacionales entre los personajes para alzarlos también a la categoría de diálogos entre campos de tensión, quizás encontraríamos en estas tensiones un nuevo espacio de posibilidades dramáticas constituyendo lo que tal vez podríamos llamar de una ingeniería discursiva de intensificación dramática que creemos es lo que se sucede en *Réquiem por un campesino español*.

Es pues a partir de este punto de vista que observamos a la densidad dramática de esta obra senderiana que además contener una invitación continua a los personajes para que ellos se lancen a espacios dramáticos superpuestos aún carrea sus lectores para tal incursión.

Por lo tanto, es a través de este presupuesto que buscamos observar a la acción en la novela como siendo la manifestación de una dinámica que fluye al mismo tiempo; dentro del campo de tensión, entre los campos de tensión y entre el lector y los campos de tensión, produciendo en pocas páginas un impactante efecto de densidad dramática, o sea, densidad de acción y de aspectos conflictivos.

Dibujado algunos contornos mínimos que nos permitan comprender nuestras preocupaciones, nos dedicaremos a caminar hacia la materia narrativa más concreta de la novela buscando extraer de ella las particularidades que animen a los objetivos de la presente ponencia.

Réquiem por un campesino español, es una novela de Ramón J. Sender, publicada por primera vez en México en el año 1953 bajo el título *Mosén Millán* logrando ganar en la edición del año 1960, su nombre definitivo.

La acción concreta se pasa en el interior de una iglesia durante la preparación de una misa de réquiem en intención del alma de *Paco, el del Molino*, labrador que había sido fusilado un año antes al que ocurre la misa. Presentes en el templo, quedan el cura *Mosén Millán*, el *monaguillo* y poco a poco también llegan *Don Gumersindo*, *Don Valeriano* y *el señor Cástulo*, representantes de la elite local.

Estos tres últimos señores fueron los responsables directos por las persecuciones y ejecuciones de *Paco* y de otros campesinos. En la línea histórica, los

⁵ O que se chama em sentido estilístico de “dramático”, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito. (Rosenfeld apud Parente Cunha, 1999:120).



hechos ficcionales se pasan entre 1907/1911 y 1937 (Gómez Yebra, 2013: 33-34) presentando la vida de *Paco* desde su bautismo hasta su muerte durante los primeros momentos de la guerra civil española (1936-1939), se alargando la narrativa hasta un año después de la muerte de *Paco*, ocasión en que se sucede la misa de réquiem.

El conflicto original entre *Paco* y la oligarquía local fue generado por la cuestión del uso y de la propiedad de la tierra reflejando los cambios que la II República había impuesto a los terratenientes, dueños de latifundios. En España estos señores explotaban a los campesinos cobrándoles tazas de arrendamiento injustas. *Paco*, entonces, recién elegido como concejal de su pueblo confiscó a las tierras del *duque*, otro personaje latifundista, de modo que como informa la obra “los ganados del pueblo entraban en los montes del duque sin dificultad” (Sender, 2013: 122).

Las fuerzas oligárquicas a la vez, se organizaron en falanges y centurias (apropiaciones de la nomenclatura del ejército romano por parte de las fuerzas fascistas) y en una ofensiva cobarde invadieron al pueblo y mataron a *Paco* y a mucho más gente inocente.

El hilo narrativo principal se forma a través de los recuerdos de *Mosén Millán*. Son memorias atormentadas por la culpa de haber sido él lo que delató a *Paco* llevándolo a la muerte. Estos recuerdos presentan al lector lo que fue la vida de *Paco*, su relación con el cura, con el pueblo, con su familia y nos muestra las circunstancias en las que ocurrió su prisión y su muerte.

En el plano narrativo hay dos tipos de narrativas principales. Las que se dan en tercera persona, presentan ora a un narrador anónimo, impersonal ora a un narrador en tercera persona más prospectivo, fijado en la dimensión interior de los personajes. Paralelo a la narración en tercera persona ocurre la narración por la voz del monaguillo que canta trozos de un romance cuyo tema es la muerte de *Paco*: “después de su muerte la gente sacó un romance. “El monaguillo sabía algunos trozos” (Sender, 2013: 73).

La matriz del conflicto principal se desarrolla alrededor de la disputa por las tierras y de la lucha por mejores condiciones de vida para el pueblo (lo que ya garantiza un tema muy atractivo). Sin embargo, el texto nos invita a por lo menos más una matriz dramática, es decir la culpa que ronda al alma de *Mosén Millán*. La culpa que también es apuntada para *Don Gumersindo*, *Don Valeriano* y *el señor Cástulo* ya que el pueblo no comparece a la misa aunque casi todos habían sido amigos de *Paco*. Así ellos lo hacen para demostrar que se recusan a compartir el mismo lugar que



ocupan los verdugos de Paco. Eso nos conduce, en verdad, al tema de la responsabilidad.

El primero de los campos de tensión dramática podemos señalar en el tiempo. El cura inmóvil, sentado en su sillón, se mueve psicológicamente y retrospectivamente cuando rememora la vida de Paco a través de analepsis, sólo siendo interrumpido por hechos que se suceden en el presente narrativo.

Creemos que es plausible conjeturar que las idas y vueltas entre el presente y el pasado narrativo establecen una acción de orientación de los flujos de conciencia del personaje *Mosén Millán* así como del flujo narrativo, ora llevándolos a las imágenes del pasado, ora despertándolos a las exigencias del presente. Consideramos también que el desplazamiento oscilatorio en el tiempo impone una región de conflicto, una vez que la inmersión en el pasado guarda una busca de remisión y justificación propia mientras el presente marcado por las intervenciones del romancero cantado por el monaguillo o por la propia presencia de los oligarcas reafirman la culpabilidad del cura, configurando una zona de tensión dramática.

Podemos ver un segundo campo de tensión en el origen latina de la palabra réquiem, *quiescere*, que significa aquietarse. Podemos mismo preguntar: ¿La misa se sucede para aquietar quién o lo que? ¿Los muertos o los asesinos? Conjeturamos que sea posible atribuir una contextualización musical a la estructura narrativa interna de la novela. Nos parece factible que la composición musical hecha para una misa de difuntos (réquiem) dialogue conflictivamente con la composición poético-musical popular del romance a través la forma de un canto y contra canto de narrativas que al fin y al cabo nos presente a la cuestión de ¿cuál es la memoria de *Paco* que debe ser celebrada, recordada y pacificada como legítima? ¿La de la memoria del pueblo o la de la sentencia de sus ejecutores? Lo curioso es que la respuesta, si podemos decir musical, huye de la fácil opción dualista de bien y mal para conformarse en la armonía que se hace no de partes reconocibles como iguales pero del encuentro de voces distintas, como en un arreglo musical, privilegiando sobre todo al ejercicio de la lectura de la dinámica intratextual.

Para hablar del próximo campo de tensión nos parece relevante que aclaremos antes las circunstancias que sitúan el monaguillo como voz autorizada del pueblo. Ella adviene principalmente de su doble condición de testimonio. Aunque él pertenezca a una orden jerárquica inferior, él circula con libertad tanto en el interior de la iglesia como en sus afueras, siendo un elemento autorizado de conexión entre el pueblo y las oligarquías religiosas y temporales: “Entraba y salía el monaguillo con la pértiga de



encender los cirios, las vinajeras y el misal.” (Sender, 2013: 73) Eso le da la condición de observador privilegiado. La segunda condición testimonial se ofrece por el hecho de él haber testimoniado a la muerte de Paco y incluso sus circunstancias: “¿No había de recordarlo? Lo vio morir. [...]” (Sender, 2013:73).

Verificada las condiciones de autorización para el lugar de donde se emite el discurso del monaguillo nos cumple estimar el carácter de esta emisión, investigando su relación con el romance para que finalmente sigamos hacia el campo de tensión que confronta el discurso en prosa con el hecho en poesía.

Menéndez Pidal al hablar del romancero y nos decir que “España es el país de los romanceros” (1985:.9) nos da la perspectiva por la que se debe verlo, o sea, la perspectiva de algo que manifiesta una intensa relación con todo lo que pueda significar como propiamente popular y español. Él nos informa también sobre su modo de composición al decir que “Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el cantor les cantaba; lo aprendían de memoria y al cantarlo, ellos, a su vez, lo popularizaban, [...]”(1974,121)

Por lo tanto, los romanceros en su origen están profundamente enlazados a la construcción de una memoria por parte del pueblo. El propio Menéndez Pidal aún nos acuerda que ellos son “poemas épico-líricos” (1985: 9) lo que equivale decir que pertenecen a un género que se ocupa en dar relieve a los personajes nobles o de carácter elevado.

Eso nos lleva a concluir que el romance dicho por el monaguillo posee como marco fundamental, la propiedad de convertirse en un depositario de la memoria del pueblo y que esta memoria se refiere a hombres dignos, de buena fama. Por consiguiente eso nos conduce a conclusión que *Paco, el del molino* es alguien con meritos y que estos méritos son reconocidos y alabados por su pueblo y eso de inmediato contrapone el romance al discurso del cura, al de todos los oligarcas y al de todas las voces fascistas presentes en la novela, así como cuestiona la validez de su sentencia y ejecución.

Hay tres características de los romanceros que confirman la posibilidad de una resonancia colectiva (pueblo) en una voz individual (monaguillo). La *selectividad* que hace que el pueblo elija sólo lo que considera relevante. La *naturalidad* que indica que el trabajo de composición del romancero es una decantación de percepciones individuales que convergen a un sentir colectivo y finalmente la *impersonalidad* que revela al mismo tiempo un reduccionismo, cambiando las muchas voces individuales en una colectiva y una amplificación en la que el poder de esta única voz legítima



cualquier uno que la cante como siendo el portador de la narrativa autorizada por el pueblo. (Santos, 2011, no paginado)

Por lo tanto podemos observar que entre el romance y la narrativa en prosa hay un fuerte campo de tensión. Aunque los sucesos narrados no difieran tanto con respecto a lo que narran se percibe que aquellos narrados por el romance poseen una mayor contundencia e impacto. ¿A qué deberíamos atribuir eso?

En parte a las propias características del romancero. La capacidad de impactar y con eso cooptar la atención del lector/ oyente es propia y intencional de la forma organizacional de los romanceros, actuando como agente intensificador del discurso.

Esta estructura se basa en las características de *fragmentación, comienzo abrupto, final omitido y reiteraciones insistentes* que buscan enfatizar lo más relevante con fines de que el romance adquiriera ganancias en su repercusión y memorización, promoviendo el despertar de sus elementos empáticos y trabajando por la longevidad de su perpetuación en el tiempo.

Basado en la distinción que percibimos en los efectos producidos por los discursos realizados por la prosa y por la poesía, consideramos que es factible que el autor haya optado en desarrollar la novela a través modelos narrativos de naturalezas distintas para que usando las características intrínsecas a cada una de ellas, pudiera conferir mayor relieve a una en detrimento a la otra, logrando eso no tanto por alguna diferencia mayor que se pudiera encontrar en lo narrado existente en cada una, pero sí por la peculiaridad discursiva.

Mikhail Bakhtin con respecto a la obra poética nos informa que “en la obra poética el lenguaje se realiza como algo indudable, indiscutible y totalizador.”⁶ (Bakhtin, 2010: 94). Él afirma que la poesía posee esta fuerza de convicción por cuenta de su naturaleza donde discurso y objeto se funden en: “la palabra que se inscribe en la riqueza inagotable y en la multiplicidad contradictoria del propio objeto con su naturaleza “activa” y aún no decible, no proponiendo nada que esté más allá de su contexto ⁷.” (2010: 87).

A la vez con respecto a la prosa, Bakhtin nos sugiere que para “ el artista – prosador, al revés, el objeto desvela sobre todo justamente esta multiplicidad social y

⁶ “Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante”. (Bakhtin, 2010, p.94).

⁷ “A palavra imerge-se na riqueza inesgotável e na multiformidade contraditória do próprio objeto com sua natureza “ativa” e ainda “indizível”, por isso, ela não propõe nada além dos limites de seu contexto.” (2010: 87).



plurilingüe de sus nombres, definiciones y evaluaciones”.⁸ (2010: 87–88), abriéndole alrededor un multidiscurso social.

Por lo tanto cuando Bakhtin comenta que: “se abre para el prosador, una variedad de caminos, entradas y tropos [...] de las cuales debe resonar su voz”⁹ (2010: 88) en medio a las otras, él está indicándonos, en verdad, que al mirar a la poesía, él la ve como un sitio discursivo de concentración mayor de los elementos dialógicos, lo que favorece a la percepción de la voz del discurso, mientras que en la prosa estos elementos habitualmente se reparten en la multiplicidad de las voces que deben ser oídas, exigiendo un esfuerzo más complejo para llegarse a la voz del discurso de la obra.

De este modo creemos que es intencional la yuxtaposición de la narrativa poética a la narrativa en prosa. Consideramos que las calidades intrínsecas a cada una de ellas ordenadas a través de una ingeniería discursiva es capaz de evidenciar la contundencia poética del romance como siendo la de la voz principal del libro, consiguiendo aún el efecto secundario de lanzar luz a las concordancias y discrepancias de la narración en prosa.

Creemos ser esta distinción un hilo fundamental para la buena comprensión de la dinámica dramática de la obra. Observado este punto de vista buscaremos a través de un breve comentario acercar nuestras reflexiones alrededor de la adaptación para el cine de *Réquiem por un campesino español*.

La adaptación homónima (1985) del director Francesc Betriu ya en su estreno en el Festival de Venecia sembró una polémica. El advenimiento de la película casi inauguró un nuevo título para la historia de *Paco, el del molino*. La TV3 defendía para la película, el nombre *Réquiem per un camperol* (Mosén Millán) y el Instituto Nacional de Cinematografía exigía que en ella se inscribiera la palabra español. Las dos instituciones eran patrocinadoras del filme e se comentó a la época que la disputa podría tener fondo político quizás relativo también a cuestiones de pretensiones autonómicas catalanes. Por fin Betriu declaró a la agencia EFE que “no tenían ningún inconveniente en respetar el título de la novela y que lo mantendrían encantados.” (Gascón, 2014: no paginado).

Tal incidente sólo ilustra bien como hay que considerar el panorama socio – político existente a la época de la creación de la novela y el vigente a la época de su

⁸ O artista-prosador, ao contrário, o objeto revela antes de tudo justamente esta multiformidade social plurilíngue dos seus nomes, definições e avaliações. (2010: 87)

⁹ “[...], abre-se para o prosador uma variedade de caminhos, estradas e tropos [...] dentre as quais deve ressoar a sua voz; [...]” (2010: 88)



adaptación cinematográfica. Como afirma Francis Vanoye: “Una película es producto cultural inscripto en un determinado contexto socio-histórico”.¹⁰ (2002:P. 54).

Además hay que considerar tanto las especificidades semióticas de la obra como las de la adaptación. Robert Stam evidencia este aspecto cuando al afirmar la impracticabilidad de la fidelidad traductora nos dice que “el pasaje de un medio únicamente verbal como el de la novela para un medio multiforme como el de la película [...] explica la poca probabilidad de una fidelidad literal, que yo sugeriría calificar hasta mismo como indeseable.”¹¹ (Stam, 2008: 20)

Defendiendo por consiguiente que toda la matriz de expresiones discursivas que involucran a la obra artística la alcanzan no sólo por “influencias reconocibles pero también a través un proceso sutil de diseminación”.¹² (Stam, 2000: 64) nos ponemos al lado de los que consideran a la adaptación como una nueva obra. Este es nuestro punto de vista sobre la película. Por lo tanto no llevaremos a cabo discusiones sobre la fidelidad al libro. Sin embargo señalamos que la no inclusión de algunos de los aspectos estructurales que aquí mencionamos, tal vez haya producido algún perjuicio al efecto de intensidad dramática que tan claramente se percibe en la novela.

Debemos decir que el guión cinematográfico respeta casi rigurosamente la estructura formal y narrativa de la novela. Todas las escenas son fieles al libro excepto la de la catequesis y la de Paco que durante una quermese gana dos pollos como premio por subir en un palo encebado. Ambas no aparecen en la novela.

Sin embargo, hay dos opciones del director que afectan a la densidad dramática. La primera es que el número de flashbacks en la película suman seis mientras las analepsis del libro resultan nueve. Lejos de ser un mero problema formal esta estructura suprime mucho de la dinámica dramática que se establece entre presente y pasado. El problema se muestra mayor si consideramos que en la novela, las rupturas temporales casi siempre añaden informaciones que colaboran con la aclaración de la complejidad dramática.

La cuestión de las informaciones, principalmente las de fondo más psicológico podría mismo ser compensada a través de las interpretaciones, todavía aunque pese la performance magistral de nombres como Antonio Ferrandis, el encuadre a menudo pasea por planos generales, conjuntos y enteros, cuando mucho por un plano medio

¹⁰ Um filme é produto cultural inscripto em um determinado contexto sócio-histórico. (2002: P. 54)

¹¹ A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como um filme [...] explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal que eu sugeriria qualificar até como indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

¹² [...] por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação. (STAM, 2000, p 64)



corto, evitando los primeros planos, lo que hace perder de los rostros de los actores, las sutilezas interpretativas que el texto sugiere, principalmente las producidas por la culpa que forma el conflicto mayor en *Mosén Millán*.

Pareja a esta situación caminan también los cortes temporales casi siempre abruptos, sin derecho a fundidos y que no ayudan a establecer la atmósfera de fusión dinámica entre el presente y el pasado.

Concluyendo hablamos de un hecho curioso. El diálogo pulsante que la novela hila entre los campos de tensión entre la narrativa en prosa y el romance tomando al segundo como la conciencia del pueblo, se rompe a partir del minuto 5. A partir de ahí no se canta más el romance, así como se despreja la mirada particular del *monaguillo* sobre lo ocurrido.

A nuestro juicio se pierde uno de los ejes principales de la dinámica dramática que la novela inspira. El ritmo de la película tumba más para lo de la presentación de los sucesos que para lo del drama de pequeños gestos y grandes sutilezas que obliga a los flujos narrativos transitaren intensamente entre pasado y presente, espacio externo e interno.

Eso en sí no descalifica la película en su virtud mayor, o sea, la de presentar esta magnífica novela a inúmeras personas que tal vez aún no la hayan visto. Sin embargo, es previsible que muchos de los lectores de Sender y en particular de *Réquiem por un campesino español* se permitan, cada uno a su manera, tejer su propia película imaginaria hecha por espirales de campos dramáticos que dialoguen entre sí, en un juego intenso de fuerzas y belleza.

Para terminar, consideramos que el presente caso sin duda ofrece una excelente oportunidad para observar los problemas que suelen perseguir las tareas de adaptación y traducción, donde la fidelidad a la obra solicita frecuentemente una comprensión de los varios aspectos que la constituyen.

Bibliografía

- BAKHTIN, Mikhail (2010). "O discurso na poesia e o discurso no romance". Bakhtin, Mikhail, *Questões de Literatura e de Estética (a Teoria do Romance)*. São Paulo, Hucitec Editora: 85-106.
- BERTRIU, Francesc, (1985), *Réquiem por un campesino español*.
- GARCÍA GALLO, Renata Altenfender (2012). "Considerações acerca da concepção de romance nos escritos "A teoria do romance" e "O romance como epopeia



- burguesa”, de Georg Lukács”. Anais do Seta, Instituto de Estudos de Linguagem da Unicamp. 376 – 390. Consultado el 25/08/2014 en: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/viewFile/2099/3345>>
- GASCÓN, Daniel (2014, abril) Español y otras palabras peligrosas. *Letras Libres*. Consultado el 30/08/2014.en: <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/espanol-y-otras-palabras-peligrosas>>
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (2013) “Introducción”. Sender, Ramón J. *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Austral: 9-61.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1974). “La epopeya castellana a través de la literatura española” Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral):121.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1985) “Proemio”. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe: 9-41.
- SANTOS, Cindy. (2011) “Romancero: definición, clasificación y características.” Consultado el 28/08/2013 en: <<http://laliterafantastica.blogspot.com.br/2011/10/romancero-definicion-clasificacion-y.html#!/2011/10/romancero-definicion-clasificacion-y.html>>
- SENDER, Ramón J. (2013) *Réquiem por un campesino español*. Barcelona: Austral
- STAM, Robert. (2000) “Beyond fidelity: the dialogue of adaptation”. Naremore, James (org) *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press.
- STAM, Robert (2008) *A literatura através do cinema: Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- PARENTE CUNHA, Helena (1999). “Os gêneros literários” Portella, Eduardo (org.). *Teoria Literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro: 93 – 130.
- VANOYE, Francis y Anne GOLIOT LETÉ (2002). “Analisar/Interpretar”. *Ensaio sobre a análise Fílmica*. Appenzeller, Marina (trad). Campinas, Papyrus: 52-59.

Datos del autor

Antonio Valmario Costa Júnior es graduado en Letras (Portugués – Español) por la Universidade Castelo Branco (RJ), es profesor de Español del Colegio MOPI (RJ) y desarrolla proyectos artísticos que investigan las relaciones entre Literatura, Danza y Teatro. Actualmente cursa sus estudios de posgrado (maestría) en la Universidade Federal Fluminense, en Estudios de Literatura (Literaturas Hispánicas).