

CINE Y LITERATURA: UN SIGLO DE INTERFERENCIAS

Virgilio TORTOSA

Dependencias de origen

Desde que hace algo más de un siglo Méliès acometiera la incógnita tarea de registrar en forma de espectáculo lo que resultaba independiente del aparato que lo registraba, el cinematógrafo experimenta el tránsito que va desde la invención (con Lumière) hasta la articulación de un nuevo discurso. En palabras de Mitry, Méliès es un «prestidigitador» y no un «director de escena», menos aún un «autor dramático». Es por eso que los primeros films «representados» no son más que «sesiones de ilusionismo que utilizaban los procedimientos del escamoteo de la escena, sin más» (Mitry, 1979, 343).

Conforme experimenta sus propios límites, descubre las enormes posibilidades del nuevo medio técnico (sustitución por detención de la vuelta de manivela, reimposición, fundidos encadenados, etc.), incorporando también cuanto permite la fotografía (sobreimpresión, efectos de ocultador y contraocultador, exposiciones múltiples). El primer efecto de estos avances será no ya filmar como hasta entonces un espectáculo independiente y ajeno al medio cinematográfico, sino organizar la lógica representacional de acuerdo con la propia filmación. En una segunda etapa, de 1901 a 1906, la cámara grabará una puesta en escena teatral que, aunque simplista, adhiere los trucos de los que dispone, generando la ilusión tan cercana al mundo de la magia, siempre a partir de la lógica imitativa de las candilejas. En un principio, el cinematógrafo se vende como atracción en barracones de feria, mercados y puestos ambulantes con proyecciones en salones de café y plazas de pueblos, de idéntica manera a como habían sido explotados sus precedentes técnicos más inmediatos (linterna mágica, sombras chinescas), junto con los espectáculos populares al uso; constituye, pues, una atracción más dentro de ese fervor técnico que pone en marcha la revolución industrial: diorama (Daguerre), cosmorama, proyector de kinetofotografía (Edison), estereoscopio, teatros de autómatas, etc. No en vano, su origen estrictamente popular será mirado con recelo por la burguesía. Al tiempo que gustan esas extrañas *sombras gesticulantes* al populacho, son despreciadas por los *espíritus más refinados*. Es por eso que su origen provoca sentimientos enfrentados, entre la admiración de las masas al ser capaz de reproducir una realidad huidiza, ser considerado una especie de juguete científico dentro del positivismo que rige los destinos del momento, y la burla de un nacimiento vacío de cualquier pretensión estética y adscrito a las capas bajas, a los niños y a las criadas que les cuidan, mera curiosidad ferial. Frente al teatro que se erige en discurso serio y cargado de

respetabilidad social, el nuevo medio técnico —junto con el circo y el *music hall*— queda relegado a las formas vulgares de expresión sin capacidad alguna de organización estética como para constituir cualquier atisbo artístico: «Llegado como un intruso a un mundo organizado, el cine fue a su vez excomulgado por la secta de los «bienpensantes». Al imitar a la escena, al pretenderse espectáculo, no ofrece otra cosa que una caricatura suya, representa sandeces y, sin embargo, se afirma como un competidor temible» (Mitry, 1979, 345). Buena parte del «gallinero» teatral deserta conforme se le van descubriendo posibilidades técnicas inusitadas que llegarán incluso con el andar del tiempo a amenazar al propio teatro, ese arte al servicio de la burguesía ahora puesto en jaque.

Entrevistas las enormes posibilidades más allá de un escenario o plató, el movimiento continuo y los saltos espaciales pronto se constituyen en marcas diferenciales frente al teatro; aunque su avidez no para ahí y sigue con persistencia abrevando en otras formas parateatrales como el circo, se gana así la confianza de un público cada vez más amplio a partir de las múltiples posibilidades que ofrece su ubicación en el cruce de todos los discursos. La estrategia será servirse del referente literario que le aporta además la garantía de sus historias bien contadas, con lo que los textos serán fragmentados para operar en la nueva lógica discursiva visual, meramente ilustrativa ante la carencia del sonoro explicativo. Tras las realizaciones novelescas y teatrales de prestigiosos escritores del viejo mundo, pronto la nueva técnica salta a Norteamérica donde el teatro no goza de idéntica raíz cultural que en Europa ni del beneplácito de la burguesía por cuanto allí no existe esa clase social, más bien un grupo amplio de millonarios que constituyen una «sociedad» que rige los destinos del pueblo, por lo que el cine será un arte en igualdad de condiciones que otros, en el que sus realizadores o guionistas ya no creerán en la misión sagrada del teatro¹; directamente, lo menosprecian para dedicarse de pleno al nuevo medio. Ahora les queda la misión de articularlo de acuerdo con la lógica que impone un nuevo medio de reproducción aunque por el momento sea mudo.

El cine, culminación de las artes: interdisciplinariedad

Sabemos que todos los discursos nacen de la combinación de otros anteriores. El cine no es una excepción. Al mostrar pronto más posibilidades de cuantas puede asumir, toma prestados de los más diferentes discursos de las artes cuanto le pueda servir, que no ha sido poco.

El cine es imagen fotográfica en movimiento, pero ensancha sus posibilidades discursivas a partir de cuanto le permite el reportaje, el noticiario, el género periodístico, en suma la inmediatez informativa; pero también, cómo no, la investigación creativa que, al ser mudo en su inicio, tiene que desarrollarse apoyado en el arte de la pantomima. Toma prestados del teatro y de la novela, con el fin de su desarrollo comercial, su modo de estructurarse, de generar acción ficticia, de plantear personajes y de desarrollar la narración del relato. La invención del sonoro logra ampliar las posibilidades expresivas y plantea una posible y definitiva autonomía genérica respecto de las demás artes. Su carácter visual lo vincula Francisco Ayala con la fotografía y con el resto de las artes plásticas, pero su carácter auditivo lo acerca a las artes literarias, incluida la música. Es por lo que, a simple vista, su medio discursivo más cercano y connatural ha sido de siempre, y aparentemente, el teatro.

Pero una vez dejado atrás el lastre del teatro, el cine se desarrollará bajo la órbita pictórica. Con el transcurso del tiempo se piensa que, siendo el teatro *verbal* y el cine *mudo*, no debe su

¹ Según Mitry, el espectador de teatro forma parte de una comunidad consciente de que la representación vincula al actor con el espectador en una especie de ceremonial, mientras que el cine rechaza cualquier convivencia ante cualquier pacto que convoque a actor y público.

inspiración al teatro sino a la pintura. «Para que las imágenes estén *cargadas de sentido* debía ser suficiente obrar de tal manera que *expresen* todo lo que un cuadro puede expresar, siéndoles *además* otorgado el movimiento» (Mitry, 1990, 10). La composición de la imagen es el modo de componer (artificialmente) el mundo que se le propone al espectador. Ahora lo real se organiza sin necesidad de re-componerlo como ha sido la lógica del discurso realista-naturalista imperante hasta esos momentos e incluso directamente influidor en la composición del nuevo medio. Sin embargo, Peña-Ardid explica que tampoco deben sacarse las cosas de quicio pues la interrelación pintura/literatura ha existido de siempre, por lo que «cuando se buscan rasgos ‘precinematográficos’ en la visualidad literaria de las obras del pasado habría que preguntarse si ésta no se debe, más bien, al intento por parte de la literatura de ‘lograr los efectos de la pintura’, de ‘convertirse en pintura verbal’» (1996, 112). Ésta se pregunta si en realidad el cine ocupó el espacio reservado para la pintura a la hora de describir efectos visuales en la obra literaria, a tenor de las posibilidades perfeccionadas que ofrece la secuenciación de imágenes que se desplazan en el celuloide. La respuesta sólo puede ser la certidumbre de que al margen de asumir el cine los sistemas perceptivos de la pintura renacentista, la tecnología incorpora nuevas posibilidades de conocimiento visual de gran calado en la «conciencia moderna» (Peña-Ardid, 1996, 117). Ahí pudiera residir la sola explicación del motivo por el cual el cine ha proporcionado un nuevo «modo de ver», al hacer *significar* a la mirada por proceso de identificación entre el espectador y la cámara. Tampoco debemos perder la perspectiva histórica cuando la aprehensión de la experiencia del movimiento y de la percepción fragmentaria de las dimensiones espacio-temporales se produce en estos momentos más por las dependencias de los nuevos inventos técnicos (estrechamente ligados al cine) que no por las someras dependencias de las artes visuales de la tradición².

La práctica de representación burguesa decimonónica le otorga un estatus legitimador discursivo como para circular de manera estándar. Por una parte, se muestra heredero directo de la fotografía que con su perfección técnica ha sustituido de un plumazo al retrato pictórico como garante de la constatación humana: encuadres, poses, frontalidad, perspectiva artificial de la pintura renacentista, son adquiridas por el cine a través de ésta; por otra, el melodrama y la novela le legitiman un modo de contar una trama. Sólo el perfeccionamiento técnico que le ofrece la eliminación del parpadeo y la reducción inicial del policentrismo de la cámara posibilitarán lo que se ha dado en llamar el Modelo de Representación Institucional a partir de los códigos pictóricos occidentales «basando la construcción narrativa en un modelo de clausura surgido de la teoría naturalista de lo verosímil y el efecto de real» (Sánchez-Biosca, 1994, 481). Sin embargo, no será ya el teatro tan sólo o el modo de vertebrar el relato clásico (narrativo), el vodevil, el melodrama popular, el folletín, el cómic, ni tan siquiera los efectos composicionales de la pintura los que generen la fuerza de atracción de un discurso que se erige a lo largo del siglo XX con una predominancia y una fuerza inusitadas, sino que nada de su viveza expresiva actual podría ser entendida sin las huellas de las vanguardias³ que le trasvasan su fuerza experimental a partir de ciertas formas marginales de espectáculo ligadas a las atracciones feriales, el circo, la performance, todas ellas posibilitadoras de ese discurso autónomo desde

2 Arnold Hauser (1985, 281) cifra la diferencia básica entre el cine y el resto de las artes en el dinamismo que éste ofrece frente al estatismo representativo con el que se conforman las otras, movilidad (esencia del cine) que es llevada hasta sus últimas consecuencias frente a la literatura y al resto de las artes.

3 No en vano, dentro de esta vocación integral del total de las artes que propugnan las vanguardias de los años veinte, no sólo las formas de pensamiento ligadas al formalismo intentan por todos los medios poner en contacto el cine con el resto de las artes con las que convive sino también erigirlo en discurso (lenguaje) autónomo a la altura de las otras artes.

hace muchas décadas convertido en el más pujante de los ficticios que jamás se haya conocido; el cual, de acuerdo con la lógica capitalista tiene su correlato en forma de industria audiovisual⁴. El cine, pues, es la perpetración de un saqueo producido a base de retales de otros discursos. Un arte primero despreciado pero pronto aprovechado hasta sus últimas consecuencias por la burguesía: poderosamente basado en la tecnología y en la producción industrial.

No debemos perder de vista que el cine aspira en su inicio a ese sueño ilustrado de la suma e integración de las artes, y muchos son quienes, como Eisenstein, encuentran la posibilidad definitiva de conformar un arte total capaz de aglutinar al resto de las artes, una fusión maravillosa al modo en que lo planteara Hegel (integración en un todo orgánico de la diversidad), aun a pesar de la especificidad de cada campo: así, música, pintura, literatura forman parte de la especificidad de ese otro nuevo discurso aglutinante que es el cinematográfico para incorporarlas fundidas en su totalidad: la historia de la invención del cine es un tanto la historia del arte.

El precinema

Son muchos quienes se han molestado en encontrar estructuras cinematográficas en obras literarias anteriores a la invención del celuloide. Fenómeno que en Francia recibió el nombre de «precinema»⁵ a partir de las formulaciones de Étienne Fuzellier, Henri Agel o Paul Leglise. La teoría del «precinema» sería la necesidad de buscar el origen cinematográfico en escritores de la tradición occidental a partir de la «intuición» prefigurativa de la expresión cinematográfica, pero sólo como modo de ensanchar las posibilidades que el lenguaje artístico les ofrecía hasta aquel entonces. Es un modo definitivo de resolver el gran dilema del arte respecto a la posibilidad de otorgar movimiento a lo expresado: el arte lo significa, pero ahora el cine lo representa. De modo que autores de la antigüedad como Virgilio y Homero dominan estructuras semejantes a las utilizadas siglos después por el cine como si fueran intrínsecas a su propio lenguaje (la descripción literaria parece que puede registrar movimientos de cámara, encuadres, *travellings*, panorámicas, primeros planos, *ralentí*, etc.), cuando en realidad a nivel literario resulta una resolución perfecta de la descripción del efecto de movimiento o el dinamismo propio de la acción del relato⁶. El propio Alonso Zamora Vicente (1958, 97) advierte la presencia de estas huellas en el teatro del Siglo de Oro español, de Tirso de Molino en concreto, puesto que «la cualidad cinematográfica de este teatro abarca desde los detalles externos —paisajes, fondos, interiores, habitaciones disimuladas, que son personajes de primera fila— hasta los gestos delatores de los protagonistas»⁷: variación continua de escenas, cambios de estado de personajes,

4 Afirma Mitry que «hay que señalar que el cine no se ha convertido en un arte sino gracias a —y en la medida de— su industrialización» (1989, 25); su carácter productivo viene validado mediante el sello sólo posible de ser un trabajo colectivo.

5 Estrambasaguas define el precinema como «una invención estética cinemática para alcanzar la forma adecuada a lo que desea representar en lo descriptivo, con indicación del movimiento, que presente, ya sean artes plásticas o literatura, el dinamismo propio del cinematógrafo, con una actitud estética inconsciente y una expresión técnica, inconfundible a través de los siglos, que luego constituirá, con la superación natural, la del séptimo arte» (cf. Urrutia, 1984, 34).

6 Apurando esta cuestión, es precisamente esta visión la que le lleva a Arnold Hauser a afirmar la dependencia de las técnicas temporales del arte moderno respecto a su contemporáneo el cinematógrafo: «La coincidencia entre los métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto del tiempo es tan completa, que se tiene el sentimiento de que las categorías temporales del arte moderno deben de haber nacido del espíritu de la forma cinematográfica» (1985, 280-1).

7 El artículo, publicado en la prensa bonaerense a finales de la década de los cuarenta, es el síntoma de un auge sin precedentes en esos momentos de la puesta al servicio de la literatura al cine, como está ocurriendo en esos momentos en Norteamérica frente a una España depauperada incluso en esa pretensión de acercamiento entre ambos discursos.

gesticulación, presencia de detalles externos como paisajes, etc. Las estructuras, formas y resoluciones de la literatura para construir el efecto de dinamicidad se hallan presentes en autores anteriores a la invención del cine como Dickens, Tolstoi, Zola, Flaubert, Manzoni, Maupassant, e incluso Rimbaud. En nuestra tradición, Cervantes (simultaneismo narrativo), Góngora, Herrera, Clarín (secuenciación de la trama, paralelismos) no son más que unos pocos exponentes de esta presencia de elementos hoy llamados cinematográficos.

Por lo tanto, el cine ha ido insertándose en la tradición novelesca narrativa y la influencia del cine sobre la literatura no puede, pues, ser entendida de otro modo sino devolviendo el legado técnico (técnicas yuxtapositivas, superpositivas, transformativas) que antes le había tomado prestado para constituirse como discurso narrativo eficaz. Aunque es evidente que el cine absorbe elementos estructurales de la literatura decimonónica tan en boga en el momento de su surgimiento, es evidente que estas técnicas no son propias de ese momento histórico de narrar, sino que resultan heredadas de toda una tradición occidental.

Influencia del cine sobre la literatura

Los recursos utilizados por las narraciones verbales provenientes de las fílmicas tienen su origen indirecto en el propio campo a partir de la adopción del cine de eso que se ha dado en llamar el «Modelo de Representación Institucional» en el que en su origen el cine va asimilando progresivamente elementos literarios a su alcance (narrativa decimonónica).

Se ha demostrado la influencia por ejemplo de la teoría de Dziga Vertov sobre el montaje y los planos en novelas como *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, o por lo general las influencias estructurales y técnicas en las narrativas de James Joyce, Faulkner, Malraux, Robbe-Grillet, Vargas Llosa, García Márquez o Manuel Puig. Así, expresa esta influencia Peña-Ardid del siguiente modo: «En el campo específico de la novela, algunos autores habrían trazado una línea de influencias históricas que comienza con los narradores norteamericanos de la *Lost Generation*, pasa, por mediación suya, a la novela francesa de los años 30-40 —Sartre, André Malraux—, después a la italiana —Vittorini, Moravia, Pratolini— y más tardíamente, podemos añadir, a la narrativa española de finales de los cincuenta» (1996, 96). Frente a los seguidores de la teoría del *précinéma* que pretenden ver más allá de donde hay, ciertamente el cine ha influido en la literatura a partir de devolverle cuanto antes había asumido (manifestaciones decimonónicas) en su proceso de constitución pero ahora reelaborado por la intrepidez transformatoria de un nuevo medio expresivo. Peña-Ardid se muestra tajante en los intentos desquiciantes de la crítica por ver más allá: «rechazamos cualquier tratamiento de la literatura como «anticipadora» del cine» (Peña-Ardid, 1996, 111). En todo caso, como dijera Eisenstein, el arte cinematográfico ha reelaborado los procedimientos literarios que le permitía la tradición a su alcance, sin más.

Es por eso que alguien tan conecedor de ambos discursos como Francisco Ayala afirme la influencia, a la hora de captar la realidad, de la técnica del cine en la narrativa pero también al revés, aunque niega cualquier posible sobredimensión de esta última puesto que las soluciones artísticas de uno y otro campo en muchos casos pueden haber sido coincidencias epocales (1996, 87). Sin embargo, este escritor crecido con el desarrollo del cinematógrafo, encuentra mayores motivos para la influencia de la narrativa sobre el cine. Del mismo modo que el total de las expresiones artísticas muestran vasos comunicantes, cine y literatura mantienen a lo largo del siglo XX una «simbiosis fecunda» (Ayala, 1996, 135). Tales influencias llevan a intentos de creación de híbridos a medio camino como «novela-film», «cine-drama», «película cómica hablada» o «poema cinematográfico» (Urrutia, 1984, 12). Culturas de tradición eminentemente

cinematográficas como la francesa aceptan homologías de estructuras idénticas a las del film, intercambios más frecuentes de lo que parece pero muy productivos a nivel artístico.

Las influencias de los referentes fílmicos se manifiestan a nivel temático en el empleo de artificios expresivos parejos a los del cine. A tenor de las implicaciones mutuas, lo más apropiado para Peña-Ardid es hablar de intertextualidad: «Recordemos tan sólo los célebres homenajes a «los tontos del cine» de Alberti y Lorca, de Benjamín Jarnés en *Ejercicios* (1927) y en *Escenas junto a la muerte* (1931), donde «enfrenta» a Charlot con «El alcalde de Zalamea», Fernández Flores con situaciones cómicas del cine mudo en *Relato inmoral* (1927), y de Rosa Chacel en *Estación, ida y vuelta* (1930), cuyo protagonista descubre en los films de Harold Lloyd un modelo estético para su suicidio» (Peña-Ardid, 1996, 98); pero también es el de la maravillosa simultaneidad que crea Pérez de Ayala en la segunda parte de su novela *Tigre Juan, El curandero de su honra*, a partir de acciones simétricas paralelas entre los dos personajes protagonistas (el que da título a la saga y Herminia) con el fin manifiesto del narrador de «contemplar a la par el curso paralelo de las dos vidas»⁸ ahora recién separadas. De un modo mucho más actual, las *vivencias* que imprime el paseo por el cine de muchos autores literarios lleva a Peña-Ardid a afirmar la posibilidad de autobiografismo encubierto que abre el cine, como marco de referencias sentimentales, míticas o psicológicas para narradores como Marsé, Grosso, Terenci Moix, Vázquez Montalbán, Guelbenzu, Conget o Muñoz Molina. Así, pues, deben entenderse técnicas como la identificación del narrador con la cámara, la atmósfera brumosa, tópica y conscientemente cinematográfica de los clubs de jazz en las intrigas descritas por Muñoz Molina en *El invierno en Lisboa*⁹. No en vano, una de las influencias más evidentes del cine sobre la narrativa contemporánea la cifra Peña-Ardid en la «tendencia a precisar el punto de vista óptico desde el que se describen los objetos, así como la variación en las posiciones espaciales de los personajes» (Peña-Ardid, 1996, 126), frente a la percepción natural del ojo humano (y por lo tanto del narrador clásico de la tradición acorde con los parámetros de percepción humana en la lógica renacentista) sin posibilidad alguna de salto temporal y no mayor segmentación espacial que la impuesta por los límites físicos del alcance de la mirada (en su correlato cinematográfico una especie de largo plano-secuencia dotado de la movilidad que le ofrece la rotación del cuello, la movilidad del ojo y del cuerpo), sin mayor posibilidad de montaje o segmentaciones más allá de las impuestas por el ojo humano o el mero movimiento de la persona. Algunos otros narradores que han involucrado técnicas cinematográficas a lo largo del siglo son Sánchez Ferlosio en *El jarama* a partir de comentarios descriptores de personajes prácticamente usados por el cine, Jesús Fernández Santos secuencia la estructura de *Los bravos*¹⁰ de un modo eminentemente cinematográfico. Vázquez Montalbán en *La rosa de Alejandría* introduce en la narración algún que otro primer plano fílmico. Es el caso de la

8 Ramón Pérez de Ayala, *Tigre Juan y El curandero de su honra*, Ed. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1982, pág. 289.

9 Véase, por ejemplo, la siguiente panorámica del local donde se halla el protagonista, justo al inicio del relato: «al recorrer sin propósito las caras de los bebedores y los músicos, tan vagas entre el humo, vi el perfil de Biralbo, que tocaba con los ojos entornados y un cigarrillo en los labios» (Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral, 18ª ed. febrero 1990 [1ª ed. 1987]). No resistimos la tentación de extraer un jugoso ejemplo de plano cinematográfico a partir del «travelling» en el que la cámara será el ojo del narrador encuadrando el espacio del recuerdo: «Pero sigo avanzando, nadie, ni yo mismo, me ve, reconozco en la sombra la disposición del segundo portal, la puerta de la cuadra [...] Empujo con suavidad y sigilo la tercera puerta, pero tal vez no es necesario, sin que yo la toque retrocede ante mí y el tiempo se bifurca como el agua de un lago» (Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*, Barcelona, 1991, págs. 26-7).

10 Para una ampliación de información ver el estudio de Susana Pastor Cesteros *Cine y literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Secretariado de Publicaciones-Universidad de Alicante, 1996.

rememoración a partir de flash-back de Ignacio Aldecoa en *El fulgor y la sangre* (1954), el de Juan Marsé en *La oscura historia de la prima Montse* (1970), por no especificar todavía más buena parte de la narrativa de Muñoz Molina, sustentada por esos saltos inconexos en el tiempo tanto para adelante como para atrás.

La novela acaba claudicando, apropiándose no ya de los sentimientos en el tradicional soporte literario estándar, sino en el de las imágenes visuales (representación fidedigna de las cosas): la visión novelesca del mundo da paso a otra cinematográfica, de acuerdo con lo nuevos tiempos. De manera que la técnica cinematográfica y fotográfica de captar la realidad será adoptada por una buena parte de los literatos. La imagen siempre ofrece una visión más concreta de los objetos que muestra, perceptivamente analógica respecto a lo real, frente a la abstracción convencional con que actúan las palabras en el texto literario: «El cine es siempre mucho más rico en su dimensión mostrativa, cuenta también con todos los elementos modalizadores que caracterizan al personaje —aspecto físico, vestimenta, voz, gestualidad..., ya codificados cultural y socialmente— o que construyen el universo fílmico-narrativo» (Peña-Ardid, 1996, 170). Es esta estudiosa quien cifra tal influencia en un origen artístico común, baza de la técnica convencional generada por el realismo en cualquiera de los tiempos y en cualquiera de los soportes artísticos conocidos (1996, 186).

Cine y teatro

Aun a pesar de haber querido ver sus críticos una relación natural entre cine y novela, ello no siempre fue así pues el referente más sólido desde su inicio lo marca el teatro. Susan Sontag encuentra en el cine «una suerte de teatro ilusionista de posibilidades excepcionales donde el rectángulo de la pantalla se equiparaba al proscenio de un escenario en el que apareciesen los actores» (1984, 21). La obra cinematográfica tiene las características del espectáculo en lo concerniente a su capacidad dramática, pero carece de la especificidad performativa (la *performance* adquiere eficacia estética con la *actuación* en presencia del público) del teatro: el teatro cobra vida únicamente en el acto de su propia interpretación, por lo que el cine no puede ser, tan sólo, una pieza de teatro fotografiada. De alguna manera, dice Francisco Ayala, ésa sería la lógica también de la obra literaria al sonar de forma callada en la imaginación de quien se la apropia a través del acto de lectura. La película cinematográfica deja fijado de manera inalterable y definitiva su resultado estético, siendo idéntica la reproducción de la cinta en cualquier momento que se considere oportuna (Ayala, 1996, 113). Frente al teatro donde un mismo texto y unos mismos actores constituyen a cada representación una nueva y siempre distinta obra, el texto (fijado en secuencias de palabras) y los actores cinematográficos quedan fundidos (en pura imagen) con el resto de los objetos fotografiados que integran la película dentro de cuanto la cámara capta en su momento, con el propósito de ofrecer de manera infinita una obra duradera, siempre inalterable. Sin embargo, Hauser añade un componente diferencial significativo del cine respecto a su rival más directa como es la capacidad de alterar las coordenadas espacio-temporales (lugar de su mayor potencial creador) a antojo del director fílmico, frente a una linealidad discursiva representativa del teatro imposible de manipular (Hauser, 1985, 283).

El proceso creador tanto del espectáculo teatral como del fílmico resulta similar, al manejar el director los objetos que la realidad externa le ofrece para con ellos componer una nueva realidad adherida de su valor estético: utilizando formas, volúmenes, luz, color, sonido, se organizará un cuerpo discursivo autónomo en dependencia a la inventiva de su responsable.

En la cultura finisecular en la que hace su irrupción el cine, el teatro libra su batalla particular al redefinir su esencia dentro de los códigos expresivos de la convención naturalista

tan en boga en las artes de esos momentos, una transformación que implica al total de los sistemas de representación del momento. El desarrollo de los procesos de filmación, montaje y proyección permite la superación de los límites impuestos por los modos de representación de la realidad hasta entonces conocidos: el perspectivismo, la angulación de cámara, la alternancia de planos, los fundidos, etc. pronto afirman la supremacía del cine como nuevo espectáculo que ofrece un muy amplio abanico de posibilidades representativas, en cualquier caso mucho más amplias que las de su rival más directa. Sólo así se puede entender que el teatro acabe reaccionando ante esta puesta en evidencia de un arte bimilenario, por lo que en las primeras décadas del nuevo siglo los movimientos de vanguardias escénicas propugnan una renovación total de la forma de entender el arte escénico a partir de las otras posibilidades que ofrecen los modos de representación técnica: la incorporación en el teatro del onirismo, el ensueño, el inconsciente, lo fantasmagórico, entre otras de sus recurrencias es una necesidad de progresar frente al cine. Qué si no supone la excepcional técnica del esperpento valleinclinés (fragmentación y discontinuidad de personajes y trama), la producción teatral de Ramón, el García Lorca más audaz o el propio Jardiel Poncela entre otros. El auge de la parateatralidad (*performance*, circo, teatro de calle, etc.) es un intento de ruptura del corsé del teatro a la italiana como había sido hegemónico durante siglos para ir en busca de cuanto el cine le ponía en evidencia en una relación de humillación continua. La confluencia de los elementos que conforman los nuevos códigos de representación de la realidad es absoluta tanto en los órdenes de la realidad social como en los discursivos. Pero el cine se apropia, para discursivizarlos, de otros discursos escénicos en desuso como son la farsa, la *Commedia dell'arte* o las formas del music-hall.

Los dramaturgos españoles manifiestan un interés temprano muy vivo por este naciente arte (aunque no faltan tampoco las manifestaciones inmovilistas a la contra). En la década de los veinte, los periódicos españoles recogen opiniones encontradas, casi a diario, de intelectuales y escritores, en gran parte reticentes ante lo nuevo; hecho que irá rebajando su tono conforme el cine vaya progresivamente mostrando el total de sus posibilidades artísticas a partir de un perfeccionamiento técnico que sólo puede augurar colaboraciones mutuas fructíferas. Frente a la reticencia mantenida por escritores puristas como Unamuno y Machado, un renovador como Gómez de la Serna se sentirá cautivado, en especial a partir del uso del lenguaje que introduce la llegada del sonoro. Otro vanguardista, Guillermo de Torre, va más allá cuando encuentra en este nuevo medio artístico el total de sus posibilidades de futuro en una autosuficiencia que sólo será nociva en la contaminación con el teatro. Sin embargo, dos pilares de las letras de principios de siglo, Valle-Inclán y Azorín, encuentran en el cine no sólo el modo más operativo para renovar la asfixiante situación del teatro, sino una interrelación entre ambos discursos ineludible. Resulta patente el tan innovador uso cinematográfico de los diferentes actos que componen *Lucas de Bohemia*, la impronta fílmica que le da este singular autor a una espacialización estrictamente secuencializada y un avance temporal tan cinematográfico que muchos de los directores de escena de las últimas décadas han pretendido dejar patente de forma explícita en sus montajes tales apropiaciones. Relaciones de atracción y repudio, de cooperación y competencia directa: lo que no pocos han bautizado como «matrimonio de conveniencias» (Gómez, 2000, 23).

En la segunda década, cuando las formas históricas y sainetes abocan al teatro a un callejón sin salida, las clases populares comienzan a sentirse interesadas por el cinematógrafo, hasta el punto de llegar a convertirse en un espectáculo económicamente rentable, al que el teatro le resultará cada vez más difícil competir: «Es más, pronto adoptó el papel de redentor financiero del teatro, haciendo posible que muchas salas siguieran funcionando alternando piezas teatrales con la exhibición de películas.» (Gómez, 2000, 30). En los años veinte, el cine

se embarca en aventuras de menor riesgo a partir de las adaptaciones de libretos de zarzuelas, sainetes del gusto del público y géneros cercanos: Carlos Arniches, Jacinto Benavente, José Echegaray y los hermanos Álvarez Quintero resultan el reclamo de las productoras cinematográficas. El propio Carlos Arniches cuenta en su haber con una cifra superior a cuarenta adaptaciones cinematográficas. Dado el potencial que supone el mercado hispanohablante y dadas las dificultades económicas y técnicas para el rodaje en España, EEUU pronto capta los talentos más destacados no sólo de dramaturgos, dialoguistas, guionistas y ayudantes, sino también de realizadores. Las empresas norteamericanas les contratan para filmar guiones originales en español o para la versiones hispanas de sus propios filmes norteamericanos. El realizador Benito Perojo inaugura esta migración con la adaptación para la Fox de una comedia de Gregorio Martínez Sierra, *Mamá* (1931). Otros dramaturgos seguirán sus pasos en busca de fortuna en la meca del cine tanto económica como artística, ya fueran Edgar Neville, Jardiel Poncela, López Rubio, así como realizadores como Florián Rey o Eusebio Fernández Ardavín. En la década de los treinta, el cine comienza a encontrar su propia idiosincrasia a partir de la integración entre signos verbales y visuales; pero el cine sonoro seguirá durante mucho tiempo copado por manos teatrales tales como los consejeros de administración de la productora Cinematografía Española Americana (CEA, 1932), tales como los hermanos Álvarez Quintero, Benavente, Jacinto Guerrero, Luca de Tena o Muñoz Seca.

La comunicación visual surge con una fuerza inusitada tras la Segunda Guerra Mundial, un modo de representación de la realidad que toma el testigo a otros pasados. Los préstamos fílmicos deslizados hacia el lenguaje teatral son hoy convención más que aceptada por los espectadores, sin cuyas recurrencias nada sería igual. Afirma Mitry que la influencia del teatro sobre el cine anterior a 1940 se limita a la dramaturgia; sin embargo, a poco que escarbemos encontramos las influencias mutuas en momentos decisivos de su proceso de evolución: «la dramaturgia encuentra en el cine otra *formalización* posible. Y si «el film hablado, que aporta al teatro recursos nuevos, debe *reinventar* el teatro», el cine debe o puede suscitar un arte dramático a la medida de sus posibilidades» (Mitry, 1979, 406).

En el panorama del teatro español contemporáneo la huella del cine se halla ampliamente insertada en los montajes, preferentemente en el sector del teatro visual, al combinar representación con percusión de imágenes en pantalla; así es como ocurre en espectáculos de La cubana como *Cegada de amor* o en experimentos multidisciplinares de La fura del baus como *Work in progress*; pero también es el caso de dramaturgos de sala a partir de recurrencias temáticas y ciertos tópicos fílmicos como los aparecidos en obras de Paco Zarzoso o de Francisco Sanguino, eso por no mencionar el modo de composición escénica de Rodrigo García.

Literatura y cine: una tradición comparativa

Pese a los numerosos contactos, préstamos y paralelismos entre cine y literatura, el siglo de convivencia no ha sido un paseo calmo sino todo lo contrario una crispación perpetuada por un acercamiento repleto de prejuicios mutuos y la creación de un enrarecimiento que le ha afectado en muchos de los casos. Es lo que Carmen Peña-Ardid llama «una tradición de relaciones conflictivas», sembrada de equívocos comparatistas, preferentemente a partir de también prejuiciadas ideas sobre la jerarquización que practica la cultura occidental sobre las distintas artes según sea su procedencia. La validación del cine como arte no vendrá dada por su público connatural en una fase inicial sino a partir de la contaminación que sufre de las artes institucionales, de sus agentes y de un público burgués «que habiendo confiado el Arte al dominio del espíritu, recelaría ante una modalidad espectacular de orígenes pseudocircenses emparentada por añadi-

dura con la *técnica* y la mercancía vendible» (Peña-Ardid, 1996, 22). Es precisamente este ingrediente de nivelación del gusto en el espectador medio de la escala social al que se le debe el mayor porcentaje de su éxito, por una identificación psicológica de las masas con aquello que les es mostrado, en una falseada operación de igualación social bajo el maquillaje del entretenimiento, de idéntico modo a como había actuado tiempo atrás cierta novela decimonónica, una fórmula de seducción por identificación (si no equiparación) simplista con el sector social que está instalado en el poder y que a efectos discursivos muestra la efectista ilusión de meta a alcanzar para millones de seres humanos en la nueva realidad del siglo¹¹.

Uno de los hechos por los que el cine se integra no ya en el campo de la ciencia, como pudiera haber ocurrido, sino en el de la fabulación, según Peña-Ardid, es porque «las imágenes filmicas son *figurativas* —lo representado se reconoce gracias a una serie de convenciones— y narran no sólo con variaciones de ritmo como la música, o con combinaciones de manchas de color, sino con personajes, conductas y hechos ficticios.» (1996, 130). El cine no coteja con la realidad sino con el modo que tenemos los humanos de seleccionarla, es decir, no importa que lo representado sea lo real sino el efecto de real o apariencia de que lo que ocurre frente a la vista es real. En ese sentido, a igual que la literatura también éste supone un modo de seleccionar y representar la realidad. Ambos, junto con la pintura u otros discursos, poseen la característica de lo que Peña-Ardid llama «discursos figurativos», esto es, aquellos que imitan la realidad: excepto la música y aquellos relatos sin fábula, así como la pintura abstracta, el resto de los discursos entran dentro de la lógica figurativa. Esto mismo lo denomina Lotman «textos de argumento» o Umberto Eco «homología estructural» (1985, 197) entre ambos discursos, al ser géneros de acción (en el fondo está el concepto de *mimesis* aristotélica, aunque el uno es narrado [novela] y el otro representado [cine]).

El cine marca una distancia para él necesaria respecto al teatro o a las formas parateatrales justo en el momento en que la narratividad deja de depender en exclusiva del contenido figurativo de la imagen móvil y de la yuxtaposición de «cuadros» a la manera de la pintura, como entes cerrados y autónomos, contemplados por el espectador desde la frontalidad fija y exterior a los acontecimientos. Esto mismo supone el paso del Modo de Representación Primitivo al llamado Modo de Representación Institucional: «complejo sistema de convenciones que permiten al cine construir una narración propiamente orgánica, gracias a un manejo flexible del material filmico que se aprecia primero en el dominio del espacio y sólo más tardíamente en el del tiempo» (Peña-Ardid, 1996, 133). Aunque Griffith no sea el inventor en sí del primer plano y del montaje de acciones paralelas o alternadas¹², ni de la perspectiva de la cámara, en realidad reutiliza las experiencias anteriores para contar de un modo mucho más sutil historias con mayor complejidad y extensión que causan el efecto de implicar emocionalmente al espectador como la novela lo había hecho desde siempre. El material se fragmenta de forma mayor a partir de los planos y de las secuencias aunque el propio montaje genere ahora recomposiciones de piezas con una continuidad en el espacio y en el tiempo fílmicos de la ficción bastante perfec-

11 En palabras de Arnold Hauser: «El cine, cuyo público está en el nivel medio del pequeño burgués, toma en préstamo estas fórmulas a la novela ligera de la clase alta y entretiene al público de hoy con los efectos dramáticos de ayer. La producción cinematográfica debe sus mayores éxitos a la comprobación de que la mente del pequeño burgués es el punto de encuentro psicológico de las masas. [...] El público de masas del cine es el producto de este proceso igualador, y si el cine ha de ser provechoso, ha de basarse en aquella clase de la que procede la nivelación intelectual.» (1985, 296).

12 Lo hicieron los rusos planteando una auténtica revolución en el nuevo arte: la de mostrar por primera vez una realidad homogénea de un modo totalmente desestructurado (el montaje así lo permite). Sin embargo se reserva a Griffith el hallazgo del primer plano; ambas invenciones, la una rusa y la otra norteamericana, son consideradas las posibilitadoras de elevar la *fotografía en movimiento* a eso que se ha dado en llamar un nuevo arte.

cionados, los cuales tienen como objetivo máximo la imitación de la realidad referencial a partir de la analogía que trabaja toda esa técnica depurada. El film, además de *historia*, se hace *discurso* al implicar una instancia enunciativa. Ya no sólo será importante lo que se cuenta sino el modo en que produce la perspectiva que adopta la cámara (aparatos enunciativos) al controlar el modo de mirar y de saber del espectador.

El cine recibe de la novela el modo de estructurar el relato, con un trenzado (entrecruzamiento) de tramas múltiples a la manera en que lo hicieran las novelas de caballería, de aventuras, e incluso el folletín sin ir más lejos, técnicas que generan la intriga por el simple hecho de retardar el desenlace final; del mismo modo, recibe la herencia de la tipologización de los personajes, la asimilación y transformación de ciertas técnicas y estructuras, el dislocamiento de las unidades espacio-temporales (simultaneismo narrativo, concatenación de los sucesos, flash-back, flash-forward, ralenti, elipsis, sobreimpresiones, voces en *off*), los modos de descripción así como el punto de vista adoptado en el relato (ojo-cámara, omnividencia, omnisapiencia, identificación del espectador con la cámara) y la narración (voz en *off*, monólogo interior, subtitulación, relato subjetivo en primera persona identificable con un personaje).

A partir de la Segunda Guerra Mundial comienza un nuevo periodo con la explotación de nuevas posibilidades expresivas de lenguaje al poner en cuestión el modelo realista-ilusionista del film clásico con sus montajes, planos-secuencias, diálogos, voces en *off*, etc. Por otra, el cine también adecúa esas estructuras heredadas a las necesidades no sólo de su discursividad sino sobre todo de las demandas nacientes tanto sociales como culturales, una función cada vez más exigente al cinematógrafo por parte de la sociedad de masas.

El cine aprende rápido y bien de la novela hasta el punto de generar todo un lenguaje autónomo tan ávido al menos como durante siglos lo había sido el lingüístico para las fábulas literarias: «no hay duda de que el cine ha creado construcciones narrativas propias, ya derivadas de su dimensión icónica y secuencial (montaje) —con la diversa tipología de combinaciones espacio-temporales, el papel narrativo que juega el espacio «fuera de campo» o el desarrollo «mostrativo» de la narración—, ya provenientes de sus posibilidades tecnológicas —trucos, movimiento, acelerado, *ralenti*, divisiones de la pantalla, sobreimpresiones, etc. y de los sentidos que su empleo narrativo origina—, ya debidas a las posibilidades combinatorias de sus diversos materiales de la expresión y, en especial, de la palabra —diálogos, voz en *off*, textos escritos, subtítulos...— y la imagen» (Peña-Ardid, 1996, 152).

Aunque algunos vean en el cine un nuevo modo de proyectar la literatura o el teatro (esto es, un modo de colonizar a través de sus respectivos campos de trabajo), otros no tienen la clarividencia —como ocurre con los dramaturgos españoles que trabajan para el cine— de entender su importancia para la expansión de referentes culturales, más allá de las posibilidades comerciales y por lo tanto económicas de urgencia que les ofrecía. De modo que el resultado artístico se resiente en España de un exceso de literaturización o lo que es peor de reproducción de «los esquemas literarios más tradicionales» (Peña-Ardid, 1996, 37). Sin embargo, los escritores norteamericanos no tienen ese cúmulo de prejuicios que pesa sobre los europeos, de tal modo que escritores como Faulkner, Hemingway, Dreiser, Steinbeck, Scott Fitzgerald, Hammett, James T. Farrell sienten una fascinación inusitada hacia esa pujante alternativa cultural de masas. En Francia, por su parte, a otro nivel, años después el nuevo género híbrido puesto de moda por parte del *nouveau roman* llamado «ciné roman» resulta ser un híbrido al que contribuirán Jean Cocteau, Jean Genet, Eugène Ionesco, André Malraux, Alain Robbe-Grillet, Margarita Duras, e incluso autores de otras tradiciones como Pier Paolo Pasolini, Susan Sontag, Gonzalo Suárez. Este movimiento literario francés man-

tiene en los sesenta contactos enriquecedores con lo que se ha dado en llamar el *Free Cinema* o la *Nouvelle vague*, así como en Inglaterra ocurre con los llamados *Angry Young Men*, un aporte innovador al cine desde la propia literatura. El caso español es paradigmático de todo lo contrario cuando, en plena cerrazón dictatorial, el estrato literario por lo general quiere darle la espalda muy conscientemente al cine ante lo que significa de ruptura de los anclajes históricos en los que se sustenta toda una tradición de privilegios y jerarquías culturales difíciles de cambiar de la noche a la mañana, defendidas por un sistema de castas que relega el cine al vulgo, y la literatura a la herencia más pura de lo ancestral. Un modo de entender, en cualquier caso, por parte de los intelectuales, la literatura y la cultura auténticamente desfasado. El cine, al obtener imágenes por medios técnicos o mecánicos, al conseguir un alto grado de capacidad figurativa de la realidad, se gana un papel secundario absurdo en la cultura logocéntrica occidental de modo idéntico a como en un principio la fotografía es insultada con el desprestigio propio de quienes creen que se les usurpa la naturaleza propia de sus campos profesionales, los pintores: «La expresión icónica quedaría, en este sentido, socialmente relegada a la «periferia cultural, privilegiando sus usos y funciones como mercancía de consumo y/o de esparcimiento mucho más que como medio de conocimiento científico», (Peña-Ardid, 1996, 47).

La generación del 98 apenas muestra interés alguno por el nuevo arte, si acaso Azorín en los años cincuenta con varios libros tardíos, y Pío Baroja muy vagamente. La generación novecentista se siente tentada por el fervor técnico, entre otros por el cinematógrafo ante las posibilidades expresivas que ello supone. Fruto de este ideal serán novelas como las de Ramón Gómez de la Serna *Cinelandia*, o Benjamín Jarnés. Un manifiesto firmado en 1933 por éste junto a compañeros de promoción suya dice así: «una de las más poderosas fuerzas de nuestra época: un arte nuevo, un medio de cultura, un arma política, económica, social» (cf. Urrutia, 1984, 17). El mayor guía espiritual de este grupo generacional, Ortega y Gasset, incluye en *Revista de Occidente* a partir de 1924 artículos relativos al cine. La generación del 27 muestra una atención preferencial por el cine: Alberti, Salinas, Cernuda dedican poemas a este sorprendente arte mudo por aquel entonces, y otros como García Lorca utilizan técnicas fílmicas en poemarios como *Poeta en Nueva York*. Ni que decir tiene que uno de sus integrantes resulta hoy una de las mayores cumbres cinematográficas que ha producido este país. Un narrador como Francisco Ayala ha sentido la tentación de la reflexión de un medio expresivo que se desarrolla al tiempo que su propia madurez intelectual.

Son muchos narradores y escritores españoles tanto de la tradición como del siglo XX usados para ser pasadas sus propuestas creativas a la pantalla: de entre la tradición, Cervantes, Fernando de Rojas, Lope de Vega, Zorrilla, Alarcón por mencionar algunos; de entre los contemporáneos, Carrere, los hermanos Álvarez Quintero, Dicenta, Echegaray, Galdós, Benavente, Arniches, Blasco Ibáñez, López Rubio, Jardiel Poncela, Edgar Neville, Gonzalo Suárez, con películas no sólo de factura española sino también mexicana, norteamericana o francesa. Siguiendo a Urrutia, en la postguerra, dada la carestía incluso cultural del país, el cine se interrumpe y reemerge hacia los sesenta. Existe una complicidad como no había ocurrido antes en su corta historia entre escritores de variado pelaje, sobre todo y principalmente narradores y cine de manera proporcional al auge (tanto en calidad como en cantidad) que vive desde los años noventa este discurso en España. De manera que uno de los filones más poderosos del cine en estos momentos lo constituye la literatura bien sea a través de adaptaciones de escritores de postguerra como Cela, Torrente Ballester, Sender o incluso Delibes, de mediados de siglo como Martín Santos, Fernández Santos, Juan Marsé, Aldecoa, Sampedro, de los ochenta como Llamazares, Muñoz Molina, Javier Marías, Adelaida García

Morales o de la última hornada como Manuel Rivas, Ray Loriga, David Trueba o Sergi Belbel¹³.

A partir de la noción bajtiniana de intertextualidad, Kristeva rompe con el tópico de la antigua crítica de fuente que veía la imposible originalidad de toda producción textual, para instaurar un sistema en el que toda ésta resulta siempre deudora de lo «antes dicho», los textos que le preceden. Todo texto, pues, no es más que un paseo por los otros que antes han existido, bien sean dentro de su propia discursividad, bien acudiendo a otra como ocurre con el cine. Esta visión ha sido el aliviadero en el que se han paseado buena parte de los semióticos y teóricos del cine para encontrar relaciones simbióticas entre ambos discursos: no sólo temáticas sino también formales. Es por lo que más que influencias, en honor a la verdad, hablemos de interferencias entre ambos discursos a partir de la transposición de elementos de bidireccionalidad indiscriminada¹⁴. Quizás sea por eso que alguien como Molina Foix, ubicado en la divisoria entre ambos discursos, hable de «una breve historia de las relaciones entre los escritores y el cinematógrafo [...] hecha de amores latentes, abandonos y riñas, odios, desconfianzas y alguna humillación» (1984, 33).

Bibliografía

- AYALA, FRANCISCO, *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra-Signo e imagen, 1996.
- ECO, UMBERTO, *La definición del arte*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.
- GÓMEZ, M^a ASUNCIÓN, *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Valencia, Department of Romance Languages. The University of North Carolina at Chapel Hill, 2000.
- HAUSER, ARNOLD, «X. Bajo el signo del cine», en *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 3, Barcelona, Labor, 19^a ed., 1985, págs. 265-304.
- MITRY, JEAN, *Estética y psicología del cine*. Vol. 1. *Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 4^a ed. cast. 1989, (1^a ed. orig. 1963).
- *Estética y psicología del cine*. Vol. 2. *Las formas*, Madrid, Siglo XXI, 1^a ed. cast. 1979, (1^a ed. orig. 1963).
- *La semiología en tela de juicio. (Cine y lenguaje)*, Madrid, Akal/Comunicación, 1990.
- MOLINA FOIX, VICENTE, «El mirón literario. (El cine de Jean Genet, Samuel Beckett y Eugene Ionesco)», en *Revista de Occidente*, n^o 40, septiembre de 1984, págs. 33-43.
- PEÑA-ARDID, CARMEN, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra-Signo e imagen, 1996.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE, «La crítica literaria y la crítica cinematográfica», en *Teoría de la crítica literaria*, Pedro Aullón de Haro (ed.), Madrid, Trotta, 1994, págs. 477-484.
- SONTAG, SUSAN, «De la novela al cine», en *Revista de Occidente*, n^o 40, septiembre de 1984, págs. 21-31.
- URRUTIA, JORGE, *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.
- ZAMORA VICENTE, ALONSO, «Tirso de Molina, escritor cinematográfico», en *Voz de la letra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, págs. 95-100.

13 Para abundar en esta cuestión puede verse el artículo de Luis Miguel Fernández «¿Estrategia del vampiro o de la abeja? El cine y la narrativa actuales», en *El espejo fragmentado, Ínsula*, 589-590, págs. 17-21.

14 Ambos son mundos que «se interfieren, complementan u oponen en numerosas ocasiones» (Urrutia, 1984, 31), «Literatura y cine son sistemas independientes con técnicas en grado sumo distintas, y los productos artísticos a que dan lugar no consienten fácil comparación» (Ayala, 1996, 136).