

INTRODUCCIÓN.

LOS ESTUDIOS FILMOLITERARIOS: ¿UN CAMBIO DE PARADIGMA?

Pedro JAVIER PARDO
Javier SÁNCHEZ ZAPATERO
Universidad de Salamanca

CUANDO EN EL AÑO EL 2011 un grupo de investigadores del GELYC (Grupo de Estudios de Literatura y Cine) de la Universidad de Salamanca propusimos a la SELGYC (Sociedad Española de Literatura General y Comparada) como uno de los temas del siguiente congreso de la Sociedad las relaciones entre literatura y cine, teníamos claro cuál sería el subtítulo del tema: *más allá de la adaptación*. El XIX Simposio de la SELGYC se celebró entre el 17 y el 19 de septiembre de 2012 en Salamanca y, si bien no conseguimos que todas las comunicaciones que se ocuparon del tema fueran más allá de la adaptación, la insistencia de muchos comunicantes en seguir hablando de adaptación nos hizo comprender algo importante: la emergencia de un nuevo paradigma de estudios filmoliterarios a la que intentábamos contribuir podía haberse producido, pero su generalización o asunción por la comunidad académica distaba mucho de haberse realizado; o, en una formulación tal vez más afortunada, el cambio de paradigma no debía concebirse como sustitución sino como ampliación. Por ello, entendimos que, aunque el simposio buscaba dar cabida a otros enfoques o planteamientos en el estudio de las relaciones entre literatura y cine, no podía excluir el modelo que hasta entonces había sido hegemónico y que, a la vista de la respuesta obtenida, tal vez siga siéndolo. Este libro, que reúne los trabajos presentados en aquel simposio de grato recuerdo, especialmente ahora que ya se han olvidado los sinsabores y penurias –especialmente económicas– asociados a la organización de un evento de estas características, intenta ser una modesta contribución en esa dirección renovadora pero inclusiva.

Ni estamos en condiciones ni nos corresponde en esta introducción enunciar el nuevo paradigma, o, en otras palabras, teorizarlo, una tarea que está por hacer, o que se va realizando, siguiendo el signo de los tiempos y las normas del mercado académico, de forma parcial, en contribuciones aquí y allá. Por nuestra parte, intentamos darle algún tipo de forma reconocible aunque tosca al enunciar las líneas de trabajo abiertas por el tema *cine y literatura* en la convocatoria del simposio: (1) relato fílmico y relato literario: traslación de técnicas y procedimientos expresivos desde la narrativa y el teatro al cine (y a la inversa); (2) *reescritura*: la reelaboración de temas literarios, materiales míticos preliterarios o mitos producidos por la literatura en el cine; (3) *transescritura*:

la circulación de géneros, modelos y repertorios entre el discurso escrito y el audiovisual; (4) retratos de artista: la representación de los escritores en el cine y de los cineastas en la literatura; (5) la influencia del cine en la evolución de la narrativa literaria y del arte escénico. Algunas de estas líneas temáticas están muy bien representadas en este volumen, otras no tanto. Pero, a la vista de la respuesta obtenida por la convocatoria y de los artículos en que finalmente ha fructificado, estamos en condiciones de darle una vuelta más de tuerca a esa primera y torpe formulación, de desbastarla un tanto, sugiriendo tres grandes direcciones en las que se mueve el nuevo paradigma.

(i) Es evidente que este incluye la adaptación, pero como parte de una intertextualidad en la que caben otro tipo de relaciones, bien categorizadas por Genette en su estudio de la transtextualidad literaria y aplicadas al territorio filmoliterario por Stam, en el que los miembros del GELYC y algunos colaboradores han intentado aportar ideas a propósito del concepto de reescritura¹. (ii) El nuevo paradigma no es exclusivamente narrativo sino también discursivo, por eso tienen cabida en él las interacciones entre cine y poesía, inexplicables dentro del esquema adaptativo, y por supuesto con otros medios con los que comparte su narratividad, como la novela o el teatro, pero entendida esta no solo como repositorio de argumentos, motivos o temas sino también de procedimientos o técnicas, formas de contar o decir que circulan entre diferentes medios. (iii) Y el nuevo paradigma no es genético sino genérico (en el sentido más amplio del término), estudia interacciones que no son fruto necesariamente de la influencia sino de la confluencia, y que, cuando lo son, no presuponen la prioridad de la literatura, pues van tanto de la literatura al cine como del cine a la literatura. Estas tres direcciones que acabamos de enunciar son observables en la segunda parte de este libro, en cuya primera parte es todavía visible el paradigma tradicional que la segunda intenta, si no superar, sí al menos trascender.

I

La adaptación cinematográfica de obras literarias sigue constituyendo uno de los más fértiles campos de investigación del comparatismo. A pesar de que desde las últimas décadas el estudio de las relaciones filmoliterarias ha trascendido el mero trasvase del papel a la pantalla para ocuparse de otras cuestiones que exploran el modo en el que literatura y cine interaccionan mutuamente, los estudios adaptativos continúan teniendo una gran importancia dentro del ámbito interartístico. De ahí que uno de los bloques de este volumen recopile artículos dedicados a analizar, desde diversos prismas y perspectivas, las estrategias llevadas a cabo en diversos procesos de adaptación cinematográfica. Además de por su variedad metodológica, los trabajos incluidos en la primera parte se caracterizan por la variedad cultural y lingüística de las obras literarias y fílmicas de las que se ocupan, configurando así un crisol en el que tienen cabida creaciones y autores de diversas procedencias, épocas y tendencias artísticas.

Evidenciando el fundamental papel que las grandes obras literarias han desarrollado en la creación de argumentos fílmicos –no solo en su condición de hipotextos, sino también en su capacidad para forjar motivos o tópicos convertidos con el paso del tiempo en parte del imaginario colectivo universal–, los primeros artículos del volumen analizan diversos procesos adaptativos generados a partir de autores y textos de

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (París: Seuil, 1982); Robert Stam, «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en *Film Adaptation*, J. Naremore (ed.), pp. 54-76 (Londres: Athlone, 2000); y José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010).

gran raigambre en el acervo cultural. Su capacidad para trascender el paso del tiempo, las diferencias culturales y las barreras geográficas ha hecho que las huellas de creadores catalogados como clásicos estén presentes en un gran número de películas de muy diversas características. Así lo ponen de manifiesto, por ejemplo, los dos artículos que abren el volumen, dedicados, respectivamente, a analizar cómo ha sido reflejado el universo literario del Marqués de Sade y a mostrar la profusión con que las novelas de Jane Austen han sido adaptadas. En el primero de ellos, Irene Aguilá Solana explora las diversas formas a través de las que el escritor francés ha estado presente en el cine, dando cuenta de adaptaciones de sus obras, *biopics* y películas que evocan su estética. Además de por su elevado número, los filmes inspirados en Sade destacan por ofrecer una visión desmesurada y excesiva, en la que se hace especial hincapié en los contenidos violentos, sexuales y escabrosos que responden, de algún modo, a la imagen estereotipada que del autor ha llegado hasta nuestros días. En el segundo artículo, Isabel M. Barrios Vicente ofrece un exhaustivo repaso de las adaptaciones –confesas y no confesas– de las novelas de Jane Austen en cine y televisión, situadas entre un amplio espectro genérico y formal que oscila entre las versiones canónicas totalmente fieles a los textos originales y las películas en las que los personajes de la autora británica se relacionan con zombis. El artículo, que cifra en más de setenta las adaptaciones realizadas entre 1938 y 2012, reflexiona sobre la aparente paradoja que suponen la universalidad y la atemporalidad de una autora y unas obras estrechamente ligadas a la concreción de la Inglaterra georgiana.

Centrados en análisis de casos concretos, los tres artículos siguientes se ocupan también de los trasvases a la gran pantalla de obras clásicas. Izaskun Arrese Ortiz estudia la adaptación de *A Midsummer Night's Dream* llevada a cabo por Woody Allen. Estrenada bajo el título de *A Midsummer Night's Sex Comedy*, la película es catalogada en su trabajo como *derivative* por el hecho de tomar el texto shakesperiano simplemente como una fuente lejana que dialoga con otros intertextos literarios y fílmicos. José Carlos Fernández Corte analiza las relaciones entre *El Satiricón* de Petronio y la película homónima de Federico Fellini, incidiendo en la complejidad de un filme que respeta la complejidad de su hipotexto literario al mismo tiempo que se imbrica de forma totalmente coherente en la filmografía de su director. Y, por último, Marta Gómez Garrido aborda el estudio de *El Quijote* de Orson Welles, una estrambótica revisión del clásico que muestra a los personajes cervantinos en los sanfermines, escuchando alucinados las últimas noticias sobre la carrera espacial en los informativos televisivos o luchando entre escenas de cuadros de Goya. Además de describir sus características y exponer su caótico proceso de creación –el proyecto comenzó en 1955, pero no fue terminado hasta 1992 por Jess Franco siguiendo las indicaciones legadas por Welles–, el artículo interpreta el filme como una conjunción de dos identidades: la española, aportada por el mito quijotesco –universal y, al mismo tiempo, intensamente local–, y la estadounidense, presente en el panorama cultural y social desde el que se ideó la adaptación.

Precisamente ese contexto norteamericano de mediados del siglo xx, culmen del cine clásico hollywoodiense y de la institucionalización de sus modelos de producción, fue el marco desde el que se proyectaron las adaptaciones que centran los siguientes trabajos. Patricia Álvarez Caldas analiza *Pal Joey* y *Carrusel*, dos películas basadas en sendas obras teatrales de Broadway que ayudaron a configurar el género musical como transmisor de los valores y códigos culturales de la sociedad estadounidense en los años posteriores a la II Guerra Mundial. Por su parte, Simona Delic da cuenta de uno de esos casos en los que la adaptación consigue transportar al imaginario colectivo universal una fuente literaria modesta y apenas conocida: *All about Eve*, la película que, junto

a *Titanic*, más nominaciones a los Premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas norteamericana ha recibido en la historia. Lejos de limitarse a revisar las características del cuento de Mary Orr que supone el antecedente del filme de Man-kiewicz, el artículo reflexiona sobre el hecho de que el trasvase a la pantalla supusiese en este caso, de forma contraria a lo habitual, la conversión de un producto de la cultura popular –publicado por primera vez en las páginas de la revista *Cosmopolitan*– en una intelectual reflexión sobre el paso del tiempo que ha logrado generar una gran cantidad de secuelas cinematográficas y teatrales. El cine norteamericano, en este caso contemporáneo, también está presente en las dos siguientes contribuciones, ceñidas a los parámetros de los estudios adaptativos clásicos. En el primero de ellos, Maika Aira Gallardo se ocupa del trasvase al medio cinematográfico de la pieza teatral en verso *For Colored Girls*, prestando especial atención a la forma en la que la obra de Ntozake Shange y el filme de Tyler Perry reflejan la situación de las mujeres afroamericanas en Estados Unidos. En el segundo, Isabel Domínguez Seoane se interesa por la película *We Need to Talk about Kevin*, adaptación de la novela homónima de Lionel Shriver.

La literatura y el cine españoles son el ámbito en el que se sitúan los artículos de Fernando Sanz Ferreruella, Indiana Jorrat, Elvira I. Loma Muro y Francisco Javier Lázaro Sebastián. Sus contribuciones, además de evidenciar la amplitud y heterogeneidad del fenómeno de la adaptación, demuestran la necesidad de no limitar los estudios adaptativos al mero diálogo comparativo entre los textos y sus correspondientes versiones fílmicas. Partiendo de la premisa de que toda película basada en una obra literaria ha de ser interpretada como una nueva creación que, sin menoscabo de su dependencia de su fuente original, opera de forma autónoma en su contexto de recepción, el trabajo de Sanz Ferreruella se encarga de *Abel Sánchez*, la película que en 1946 realizó Carlos Serrano de Osma tomando como base el texto homónimo unamuniano. Su análisis, centrado en el tratamiento de los elementos religiosos en la adaptación, no solo no obvia el panorama cultural y político de la España de la década de 1940, sino que explica algunas de las particularidades de la película partiendo de él y de sus implicaciones para la creación cinematográfica. La concepción de la adaptación cinematográfica como recreación también está presente en los trabajos Jorrat y Loma Muro. Mientras el primero incide en cómo en la versión televisiva de *Fortunata y Jacinta* que llevó a cabo Mario Camus se privilegia la dimensión social sobre el conflicto entre las dos protagonistas, alejando así a la serie de su fuente galdosiana, el segundo identifica la película de Josefina Molina *Esquilache* –basada en *Un soñador para el pueblo*, de Antonio Buero Vallejo– con las preocupaciones e inquietudes de la Transición española. De este modo, el artículo muestra cómo la figura de Esquilache –personaje ilustrado, con pretensiones de renovar y modernizar España– es utilizada tanto por la directora como por el dramaturgo en dos momentos históricos diferentes con la misma pretensión de demostrar que recurrir al pasado puede ser la mejor forma de entender el presente. El último artículo del bloque de estudios hispánicos, firmado por Francisco Javier Lázaro Sebastián, se ocupa de la frustrada adaptación de la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai*. Para ello, analiza la estructura narrativa y temporal del guion de Víctor Erice, publicado bajo el título de *La promesa de Shanghai* pero jamás filmado, puesto que el proyecto finalmente lo llevó a cabo Fernando Trueba.

El siguiente bloque de artículos del volumen versa sobre las conexiones entre la literatura y el cine en el ámbito de la cultura francesa. Tomás Gonzalo Santos recupera en su artículo la figura de Marcel Pagnol, paradigmático ejemplo de las estrechas vinculaciones mantenidas por las dos disciplinas artísticas en su doble condición de escritor y director –fue, de hecho, el primer cineasta en convertirse en miembro de la Academia Francesa–. En concreto, estudia las películas *Jean de Florette* y *Manon des sources*, dos

partes de un mismo proyecto de melodrama rural provenzal surgido como resultado de un poco frecuente proceso de creación que demuestra la maleabilidad de las relaciones filmoliterarias: Pagnol dirigió a principios de la década de 1950 una película que dio lugar años después, a través de un proceso de novelización, a su obra literaria *L'Eau des collines*, dividida en dos volúmenes titulados de la misma forma que las dos partes del díptico fílmico rodado por Claude Berri en 1984. Las otras aproximaciones al cine francés se ocupan de *Intouchables* y *Huit femmes*, dos de las comedias que más éxito de crítica y público han cosechado en los últimos años. María del Carmen Ruiz de la Cierva utiliza la primera de las películas citadas para esbozar un estudio teórico sobre la interdiscursividad inherente a todo proceso adaptativo, mientras que Cristina Vinuesa Muñoz analiza la relación de la segunda con la pieza teatral de la que parte.

Tres trabajos centran su atención en el género negro, probablemente el único que se ha configurado de forma simultánea en las páginas de los libros y en los fotogramas de las películas –e incluso por los mismos autores, como demuestran casos como el de Raymond Chandler, escritor y guionista–. La especial vinculación del cine y la novela negros va mucho más allá de los habituales trasvases de historias literarias de obras del género al discurso fílmico, y queda evidenciada tanto en la reflexión teórica conjunta de la que han sido objeto como en las constantes interacciones temáticas, formales y expresivas con las que se han ido influyendo. El artículo de Rocío Peñalta Catalán se ocupa de la adaptación televisiva de las obras de Donna Leon protagonizadas por el comisario Brunetti, centrandó su atención en los cambios que la serie introduce sobre los personajes, argumentos y escenarios de los textos de los que parte, mostrando especial interés en examinar el modo en que la versión audiovisual transforma y simplifica con la constante utilización de tópicos el espacio urbano y cultural de Venecia en que transcurren las novelas. Las otras contribuciones que se aproximan al género negro abordan dos procesos adaptativos que concluyeron con las habituales disputas entre creadores literarios y cinematográficos. Así, el artículo de Javier Rivero Grandoso, dedicado al estudio de la serie televisiva *Pepe Carvalho* de Adolfo Aristarain, recoge unas palabras del propio Manuel Vázquez Montalbán en las que afirmaba haber sufrido con la conversión de su personaje detectivesco en «un extraño atleta sexual japonés dispuesto a fornicar como un obseso, a vagina por cada cinco minutos de programa». Por su parte, el de Álex Martín Escribà da cuenta de la polémica que se creó cuando Juan Antonio Bardem llevó al cine, bajo el título de *El poder del deseo*, la novela de Pedrolo *Joc brut*. Además de exponer la decepción que para el escritor catalán supuso la película, a la que tildó de «horrorosa» e «impropia de un director de prestigio» y cuyos cambios sobre su texto original jamás aceptó, el artículo muestra las desavenencias que por motivos económicos mantuvieron ambos creadores, descubriendo así algunos de los habitualmente desconocidos entresijos legales y técnicos que subyacen a toda adaptación cinematográfica.

Por último, cierra «Sobre la adaptación...» un artículo que demuestra la voluntad miscelánea, interdisciplinar, aglutinadora y universal del volumen. En él, Julia Oeri se aproxima a la literatura y el cine húngaros mostrando la compleja propuesta estética desde que la que la película de György Pálfi *Taxidermia* intenta, más que recrear o adaptar a un nuevo medio, traducir en imágenes las palabras de los relatos de Lajos Parti Nagy.

II

La segunda parte de este libro arranca con un bloque de artículos que actúan como transición con la primera, en cuanto que evidencian que el concepto de adaptación no puede

circunscribirse a obras literarias específicas, sino que los argumentos y temas fílmicos pueden basarse también en textos históricos, religiosos, míticos o legendarios, y postulan así la necesidad de trascender este concepto por el más amplio de intertextualidad. De esta manera, el trabajo de Carmen Becerra, en vez de explorar las conexiones de la película de Carlos Saura *Io, Don Giovanni* con la versión operística de Mozart y Da Ponte a la que hace alusión el título, lo hace con el mito de don Juan que esta reescribe, pero también con la experiencia vital del autor del libreto, de la que formó parte su amistad personal con una de las encarnaciones vitales de tal mito, el personaje histórico Giacomo Casanova. Convergen así en la película de Saura la dimensión tanto literaria como histórica del mito de don Juan, y algo parecido ocurre en el trabajo de María Rocio y Rafael Ruiz Pleguezuelos sobre otra figura mítica, el hombre lobo, en el que sus autores se interesan por el modo en que se ha reflejado la figura de Romasanta, quien protagonizó a mediados del siglo XIX el único caso documentado de licantropía clínica del que hay noticias en España. Responsable de varios crímenes, Romasanta está en el origen de diversas leyendas y relatos de corte fantástico. Su historia, aderezada con algunos de los tópicos más reconocibles del género del terror y con detalles locales vinculados a la cultura gallega de la que procedía, fue relatada en varias novelas y películas, de cuyo análisis se ocupa el artículo. Y es en este ámbito genérico del terror y lo sobrenatural en el que se mueve también la contribución de Miguel Carrera Garrido, que analiza de manera brillante la deuda que recientes éxitos del cine español como *Los otros*, de Alejandro Amenábar, y *El orfanato*, de Juan Antonio Bayona, mantienen con el muy anglosajón género de la *ghost story*, y en particular con un ejemplo del mismo que se ha convertido en paradigma del género, *The Turn of the Screw*, de Henry James, al que hace alusión el título del artículo.

Pasando del ámbito secular al religioso, Isabel Mata nos habla de una obra literaria y su adaptación cinematográfica no para estudiar el proceso adaptativo, sino la presencia en ambas de un relato mítico previo y común a las dos. Su artículo establece una comparación entre el relato bíblico protagonizado por Adán tras ser expulsado del Paraíso y la peripecia del protagonista de *Adam ben Kelev* –novela de Yoram Kaniuk llevada al cine por Paul Schrader–, un judío que logró librarse de la muerte segura de los campos de concentración gracias a su trabajo de payaso, que le llevó a ser elegido para tranquilizar y entretener a los prisioneros que eran dirigidos hacia las cámaras de gas. E indagando igualmente en este sustrato narrativo mitológico o simplemente legendario ajeno a la autoría literaria, se encuentra la contribución de Carla Figueiras Catoira, que tiene como objeto analizar de qué forma diversas leyendas procedentes de la cultura africana subyacen a las películas de animación protagonizadas por Kirikú. Dirigidas al público infantil, entre el que han cosechado un gran éxito, *Kirikou et la sorcière* y *Kirikou et les bêtes sauvages* parecen haber sido concebidas con el objetivo de trasladar al público occidental una imagen del continente africano alejada de tópicos y prejuicios capaz de contribuir al diálogo intercultural. Con este trabajo entronca el siguiente porque se mueve en el mismo ámbito infantil o juvenil, aunque con la particularidad de que Daniel Vela Valldecabres se aproxima a uno de sus mitos más populares, el creado por J. M. Barrie en *Peter Pan*, como un síndrome que describe un patrón de comportamiento. Tras explicar sus características psicológicas básicas, el autor rastrea su presencia en dos películas contemporáneas de temática juvenil, *Reality Bites* y *Beautiful Girls*, que no pueden considerarse en absoluto ni siquiera adaptaciones libres de la obra de Barrie, pero cuyos protagonistas –y el joven actual que representan– se ajustan al patrón previamente descrito.

La insistencia de estos trabajos en dar la espalda al concepto de adaptación para perseguir las huellas de la literatura por otras vías se hace manifiesta de forma

particularmente evidente en el estudio de Javier Sánchez Zapatero sobre *Soldados de Salamina*, donde rastrea la presencia de la literatura en el filme de David Trueba no tanto en la transemiotización de la novela que es su fuente, asunto que despacha de forma sumaria, como en la representación de la figura del escritor (de dos escritores, para ser precisos, Rafael Sánchez Mazas y Lola Cercas) y la tarea de la escritura (con sus implicaciones metaficcionales), que va precedida de una completa recopilación de películas españolas que se han ocupado del mismo tema. El texto sería por ello un perfecto colofón para este primer bloque de trabajos porque pone de manifiesto en su discurrir interno el desplazamiento en el objeto de estudio filmoliterario de la adaptación a la intertextualidad, del que dan prueba de forma menos explícita todos los trabajos que lo preceden. Pero, de hecho, el broche a este bloque de intertextualidad filmoliteraria lo pone un artículo que es tal vez la mejor ilustración de las ricas posibilidades que tal desplazamiento abre por su profundidad analítica y por la riqueza y solo aparente lejanía de la intertextualidad literaria que Rocío Badía Fumaz invoca en la fascinante película de José Luis Guerin *En la ciudad de Sylvia*. En su trama de búsqueda de una mujer ausente la autora sigue el rastro lejano del mito del Grial, encuentra en su construcción del eterno femenino ecos de la Beatriz y la Laura de Dante y Petrarca y descubre en su interpretación simbólica de la mirada y del amor la traza del universo neoplatónico de Marsilio Ficino.

La liberación del esquema adaptativo, del que todavía quedan reminiscencias en estos primeros ocho artículos, se hace ya palmaria en los restantes que integran esta segunda parte, particularmente en los ocho del segundo bloque, pues en estos ya no se contempla la literatura como archivo de historias, argumentos o temas, sino de modos de contar o simplemente de comunicar, por lo que el desplazamiento en el objeto de estudio es de la historia al discurso, de lo que se enuncia a la forma de enunciarlo. En este nuevo territorio se abordan de forma sucesiva las interacciones entre cine, por una parte, y narrativa, poesía y teatro, por otra. Los dos primeros estudios indagan en la narratividad, es decir, lo que el cine comparte con la literatura en cuanto que modo de contar historias, y arranca con la comparación que propone Mónica Carbajosa entre las dislocaciones temporales –dentro de las categorías genettianas de orden, duración y frecuencia– en la literatura y el cine, aquí representados por el relato breve de William Faulkner «A Rose for Emily» y la película de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga *21 gramos*. Un enfoque comparativo similar se observa en el siguiente artículo, en este caso entre *Une ténébreuse affaire* de Balzac y *Détective* de Godard, en el que Pilar Andrade Boué estudia con una metodología también deudora del formalismo y el estructuralismo lo que denomina la «teleología del relato», es decir, los distintos procedimientos de puesta en intriga, creación de tensión narrativa y gestión de la información en dos obras que comparten su carácter policial.

Estos dos trabajos se centran en confluencias y no en influencias, y ese es justo el terreno en que pisa fuerte Lola Nieto Alarcón, porque salta de la narrativa a la poesía como polo literario mucho menos obvio y frecuentado de la comparación con el cine. Su trabajo demuestra cómo la escritura de Chantal Maillard y la filmografía de Apichatpong Weerasethakul comparten estructuras formales muy parecidas, concretamente lo que la autora denomina «desdoblamiento y repetición», que se refiere a la división de una obra en dos partes, con la segunda repitiendo al tiempo que variando de forma significativa la primera, para crear así un relato independiente a la vez que complementario. Las coincidencias entre poeta y cineasta se explican por una común epistemología y sensibilidad estética que tiende puentes entre Oriente y Occidente, y una similar exploración de las intersecciones entre cine y poesía a lo largo del mismo eje geográfico es el tema del siguiente artículo, aunque ahora la convergencia se presenta

como fruto de un proceso de influencia. Enrique Banús y Jorge Valero parten de las afinidades reconocidas entre el *haiku* japonés y el cine de Tarkovski para ponerlas en relación con el posicionamiento explícito del cineasta como mediador entre Occidente y Oriente, de hecho más cercano al segundo polo cultural que al primero. Y en ese mismo terreno en el que la prioridad de la literatura la sitúa como origen de su irradiación cinematográfica, pero donde el interés realmente reside en el análisis de sus confluencias formales, se sitúa la contribución de Eduardo Tasis Moratino, quien rastrea las interacciones entre lenguaje poético y fílmico en la narración de la experiencia del exilio de una generación de creadores afincados en México tras la Guerra Civil, focalizándola en la película de José Miguel García Ascot *En el balcón vacío*.

Los estudios sobre las interacciones entre cine y poesía son particularmente interesantes por su rareza, que viene dada no solo por el abrumador dominio del cine narrativo sobre el poético (tras unos inicios en los que el séptimo arte fue mucho más sensible a esta otra forma de concebir u organizar el discurso fílmico), pero también por el dominio de un paradigma de estudios filmoliterarios centrado en el concepto de adaptación y en el trasvase de argumentos, terreno en el que la poesía suele tener poco que decir. Para explorar posibilidades como las vistas aquí es necesario trascender el esquema adaptativo y adentrarse en las interacciones entre modos discursivos, y este enfoque es también fructífero en lo referente al teatro, como demuestran los tres últimos artículos de este segundo bloque. El primero, cuyo autor es Jordi Sala Lleal, ofrece un riguroso catálogo de las opciones discursivas que han tomado diferentes películas a la hora de convertir en cine el monólogo dramático, que plantea un serio desafío por ser un modo discursivo genuinamente teatral al que es hostil la imagen narrada fílmica con su ilusión de realidad. Así lo demuestra la variedad de convenciones discursivas que analiza este trabajo: supresión textual completa, diálogo, monólogo pronunciado, monólogo pensado, narración extradieгética y narración o comentario en aparte. La contribución de Soledad Cuba López empieza constatando el eclecticismo intermedial de la filmografía de Pedro Almodóvar, en la que tienen cabida manifestaciones artísticas y formatos tan variados como el teatro, la danza, la fotografía, el espectáculo musical o la publicidad, para abordar enseguida el análisis de uno de ellos, el teatro, en una de sus películas, *Hable con ella*, y mostrar cómo se hace presente de tres modos distintos: por medio de técnicas dramáticas, de espectáculos o insertos teatrales y de la concepción del filme como una obra de teatro. Finalmente, Nuria Pérez Matesanz estudia las relaciones entre el cine de Ingmar Bergman y el teatro de August Strindberg, cuya influencia en el primero persigue no tanto en temas o preocupaciones, aunque deja constancia de ello, sino en las técnicas de puesta en escena, depuradas en los años de su denominado *cine de cámara*, que ilustra mediante el análisis de una secuencia del filme *Persona*.

Llegamos así al tercer y último bloque de esta segunda parte, en el que se propone simplemente un cambio en la dirección que los estudios filmoliterarios han seguido tradicionalmente, es decir, de la literatura al cine, en parte por su foco casi exclusivo en la adaptación, en parte por la prioridad de la literatura frente al cine en sentido temporal (el cine es un arte mucho más nuevo), narrativo (el medio verbal ha sido el vehículo natural de la narración de historias, aunque ese ya no es el caso) y cultural (la literatura siempre ha gozado de un prestigio superior al del cine). En estos últimos seis artículos es el cine el que tiene la prioridad, como hipotexto o simplemente como intertexto, como discurso que influye en las prácticas discursivas literarias, como repositorio, en suma, de historias o técnicas en las que se inspira la literatura. Y por eso en ellos podemos encontrar los mismos enfoques que hemos venido viendo en el resto de este libro, pero en sentido inverso. El primero de estos trabajos, cuya autoría corresponde

a Patricia Barrera Velasco, aborda este cambio de dirección desde su posibilidad más obvia, la novelización de películas, es decir, el fenómeno contrario a la adaptación de textos literarios, en este caso del filme *The Phantom Express*, llevada a cabo en el seno de la colección La Novela Semanal Cinematográfica (1922-1932), mostrando así la antigüedad y carácter no aislado de un fenómeno que la autora no solo analiza en sus rasgos formales sino que también contextualiza. El estudio de Fernando González del filme *Yeelen*, dirigido por Souleymane Cissé, sugiere de forma más implícita que explícita cómo los referentes literarios europeos a los que esta película remite están evocados a través de la mediación de referentes fílmicos, es decir, es la intertextualidad fílmica (los filmes de Pasolini *Edipo Re* e incluso en *Appunti per un'Orestiade africana*) la que convoca una intertextualidad literaria de la que Pasolini se había apropiado previamente. Las dos siguientes contribuciones se adentran en la influencia que el lenguaje cinematográfico, y en concreto uno de sus rasgos más característicos, el montaje, ha tenido en un novelista, António Lobo Antunes, y en un poeta, Germán Carrasco, de los que se ocupan respectivamente Anabela Dinis Branco de Oliveira y Martina Bortignon, llamando así la atención sobre convergencias filmoliterarias en el relato similares a las vistas en el segundo bloque, pero discuriendo en sentido contrario. Los dos últimos artículos dan prueba de la presencia del cine en la literatura como resultado de la omnipresencia de las películas en nuestra vida, que miramos a través del prisma de aquellas, lo que nos convierte en espectadores de la misma, de forma que cualquier intento por darle forma literaria está contaminado tanto por las historias vistas en la pantalla como por la manera de contarlas del cine, aunque la forma sea la de la novela o el teatro. Así lo demuestran, respectivamente, el trabajo de Marina Sanfilippo sobre la importancia del cine en la narrativa de Rossana Campo, tanto en su universo diegético (personajes que ven películas y las utilizan para explicarse y explicar la realidad) como en su escritura (procedimientos y estrategias), y el de Mariángeles Rodríguez Alonso sobre la huella del cine en la forma en que Juan Mayorga presenta su obra *Hamelin* a través de la figura de un acotador. Este último bloque de artículos recoge, por tanto, como una especie de *mise en abîme*, el devenir global del libro de la adaptación a intertextualidad y de la historia al discurso, pero invirtiendo la prioridad en los términos de comparación.

Cerrar este volumen desandando el itinerario que lleva de la literatura al cine para ir del cine a la literatura es un digno final de etapa para este viaje que nos ha llevado primero por los territorios más frecuentados para internarnos después en otros menos explorados, como viajeros que, a medida que se acostumbran a los placeres y novedades de lo desconocido, se van haciendo más osados y exigentes a la hora de planear su recorrido. El viaje que está a punto de realizar llevará al lector por muy variadas lenguas, literaturas, cinematografías y contextos, pero, sobre todo, o al menos eso esperamos, le mostrará una nueva forma de mirarlos. Ojalá pueda participar de ese sentido de búsqueda y exploración que hemos querido dar al libro a través de la ordenación de sus contenidos y siga adentrándose por su cuenta en los confines de los estudios filmoliterarios. Tal vez nos encontraremos de nuevo en alguno de esos confines. Y, si no fuera ese el caso porque este recorrido agotara su escaso sentido de la aventura, seguro que nos seguiremos encontrando en esta forma que compartimos de mirar películas a través de nuestra experiencia de lectores. O, lo que es lo mismo, de leer el cine.

