

Una novela de Hemingway como hipotexto de un filme de animación de Alexandr Petrov

A Hemingway novel as a hypotext for an animated film by Alexandr Petrov

CARMEN VITALIANA VIDAURRE ARENAS

Universidad de Guadalajara (México)

carmen.vidaurre@academicos.udg.mx

ORCID ID: 0000-0001-8390-5937

Resumen: En este trabajo analizamos el hipertexto filmico de animación realizado por Alexandr Petrov, derivado de una novela de Ernest Hemingway, a partir de algunas propuestas formuladas por Gérard Genette sobre la transtextualidad, para destacar los principales fenómenos de transformación que se verifican en el filme, respecto a la obra literaria, así como sus consecuencias semánticas. Entre estas transformaciones se encuentran la reducción del texto literario, pero también la reorganización de ciertos elementos, la exclusión de algunos puntos de anclaje socio-cultural que eran señalados en la obra escrita. Estos fenómenos tienen consecuencias semánticas importantes y orientan la interpretación de la trama en un sentido distinto al del texto original.

Palabras clave: Alexandr Petrov, Ernest Hemingway, Genette, transtextualidad, análisis comparado

Abstract: In this paper we analyze the animated filmic hypertext made by Alexandr Petrov, derived from the novel by Ernest Hemingway, based on some proposals made by Gérard Genette on transtextuality, to highlight the main phenomena of transformation that are verified in the film, regarding the literary work, as well as its semantic consequences. Among these transformations are the reduction of the literary text, but also the reorganization of certain elements, the exclusion of some sociocultural anchor points that were indicated in the written work. These phenomena have important semantic consequences and guide the interpretation of the plot in a different sense from that of the original text.

Keywords: Alexandr Petrov, Ernest Hemingway, Genette, transtextuality, comparative analysis

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizamos el hipertexto filmico de animación realizado por Alexandr Petrov, *El viejo y el mar* (1999), derivado de la novela de Ernest Hemingway del mismo nombre, a partir de algunas propuestas formuladas por Gérard Genette sobre la transtextualidad, para destacar los principales fenómenos de transformación que se verifican en el filme respecto a la obra literaria, así como algunas de sus consecuencias semánticas. Entre estas transformaciones se encuentran la reducción del texto literario, pero también su reorganización, la exclusión de algunos puntos de anclaje sociocultural que eran señalados en la obra escrita, así como una serie de acciones y descripciones. Estos fenómenos tienen consecuencias importantes y orientan el sentido de la trama en una dirección distinta a la del texto original.

1.1 Sobre el director

Alexandr Petrov nació en Gureevo, un pueblo de la región de Yaroslavl (Rusia), en 1957. Fue discípulo de Fedor Khitruk, Yuri Norshtein, Eduard Nazarov e Ivan Ivanov-Vano. Entre 1981 y 1986 trabajó como diseñador de producción, en cortometrajes como *El cuento del espejo* (1982, de Armen Manaryan), *La corona de la naturaleza* (1982, de Stepan Galstyan), *Al mando de la pica* (1984, conocida también como *A instancias de Lucio*, dirigida por Valery Fomin), *Gato con sombrero* (1984, dirigida por Alexei Karaev) e *Historia de una cabra* (1985, de Valentina Khizhnyakova) (Academia Rusa de las Artes, 2022). En este periodo colabora «con Armenfilm en Yerevan (Armenia) y en el Sverdlovsk Film Studio en Ekaterinburgo (Rusia), donde contribuyó con su trabajo en *The Little Sparrow* ([*El pequeño gorrión*] (1984, basada en una historia de Máximo Gorki) y en *Welcome [¡Bienvenido!]* (1986 [de Alexei Karaev...])» (Souza, 2013: 28). Realiza su primera codirección, con Mikhail Tumeley, en *Marathon* (1988), corto de dibujos animados realizado por el 60 aniversario de Mickey Mouse. Dirige luego *La vaca* (1989), cortometraje de animación basado en un texto de Andrei Platonov, nominado al Óscar en 1990 y premiado en los festivales de Varna, Berlín, Hiroshima, Ottawa y Bombay. Le sigue *Sueño de un hombre ridículo* (1992), que adapta la obra de Dostoievski y es premiado en los festivales de Ottawa, Espinho, Annecy, Stuttgart y Moldavia. Posteriormente, además de *Bienvenidos al siglo XXI* (1995), realiza *La sirena* (1996), de cuyo guion es coautor, cortometraje nominado al Óscar y al Oso de Oro, merecedor de 6 premios internacionales. Souza, quien ha realizado uno de los pocos estudios monográficos en castellano sobre la obra de Petrov, señala que: «Después de hacer sus primeras películas en Rusia [...] se trasladó a Canadá donde adaptó la novela [...] de Ernest Hemingway»

(2013: 28), filme que recibió el Óscar en el 2000 y fue nominada al BAFTA. Sus trabajos posteriores han seguido mereciendo premios y distinciones internacionales. Se ha dedicado también a la producción, pues desde 1992 dirigió su propia compañía, la Panorama Animation Film Studio (Wiedemann, 2007: 24-35). Además: «Tras el éxito obtenido con *El viejo y el mar* (1999) regresó a Yaroslavl [...]. No obstante, continúa manteniendo una estrecha relación con el Estudio Pascal Blaise de Canadá [...] donde trabaja realizando *spots* publicitarios» (Souza, 2013: 28).

Petrov emplea como técnica pintura al óleo de secado lento sobre cristal, realizada en su mayor parte con los dedos y eventualmente con pequeños pinceles para los retoques finales: «Concretamente, los cristales utilizados son dos: uno para los fondos y otro para los personajes. Permitiéndole así, conseguir una mayor profundidad» (Souza, 2013: 29).

Como ocurre con muchos realizadores de cortometrajes y cine de animación, la obra de este director ruso ha sido muy poco estudiada, incluso en su país natal, lo que tiene como consecuencia una escasa bibliografía.

1.2 Sobre el filme animado

El viejo y el mar (1999) tiene una duración de 20 minutos, fue producida por Bernard Lajoie y Tatsuo Shimamura, la edición es de Denis Papillon, la música estuvo a cargo de Denis L. Chartrand y Normand Roger. Petrov se encargó de la dirección, los escenarios, la animación y la adaptación del texto, así como de la creación de los más de 29 000 cuadros que conforman los fotogramas del filme, en los que se hace manifiesta la recuperación de propuestas estéticas de diversos estilos pictóricos, pero con dominantes generales en el romanticismo (visible en la paleta de colores, la importancia otorgada a los paisajes, la estilización idealizante, presente incluso en la representación de los elementos costumbristas), destacando también puntos de contacto con obras de William Turner, Ivan Konstantinovich Aivazovsky¹, Ilya Repin y Emil Nolde. En este trabajo la luz desempeña un papel tan significativo como en el resto de sus cortometrajes, que no excluyen puntos de contacto con propuestas postimpresionistas y de la agrupación pictórica rusa Peredvízhniki, o un manejo del claroscuro similar al de Petrus van Schendel². Se trata de obras figurativas, pero que en ciertos momentos

¹ Considerado uno de los más grandes pintores de marinas.

² Especializado en escenas nocturnas iluminadas por una luz cálida, heredero más de Rembrandt que de Caravaggio.

Una novela de Hemingway como hipotexto de un filme de animación

derivan a la imagen abstracta, y en las que los elementos oníricos, las ensöañaciones, los recuerdos, las transfiguraciones y los recursos expresivo-poéticos se hacen manifiestos de modo constante. El personaje del viejo pescador tuvo como modelo al suegro del animador (Odessa Animation Studio, 2022) y su hijo Dimitri le sirvió «para inspirarse y crear los movimientos y posturas de [... otros] personajes» (Souza, 2013: 28).

1.3 Sobre el autor de la novela

Ernest Hemingway nació en Illinois, en 1899. Ganó el Premio Pulitzer en 1953 por *El viejo y el mar* y la recepción de esta obra influyó para que al año siguiente se le otorgara el Premio Nobel. Publicó en vida siete novelas, seis recopilaciones de cuentos y dos ensayos. Su figura fue objeto de diversas mitificaciones, positivas y negativas, debido a ciertas experiencias vitales. Llegó a Europa a los 20 años, mientras París estaba bajo el bombardeo alemán, y en el mes de junio estaba en el frente italiano. Un mes después rescató a un soldado, lo que le valió la Medalla de Plata al Valor Militar del gobierno italiano. A su regreso comenzó a trabajar como corresponsal extranjero para el *Toronto Star Weekly*. Durante los primeros veinte meses, presentó ochenta y ocho artículos, cubrió la guerra greco-turca y publicó artículos de viajes. En 1937 acordó trabajar como corresponsal de la Guerra Civil Española para *North American Newspaper Alliance*, simpatizando con los republicanos. Practicó la pesca deportiva de pez vela, boxeo, y participó en safaris en África. Vivió una década en Cuba.

1.4 Sobre el texto literario

La novela corta adaptada en el filme de animación se publicó en 1952, en la revista *Life*. Carlos Bakers, autor de una de las biografías del escritor, *Ernest Hemingway: A Life Story* (1980), relata que el autor le había informado que se basó, para los hechos de su libro, en acontecimientos reales. Umaña Chaverri anotará que Hemingway tomó como punto de partida la aventura de un pescador de Cabañas (Cuba) que Hemingway había relatado en una nota periodística publicada en *Squire* (en 1936), dato que Umaña Chaverri toma del libro de Sheridan Baker (Baker, 1967: 128). Según estudiosos del tema (Han, 2015; Elizondo y Weinbloom, 2011 y 2023; Hernández Fustes, Arteaga Rodríguez, Sulzbach, De Assis, Ferreira et. alt., 2021, entre otros), para el desarrollo del protagonista el escritor se basó en Gregorio Fuentes, diestro pescador y capitán del bote de pesca de Hemingway, y en algunas experiencias autobiográficas.

El estilo de Hemingway es sobrio, periodístico, pero en esta narración hay pequeñas chispas de lirismo, como la comparación de las nubes con montañas y otros símiles esporádicos, la presencia de monólogos interiores, referencias a sueños, reflexiones, y rupturas breves de la línea temporal de los acontecimientos. Harold Bloom llega a caracterizar esta novela como una autoparodia no deliberada («The Old Man and the Sea is the most popular of Hemingway's later works, but this short novel, alas, is an indeliberate self-parody», Bloom, 2008:1), al mismo tiempo que evalúa con reservas todas las narraciones extensas de Hemingway, considerándolas inferiores a sus cuentos. Esta consideración de Bloom se viene a sumar a las tres interpretaciones dominantes que se han hecho de la novela: como tragedia naturalista, como parábola cristiana y como relato que alude, de modo indirecto, a elementos autobiográficos específicos relacionados con la labor artística de Hemingway, lecturas que fueron propuestas inicialmente por Carlos Baker (1972), Harvey Breit (1952) y Mark Schorer (1966), sus más citados estudiosos.

2. SOBRE LA METODOLOGÍA

Para el estudio comparado nos basamos en propuestas de G. Genette, quien definió y estudió la transtextualidad como: «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989: 9-10). Distinguió modalidades distintas y específicas de relaciones transtextuales, por ejemplo: las intertextuales, que se producen entre una obra determinada y los componentes o partes de otros textos específicos, recuperados a manera de citas, variaciones, referencias, alusiones o pastiches, en una obra posterior (Genette, 1989: 10-11)³; relaciones distintas a las hipertextuales, que se producen cuando una obra deriva en su totalidad de otra. Analizó esas y otro tipo de relaciones transtextuales entre obras literarias, filmes (*Play it again, Sam* y *Les Dames du bois de Boulogne*), piezas musicales (de Bach, Liszt, Ravel), teatrales y pictóricas (de Velázquez y Picasso, etc.). Genette se ocupó extensamente del análisis de las transformaciones que implicaban diversas formas de hipertextualidad, señaló que esta corresponde a la reinterpretación artística de una obra previa en otra posterior, que podría buscar enfatizar algo diferente o no contenido en el texto original,

³ Genette define el intertexto en forma objetiva y restrictiva, de modo similar a como lo hacen otros autores (Dällenbach, 1976 y Eco, 2003); a diferencia de Barthes (1994), quien considera que es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen difícilmente es identificado, o Riffaterre (1981), como un corpus indefinido, presencia implícita y latente de textos que la memoria encuentra al leer un pasaje literario.

ser una variación (homenaje, resemantización parcial, parodia, refundición o modificación radical), o implicar una transcodificación o trasposición intersemiótica (paso de signos verbales a otros de distinto tipo, ya sean musicales, cinematográficos, pictóricos, etc.). Genette se enfocó en la identificación de las transformaciones particulares que operan en la obra derivada, con respecto a la semántica y características materiales de la obra que daba origen a la posterior. Sus aportaciones, desarrolladas en el marco de una semiótica estructuralista, resultan de enorme utilidad en los estudios comparados, han sido recuperadas en abundantes obras teóricas, como *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (2005) de Robert Stam, o el trabajo de Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (2001). En algunos estudios aplicados, como los de Rafael Malpartida Tirado (2022), se prefiere mantener el término clásico de adaptación (que Sergio Wolf discute), y aunque se hace referencia eventual a la intertextualidad no se precisa de quién se toma, si de Kristeva (1967), Dällenbach (1976), Riffaterre (1981), Barthes (1994), Eco (2003) o Genette, entre otros de los principales teóricos de la misma. Las propuestas de Genette también serían base de conceptos posteriores afines a los suyos, como el de narrativas transmedia. Existen estudios comparados aplicados, como los de Bárbara Zecchi, que toman a otros autores, en su caso la noción de influencias y divergencias del canon, desde la perspectiva de Harol Bloom (1973), quien en realidad no habló de intertextualidad, sino de la angustia que genera las influencias en los autores. Genette, además, ha sido uno de los metodólogos que desde un principio consideró las relaciones entre cine y literatura, y entre obras filmicas entre sí.

Procedemos en este estudio como lo señala Genette, identificando las transformaciones verificadas en el hipertexto, para finalmente precisar algunas implicaciones semánticas que involucran. No hacemos un ensayo interpretativo, ese no es el propósito del análisis, nos limitamos a registrar algunos aspectos que los especialistas han señalado en sus trabajos sobre la novela y conclusiones sobre las transformaciones identificadas. Consultamos la narración en su idioma original para el comparativo con el filme animado, también en su versión original en inglés. Por la extensión del artículo hemos realizado una síntesis de muchos de los elementos analizados en ambas obras.

2. ESTUDIO COMPARADO DEL HIPERTEXTO FÍLMICO, EN RELACIÓN CON SU HIPOTEXTO LITERARIO

El cortometraje que nos ocupa adapta la trama de la novela indicada en su título, aunque con variaciones significativas. Se trata de un texto derivado (hipertexto) de otro anterior (hipotexto) (Genette, 1989:

14-17), fenómeno que ocurre en toda obra cinematográfica que es recreación de un escrito (histórico, biográfico, periodístico, etc.), pero en este caso se implica además un proceso de transcodificación o trasposición intersemiótica, pues, aunque en el cortometraje se citan literalmente enunciados y párrafos de la novela en su idioma original, otros son traspuestos a signos figurativos animados, que entran en relación con signos acústicos (las voces, la música y los efectos sonoros diegéticos y no diegéticos), modificando parcialmente su semántica, y el sentido de los signos verbales es afectado por reducciones o ampliaciones semánticas debido a las dinámicas específicas que establece con signos de distinto tipo y por alteraciones que modifican el *corpus* verbal del que formaban parte originalmente (cambios de orden, omisiones).

Una de las modalidades más comunes de transformación en las obras cinematográficas derivadas de novelas es la reducción, la cual tiene lugar en el corto animado, que excluye algunas partes de la obra literaria, a esta se añade la reorganización, pues se altera el orden de ciertos acontecimientos narrados en el escrito. El filme da inicio con el sueño de Santiago (previo al momento en que Mandolín ha regresado con comida a la casa del anciano). En el cortometraje omite el encuentro entre Manolín y el viejo cerca del bote pesquero, la invitación a La Terraza, a la que van a beber, y donde tiene lugar una conversación que se continúa en el camino a la vivienda del anciano. Igualmente se excluye que el muchacho se retira con el pretexto de ir a pescar sardinas, para volver más tarde con alimento y encontrar al viejo dormido en una silla. Se trata de pasajes literarios que funcionan como caracterizadores de los personajes en contraste: un viejo persistente, que trata de disimular su condición extrema de infortunio y miseria, ante el muchacho afortunado que no desea ofenderlo con su compasión (oponiendo a Santiago, como representación de la vejez desafortunada vs Manolín, representante de una juventud afortunada).

En la película animada, las primeras imágenes tampoco ilustran los repetidos fracasos en la pesca que han estado afectando por 84 días al anciano, con que comienza la novela; en su lugar se nos ofrecen pasajes de la infancia del protagonista (un niño rubio cuyos cabellos y ropas de marinero son agitados por el viento, y que desde un gran barco observa el mar, en el que aparecen balsas de remos que llegan a una playa de arena clara, abundantes palmeras y montañas azules). Las diferencias son notables, pues, aunque ambas obras inician con informaciones retrospectivas, el filme retrocede años y no solo días, no nos ubica en una pequeña y deteriorada barca de pescador, sino en un gran barco, no en las costas de Cuba, sino de África, no vemos a un anciano derrotado, sino a un niño sonriente, en un espacio donde las montañas azules y brumosas

se transforman en una manada de elefantes entre nubes, de las que luego emergen gacelas que saltan y corren. La contrapuesta presentación del protagonista, respecto a su introducción en la novela, se torna más notable en seguida, cuando vemos la figura de un león, que empalma con la del chico trepando hacia lo alto del mástil del barco, pues el montaje sucesivo permite establecer una equiparación comparativa entre el niño rubio y el león. La cámara vuelve luego a la figura del león que será ahora acompañado por dos leonas que lo siguen en lo alto de un acantilado, por el que cae una cascada robusta entre las rocas. Estas imágenes se funden con la figura de un anciano dormido en una hamaca, para indicarnos que lo que hemos visto es el sueño del anciano y ubicarnos en el ahora de la narración, en el que un pequeño recién llegado ha despertado con su voz al viejo para que coman juntos.

Podemos observar que en el filme no figura el personaje de Santiago como mera representación de la vejez, no se ha hecho referencia al lugar geográfico preciso donde se encuentran los personajes, se mostrará una choza de maderas y palmas, con un cobertizo exterior, próxima a la playa, donde un niño, que apenas está por iniciar la adolescencia, cuida que un hombre, anciano y robusto, coma antes de ir a pescar. Se han eliminado de la narración los signos y acontecimientos que presentan al pescador como un hombre cuya derrota y edad es objeto de burlas por parte de otros pescadores, y de lástima, debido a su extrema pobreza y abandono, por parte del joven a quien el anciano enseñó a pescar hace años. Manolín no ha bebido una cerveza con el viejo en un local, ni se han presentado las características del resto de los pobladores o del entorno social. Hemos visto un paisaje de colinas llenas de vegetación, aves en vuelo, a un anciano fuerte y a un pequeño. La larga conversación del chico y el viejo se ha reducido a la propuesta que hace el niño de acompañar a Santiago en su jornada de pesca y a los argumentos del viejo en contra de esa oferta, así como a las justificaciones del niño de porqué dejó a Santiago, obedeciendo a su padre. La secuencia literaria en que Santiago y Manolín conversan dentro de la choza, y que presenta al anciano como un hombre que miente sobre su precaria situación, y de lo cual es consciente el joven que lo acompaña, ha sido remplazada por otra en el filme, que ocurre en el cobertizo exterior de la choza, en la que Santiago comenta a Manolín que a su edad ya había visto leones en la playa y subía al mástil de un barco de velas que recorría las costas de África, lo que presenta la secuencia inicial del filme como un recuerdo que se ha materializado en el sueño del protagonista. Se volverá a mostrar un paisaje en una panorámica y las palabras del anciano que auguran una buena pesca, lo que en cierto modo se cumplirá. De este modo, lejos del

protagonista que intenta engañar a otros sobre su condición, el filme caracteriza a Santiago como veraz e intuitivo, orgulloso de su pasado.

Sigue en la película la ilustración de la salida de los pescadores, antes del amanecer, en una breve secuencia en que Santiago y Manolín hablan brevemente sobre la primera vez en que el niño fue a pescar con el anciano y los buenos deseos que ambos expresan por el otro antes de separarse. Secuencia argumental en la que domina el claroscuro tenebrista de luces cálidas y efectos de sombras expresionistas. La adopción de esta estética de estilo incorpora las connotaciones ideológicas propias del movimiento artístico al relato⁴.

Como en la novela, la mayor parte del corto animado se ocupa de la pesca que llevará a cabo Santiago. Igual que en las secuencias iniciales, los cambios de planos encuadre y angulación contribuirán al dinamismo narrativo, a ello también aportan los cambios lumínicos y cromáticos. Respecto a la pesca, Petrov conserva la anécdota del ave (una fragata), que narra mediante un conjunto de notables permutaciones de encuadres y angulaciones que incluyen planos en picado desde gran altura hasta planos subacuáticos, vistas panorámicas y de detalle, reduciendo al máximo las palabras para que sean las imágenes las que narren. Se muestran también los peces voladores y la pesca de carnada que hace el anciano. Luego se centra en la estrategia para atrapar al enorme pez. El transcurrir del tiempo se narra mediante las transformaciones que operan en los paisajes (vistas del mar), nubes y aves en vuelo, en el dinamismo de cambios de encuadres que marcan distintos puntos de observación, de distancia, dirección y altura (a ras del piso de la barca, aéreos, planos completos, detalles y panorámicas, planos a ras de agua, etc.). La gestualidad fisonómica y somática expresan el estupor, el esfuerzo y el cansancio que experimenta el personaje. Se hace uso de la comparación, esta vez mediante el encuadre, entre una pequeña ave y el pescador, y mediante el montaje, comparando al pescador y al pez visto en plano subacuático, para después establecer una tensión narrativa, al mostrar el sedal que arrastra la barca, e introducir una nueva comparación entre el pescador y el pez vela que emerge del agua en toda su extensión y luego se sumerge. Las hermosas marinas sirven de nuevo para indicar el paso del tiempo. Veremos a Santiago alimentarse, mientras escuchamos su voz que reflexiona. Se introduce la retrospección (*flashback*), pues la imagen de Santiago en la barca se transforma en la de Santiago joven en la competencia con el hombre más fuerte del puerto. La secuencia retrospectiva intercalada, narrada mediante imágenes y palabras en

⁴ Vinculado en las artes plásticas a la representación de la vida de los trabajadores y grupos marginales.

juegos complementarios, da pie a la imagen de Santiago en su barca en un ambiente nocturno, reflexionando sobre la relación entre los animales y los hombres, sus reflexiones son acompañadas por imágenes subacuáticas en las que los cardúmenes de peces se transforman en estrellas, y dan paso a otras imágenes submarinas que mostrarán al pez y a Santiago niño nadando juntos en el fondo acuático. La cámara sigue ascendiendo en vertical para mostrar un cielo azul y a un grupo de mantarrayas que parecen volar entre nubes, luego se observa un conjunto de delfines, las velas de un barco, las amarras, a Manolín trepando hacia el mástil de una gran nave, redes, imágenes sucesivas que son interrumpidas por la sacudida que despierta a Santiago, al tumbarlo dentro de su barca por el tirón del pez que emerge parcialmente del agua. La pesca se presenta como un combate entre dos longevos y experimentados combatientes, el pescador y el pez, la cámara se focaliza en ambos, en una dinámica serie de cambios de plano. Veremos también al pez vela atado al costado de la barca, la expresión de orgullo del anciano, el ataque de los tiburones al pez, y la lucha del pescador con ellos, la forma en que Santiago pide perdón al pez, mientras su barca navega en un sombrío atardecer rojizo. Solo se mostrarán a otros pescadores y gentes del pueblo en la secuencia final, cuando los pobladores miren con curiosidad y estupor los restos del pez vela, entre ellos Santiago, quien corre hacia la choza donde tendrá lugar la conversación final con el viejo pescador. Todo esto tiene como consecuencia una narración dinámica, más ágil y poética (por la presencia de analogías y metáforas visuales) que la de la novela, pues la larga descripción de las reflexiones del personaje se condensa en imágenes que expresan su identificación con la naturaleza, sus experiencias y orgullo, no hay un único punto de vista al presentar lo narrado, los elementos reiterativos se ha evitado, como citar completa el «Ave María», luego de señalar que se va a rezarla, las promesas a Dios de hacer oraciones y visitar a la Virgen del Cobre, la serie de referencias al Calvario («series of Calvary references». Bhoi, 2015 :7), son sustituidos por una súplica breve, así como también se ha reducido la descripción pormenorizada de los días en los que solo ocurre una larga espera para el pescador. El mar y el cielo, los seres vivientes y las estrellas se identifican en las imágenes.

3.1 Las transformaciones

Respecto a algunas de las transformaciones que operan en el filme animado, diremos que no se trata de transformaciones paródicas, ni de una radical resemantización, se trata de reducciones y variaciones, de trasposiciones reinterpretativas: se omiten diversas referencias socio-culturales presentes en la novela (como los conflictos generados entre

pescadores, por el estatus y actitud despectiva de los pescadores que emplean métodos modernos, la segregación de que son objeto los viejos, descripciones sobre detalles cotidianos de la vida en la isla de Cuba, las referencias al *baseball*, la radio, los aeroplanos, la bebida, etc.), se reduce también la importancia de la religión católica, se eliminan las referencias a la influencia de la cultura norteamericana en isla, la extrema pobreza del personaje en relación con la situación de otros pescadores, y como en los dos filmes previos a la animación⁵, se ofrece una caracterización física del protagonista, un poco distinta a la que hace el escritor (desgarbado, enjuto, con el mar en sus ojos, piel manchada por el sol). El personaje de Manolín es un niño y no un joven (como permite suponer la trama de la novela), se concentran diversos pasajes narrativos en uno solo y se omiten algunos elementos secundarios que le confieren sentidos sociológicos a la novela, principalmente sobre la oposición entre los antiguos valores de los pescadores y los valores de los nuevos pescadores, la explotación de la naturaleza mediante las tecnologías y la vida comunitaria, afectada por tensiones sociales diversas. Pese a estos cambios, la animación recupera las principales acciones de la narración literaria, todos los parlamentos provienen del libro, pero se resignifican por su interacción con las imágenes y la música, se reorganizan ciertos pasajes, se incrementa el componente lírico, se centra en la trama principal y ofrece una nueva versión del protagonista como un hombre capaz de hazañas cotidianas, pese a su pobreza e infortunio, poseedor de cierta sabiduría derivada de su experiencia, y cambia la caracterización del contexto en que su vida tiene lugar en una isla de pescadores humildes que coexisten con una naturaleza exuberante a la que respetan, sin intervenciones externas, y de Manolín, caracterizado como un niño maduro y protector, amigo de un viejo al que admira.

En la animación se conserva la relación de solidaridad y amistad entre Manolín y el viejo pescador, identificado como su maestro, pero el vínculo entre estas dos generaciones se produce en plano de equidad (incluso los veremos a ambos a la misma edad, en distintas escenas, y en ambos en un gran barco, en distintos momentos), su trato está desprovisto de connotaciones que sugieran lástima o caridad hacia el anciano, enfatizando la gratitud, el cariño, la confianza. Así, la joven generación reconoce la importancia de aprender de los viejos en el filme y se reduce la caracterización de los pobladores como supersticiosos.

⁵ *The Old Man and The Sea* (1958) de John Sturges, y *The Old Man and The Sea* (1990) de Jud Taylor, filme británico en que se introducen personajes y anécdotas ajenas al libro.

3.2 Entre la recuperación y la reinterpretación

En el filme, no tiene lugar una traducción de enunciados y párrafos de Hemingway, se citan, se ilustran acciones y descripciones referidas en el libro, y se identifica una fascinación similar a la que encontramos en las obras del escritor sobre la figura de personajes:

[...] que demuestran su valía enfrentándose a los desafíos de la naturaleza y vencidos. Cuando el viejo pesca un pez aguja más largo que su barca, es puesto a prueba hasta el límite mientras sujeta el sedal con manos sangrantes, esforzándose para acercarlo lo bastante como para arponarlo. Con su lucha demuestra la capacidad del espíritu humano para soportar la fatiga y el sufrimiento para vencer. Es también su profundo amor y conocimiento del mar, con su impasible crueldad y beneficencia, que le permite prevalecer (Smith, 2020: 7-8)

Igualmente se recupera el énfasis constante en los elementos sensoriales (las texturas, colores, formas, sensaciones, calambres y cansancio que experimenta el pescador, el dolor, pero también los espasmos, la grandeza y belleza del pez), y que se acompañan por la presencia de las características etéreas de la deslumbrante luz, los colores y el agua, la belleza del paisaje, la descripción de los detalles de la naturaleza, el aislamiento y el movimiento del mar, su inmensidad. Pero, el director logra eliminar esos elementos reiterativos que Bloom criticaba en la novela del escritor norteamericano («The art of ellipsis, or leaving things out, indeed is the great virtue of Hemingway's best short stories. But *The Old Man and the Sea* is tiresomely repetitive»). 2008: 2). Al mismo tiempo, Petrov ha destacado la relación entre el hombre y su entorno, que ya estaba contenida en la narración original, para darle matices un poco distintos, al eliminar la oposición desigual entre nuevas técnicas vs formas tradicionales de pesca, pescadores ricos vs pescadores pobres, la percepción del personaje sobre sí mismo vs la percepción de los otros sobre él, para destacar la confrontación e identificación entre pez vs pescador, que se contrasta más claramente con otra oposición, la de los tiburones agresores en colectivo vs pescador tenaz y aislado, y sin eliminar del todo las connotaciones y referentes religiosos que en el escrito se hacían manifiestos, se reducen y vinculan tales elementos más precisamente a la cosmovisión humanista de Santiago, limitando también que el corto pueda ser tan fácilmente interpretado como una mera parábola evangélica, pues los elementos religiosos se presentan solo como parte de la caracterización del héroe combatiente y anciano que se hermana con el mundo y que sigue siendo, como lo fue de joven, un

luchador persistente que logra triunfos de los que son testigos muy pocos. Este aspecto heroico íntimo del personaje no se presenta en la novela, en la que algunos estudiosos han visto la representación del fracaso del pescador viejo, debilitado, por no emplear técnicas modernas, por estar anclado a un enfoque arcaico sobre la realidad, que lo lleva a enfrentar a la naturaleza solo con sus propias fuerzas mermaidas, y se propone una empresa que no puede lograr y que no le traerá ningún beneficio. La narración audiovisual enfatiza la ilustración del logro de la tenacidad y de la experiencia. Además, reduce el exceso de sentimentalismo que destacan: Bloom («Sentimentality, or emotion in excess of the object». Bloom, 2008: 1), James H. Justus («is an explicit dalliance with sentimentality». 2008: 55), y Gerry Brenner («Santiago has said and thought sentimental things throughout the text». Brenner, 2008: 118) en la producción literaria, que es contenido en la obra de animación. La parábola del arte y del artista -que había sido interpretada como una respuesta a las críticas recibidas a la obra previa de Hemingway y que identificaba de manera simplista la representación de los tiburones como alusión a los críticos literarios que habían destrozado la obra anterior del escritor- cobra una dimensión amplia en el filme, al permitir diversas lecturas en relación con cualquier logro humano que sea producto de una enorme tenacidad y experiencia, aplicadas a obtener el éxito en una confrontación con un adversario admirable. En el filme ese logro enfrenta una situación de adversidad que deriva principalmente del aislamiento del protagonista, lo que también difiere del enfoque que ofrece la novela.

Petrov elimina las referencias al mercado de La Habana, a la fábrica tiburonera, las oposiciones entre una generación joven de que se vale de las nuevas estrategias y de su «buena suerte», y la de los viejos cubanos, que depositan sus logros en sus conocimientos prácticos, fuerzas, destrezas físicas, ambos grupos poseedores de una tradición cultural en la que el escritor destaca la superstición, la religión, la admiración por ciertos elementos de la sociedad norteamericana, en una isla intervenida parcialmente por la modernidad, en medio de tensiones a favor de los cambios sobre el uso de lo tecnológico, confrontado con prácticas vinculadas al respeto a una naturaleza, y esta oposición no se relaciona en el filme con dos grupos de pescadores, unos más prósperos y otros más pobres. Petrov no ofrece los contrastes de la forma en que estos dos grupos distintos conciben diferenciadamente el mar y sortean de modo diferente sus necesidades económicas, ni nos ubica en un contexto que es objeto de un imperialismo cultural, no plantea la valoración de lo moderno y la desvaloración de lo tradicional, o la concepción de la vejez como una etapa no productiva y decadente del individuo que lleva a la

marginalidad del sujeto empobrecido, objeto de burlas y fracasos repetidos, es decir, el director coarta las interpretaciones meramente sociológicas, aplicables a diversos pasajes de la novela.

Santiago no es el viejo derrotado perpetuamente y cuya valía es desconocida por todos, no es el héroe que se piensa a sí mismo como una suerte de figura trágica y quimérica, estigmatizado por la mala suerte, ni es incapaz de medir o evaluar lo que se presenta como imprudencia en su actuar, no interpreta lo que le ocurre como castigo divino; cuestiona sus propias decisiones, su falta de previsión ante los sucesos, sus desaciertos son vistos por él como consecuencia de una falta de respeto a la naturaleza, a su aislamiento como persona, y representa más claramente una figura épica que cobra una dimensión coherente y más digna, excluyendo lo patético. Las oposiciones entre presente vs pasado, que se establecen en la novela, tienen una nueva relación en el filme, ya que el pasado aventurero y triunfador del personaje se presentan como algo contemporáneo al ahora, se intercala con el presente, interactúa con él. El reconocimiento del valor de los seres que coexisten con Santiago proviene de un hombre extraordinario que se hermana con el universo, y no deriva de una visión meramente religiosa de un hombre vencido y anticuado. Lo mismo ocurre con la dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo, pues lo subjetivo se presenta como copartícipe de la objetividad y a la inversa, lo poético y subjetivo radican en la naturaleza y en la visión del mundo del protagonista. El director destaca las identificaciones entre el hombre y los animales, los astros, como parte de una visión sincrética, una suerte de vitalismo humanista que abarca todo lo existente, y el hombre expresa ser afortunado entre los seres, sin desvalorar a las otras criaturas, reconociendo sus diferencias y sus distintas capacidades. La belleza de las imágenes, que no excluyen efectos realistas, contrasta con el estilo periodístico de Hemingway, promoviendo una mayor empatía emocional en el receptor hacia lo narrado.

3.3 Sobre las relaciones entre signos literarios y los de la narrativa audiovisual

Gerard Genette (1998) señala que frente a la clásica cuestión literaria de quién habla, atribuible al narrador o quién enuncia las palabras en una obra (narrador o personajes), hay que preguntar también quién ve, tanto en la obra literaria como con más razón en la obra visual y audiovisual. Debemos precisar «dónde está el foco de percepción» (Genette, 1989: 45). Estos cuestionamientos van llevarnos a considerar la función narrativo-descriptiva que en la obra visual desempeñan las imágenes en las que se asume un determinado punto de vista, que se hace manifiesto en el encuadre (al señalar una distancia que va desde la panorámica hasta

el extremo acercamiento de un detalle) y en la angulación, que coloca al observador (la cámara y al pintor) en un lugar de inferioridad, superioridad o al mismo nivel, de lo observado y representado, y hace ver al receptor lo observado desde ese mismo lugar en que se centra su foco de percepción, pues el nivel de la observación califica lo que se muestra, en tanto le atribuye una superioridad, inferioridad o equidad determinada, un alejamiento o una intimidad con respecto al espectador.

Sabemos que en una obra literaria raras veces el narrador se mantiene estable en sus características, pues en la mayoría, un narrador omnisciente se alterna o asume temporalmente el rol de narrador testigo, o se focaliza en un personaje (ya sea relatando lo que dice o piensa el personaje). Estas variaciones en la instancia narrativa se tornan más notables en la narrativa visual en donde podemos identificar una cámara o una visión subjetiva (que muestra lo que ve el personaje), interna o externamente, o la visión de un testigo, o una visión omnipresente (que no corresponde a la visión de ningún personaje, pero igualmente puede ser externa o focalizada en el interior), especialmente en una obra animada con pintura sobre cristal, en la que cada imagen es producida por el artista.

En la obra audiovisual, además, puede hacerse manifiesta la presencia de una doble instancia narrativa en determinada secuencia o fragmento, una visual y otra verbal audible (sonora), que quedan diferenciadas, por ejemplo, cuando escuchamos los pensamientos del personaje (sin que mueva sus labios), lo que equivale a una focalización interna en el personaje, al mismo tiempo que se nos muestra a ese personaje desde la perspectiva de un testigo, externa a él. Estos fenómenos hacen de la instancia narrativa un elemento más complejo en la animación que estudiamos, de lo que ocurre en la narración literaria, pues el fenómeno anotado se produce en varias ocasiones en la animación, promoviendo una perspectiva simultánea (interna y a la vez externa simultáneamente).

Otro componente a considerar en un proceso de hipertextualidad literaria-cinematográfica es el de los efectos de verosimilitud y realidad, pues las imágenes figurativas generan tales efectos de modo muy distinto a las palabras, ya que la imagen se presenta como prueba de verificación del hecho, que las palabras solo evocan o refieren, no «muestran», aunque lleguen a tener el poder de generar imágenes mentales.

Además, los signos sonoros contribuyen también a los efectos de realismo, aunque sean resultado de trucajes y manipulaciones expresivo-descriptivas del sonido (oímos el agua, la voz de un ave, la voz del niño, del viejo). Igualmente, la música contribuye a la creación de una atmósfera y remodaliza las imágenes que acompaña, en ocasiones sugiriendo una interpretación parcial de las mismas, mediante un ritmo,

una velocidad, orientando su lectura en cierto sentido e introduciendo un ambiente sonoro que no necesariamente estaba indicado o sugerido en el libro, y que implica una forma de reinterpretar determinado pasaje o acción, al darle un tono melancólico, tranquilo o vivaz, al enfatizar sonoramente ciertos elementos visuales, relacionar o separar otros, por un cambio musical o por un silencio. Aquí también es muy importante destacar que las unidades *signicas* verbales, tales como los enunciados y párrafos de la obra literaria, pasan a ser unidades *signicas* conformadas por signos mixtos, visuales y acústicos (verbales y no verbales), estructurados en unidades que aunque incluyan un enunciado o párrafo de la novela, conforman otro tipo de estructuras tan distintas como lo serían dos frases diferentes y no reductibles a una mera sinonimia (sabemos qué dijo el personaje, pero también conocemos las cualidades de su voz, no únicamente se indica que un pescador jala un sedal, se informa sobre la manera específica en que lo hace y a la velocidad en que lo hace), esas unidades *signicas* también son distintas por la semántica derivada de su correlación con otros signos de la obra, incluso aquellos como el silencio o la oscuridad plena, lo que altera en mayor o menor medida su sentido original, por someterse a un nuevo sistema que los determina.

4. CONCLUSIONES

El estudio comparado de las dos obras, a partir de las propuestas de Genette, nos permite constatar nuevamente la importancia que tienen las transformaciones específicas que se hacen manifiestas en un proceso de hipertextualidad, en el que el hipotexto literario es reinterpretado y resignificado en un filme, cuya semántica está determinada por el conjunto de signos específicos que lo conforman, y por sus modalidades de estructuración. Nos lleva también a reflexionar sobre un fenómeno observado por otro destacado estudioso de los signos contemporáneo a Genette, J. A. Greimas, quien observaba que dos sistemas de signos distintos, dos macrosemióticas diferentes, pueden utilizar los mismos signos, pero con reglas o normas diferentes (conjunto de códigos de significación e interpretación), al hacer referencia, por ejemplo, a los signos del alfabeto empleados en el lenguaje verbal escrito y en lenguajes formales científicos.

Sucede de manera diferente cuando se trata de la construcción -o de la utilización- de sistemas de representación lógicos como, por ejemplo, los lenguajes formales. Si bien esos lenguajes emplean a veces el mismo 'alfabeto' que la escritura —esa es una de las razones para traer a colación el ejemplo—, las letras del alfabeto funcionan ahí de un modo distinto, responden a otras convenciones, pues mientras que la escritura como

sistema se apoya en las oposiciones de los rasgos gráficos (bastoncillos, ruedas, corchetes, etc.); los lenguajes formales consideran discriminatorias las letras que utilizan (Greimas, 1984: 7)

Esta consideración discriminatoria incluye que se les confieran valores o conceptos distintos a los signos, como catálogo de símbolos discretos. Añade: «Lo que le confiere a dicho catálogo de símbolos su estatuto de lenguaje es la articulación de su significado, el cual, es subyacente al grafismo y se encuentra organizado en un sistema conceptual coherente» (Greimas, 1984: 7). Esto lo lleva a comentar: «Nos ha parecido interesante mostrar que un mismo alfabeto podía ser utilizado con dos objetivos diferentes [...] y participar en la constitución de dos lenguajes diferentes» (Greimas, 1984: 7). En la obra cinematográfica, aunque esta participe de signos y enunciados verbales literarios, esos signos verbales responden a normas y convenciones distintas a las literarias, esos signos verbales no significan de la misma forma en que lo hacen en la literatura, son sometidos a relaciones propias de los signos acústicos, en los que la entonación, el volumen, la velocidad, etc., se tornan rasgos muy significativos, y son sometidos también a relaciones con signos figurativos que precisan, orientan o determinan sus sentidos, su significación específica (acotándola, ampliándola e incluso trastocándola). De aquí que la enunciación oral que el actor de voz realiza en el filme animado constituya literalmente una interpretación del enunciado literario que está orientando o destacando cierto significado, que puede o no estar presente explícitamente en el enunciado, y que llega a connotarlo de cierto tipo de emotividad y significado (tristeza, enojo, abatimiento, serenidad, etc.) vehiculada en su voz.

Los anteriores fenómenos tienen importancia en la resignificación que opera en el filme, el acento al pronunciar el inglés, la voz grave del actor, sus modulaciones, pasan a ser signos de su caracterización, lo mismo que su tipo somático, su vestuario, su gestualidad, contribuyendo a destacar ciertos sentidos (exclusión de referencias socioculturales a Cuba, por ejemplo, el énfasis en la fuerza y autocontrol del personaje que connotan su voz grave, mesurada, etc.). De este modo, aunque se citen las palabras de la obra, su sentido se ve alterado, no solo por la reducción o exclusión de ciertos párrafos y frases, o por su reorganización en un orden distinto, también y sobre todo esas alteraciones derivadas de las correlaciones que el nuevo sistema de signos cinematográficos le impone, acotando la posibilidad de diversas interpretaciones que podría darse a determinadas referencias o descripciones y a ciertas palabras.

Una novela de Hemingway como hipotexto de un filme de animación

Si bien, algunas de las principales interpretaciones que se han hecho de la obra de Hemingway han estado condicionadas por la estrecha relación observada con algunos elementos autobiográficos, este condicionamiento queda excluido de la nueva versión cinematográfica, y otras de esas interpretaciones son excluidas por la eliminación y reducción de ciertas referencias presentes en el hipotexto.

El hipertexto no constituye aquí una versión degradante, ni humorística, no es una refundición, ni se limita a trasponer las palabras a imágenes, sus características permiten ubicarlo en lo que correspondería a la hipertextualidad homenaje y variación, pues conserva un número importante de elementos y ha buscado ser una reinterpretación digna, en la que se incrementan los recursos poético-expresivos a través de las imágenes y confiéndole a la anécdota principal de la obra literaria una amplitud semántica mayor, al mismo tiempo que cita la obra previa, en otros momentos la ilustra, y ofrecer una síntesis esmerada de su trama principal, logrando una semántica que gana universalidad y destaca valores culturales en diversa medida involucrados en la novela, aunque desprendidos de un enfoque sociológico. Petrov crea un filme en el que el pasado no se presenta como algo opuesto al presente y al progreso, sino como una realidad que interactúa y en cierta forma determina diversos acontecimientos del presente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Academia Rusa de las Artes (2022), «Alexander Petrov/Петров, Александр Константинович», *Miembros de la Academia*. [En línea https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=51731. Fecha de consulta: 12/01/2022]
- Baker, Sheridan (1967), *Ernest Hemingway: An Introduction and Interpretation (American Authors and Critics Series)*, New York, Barnes & Noble.
- Baker, Carlos (1972), *Ernest Hemingway: A Life Story*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- Barthes, Roland (1994), *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- Bhoi, Chittaranjan (2015), «Dynamics of Style and Technique: A Reading of Hemingway's *The Old Man and the Sea*», *American Research Journal of English and Literature*, 2, págs. 5-9.
- Breit, Harvey (1952), «Talk with Ernest Hemingway», *New York Times*, 7 de septiembre, New York, pág. 20; y «The Old Man and The Sea», *Saturday Review*, 6 de septiembre, pág. 194.

- Bloom, Harold (1973), *La Angustia de las Influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Bloom, Harold (2008), *Bloom's Modern Critical Interpretations. Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*, New York, Bloom's Literary Criticism.
- Brenneren, Gerry (2008), «Psychology», en Harold Bloom (ed.) *Bloom's Modern Critical Interpretations. Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*, New York, Bloom's Literary Criticism, págs. 109-122.
- Dällenbach, Lucien (1976), « Intertexte et autotexte », *Poétique*, 26, págs. 282-296.
- Eco, Umberto (2003), *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, Barcelona, Lumen.
- Elizondo, Sonny y Weinbloom, Elizabeth (2011 y 2023), «The Old Man and the Sea Gregorio Fuentes: The Inspiration for the Character of Santiago». *GradeSaver*, [En línea <https://www.gradesaver.com/the-old-man-and-the-sea/study-guide/gregorio-fuentes-the-inspiration-for-the-character-of-santiago> Fecha de consulta: 13/01/2023]
- Genette, Gérard. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Genette, G. (1998), *Nuevo discurso del método*, Madrid, Cátedra.
- Greimas, A. J. (1984), «Semiótica figurativa y semiótica plástica», en Gabriel Hernández Aguilar, *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*, Ciudad de México, Siglo XXI, págs. 17-42.
- Han, Qi (2015), «New Discussion about 'Cannot Be Defeated'-Read the *Old Man and the Sea* from the Perspective of Ecocriticism», *Open Journal of Social Sciences*, 3, págs. 196-199 [En línea <http://www.scirp.org/journal/jss> Fecha de consulta: 13/01/2023].
- Hemingway, Ernst (2020), *El viejo y el mar*, Quito, Luna de Bolsillo.
- Hemingway, Ernst (2008), *The Old Man and The Sea*, New York, Bloom.
- Justus, James H. (2008), «The Later Fiction: Hemingway and the Aesthetics of Failure», en Harold Bloom (ed.) *Bloom's Modern Critical Interpretations. Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*, New York, Bloom's Literary Criticism, págs. 53-67.
- Kristeva, Julia (1967), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239, págs. 438-65.
- Hernández Fustes, Otto et. alt. (2021), «Did Hemingway expose features of pain in the protagonist of *the old man and the sea*», *International Journal of Development Research*, 2, págs. 44771-44773 [En línea <http://www.journalijdr.com/did-hemingway-expose->

Una novela de Hemingway como hipotexto de un filme de animación

- [features-pain-protagonist-old-man-and-sea](#) Fecha de consulta: 12/01/2023]
- Malpartida Tirado, Rafael (2022), *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg*, Zaragoza, Libros Pórtico.
- Odessa Animation Studio (2022), «Alexander Petrov». [En línea <http://animation-ua.com/en/school-animation/world-animation/398-alexander-petrov> Fecha de consulta: 12/01/2022]
- Petrov, Alexandr (1999), «*The Old Man and the Sea*», *Canadá Media* [En línea <https://www.youtube.com/watch?v=YgVFKEqM6zA&t=9s> Fecha de consulta: 28/01/2021]
- Riffaterre. M. (1981), «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41, págs. 4-7. [En línea: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330 Fecha de consulta: 18/08/2021]
- Schorer, M. (1952), «With Grace Under Pressure», *The New Republic*, 6 de septiembre, págs. 19-20.
- Smith, Tom (2020), «A manera de comentario», en E. Hemingway, *El viejo y el mar*, Quito, Luna de Bolsillo, págs. 7-8.
- Souza Domínguez, Belén (2013), *Las influencias pictóricas en la obra de Aleksandr Petrov*, Palma de Mallorca, Universitat de Les Illes Balears.
- Stam, Robert y Alessandra Raengo (2005), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford (Carlton), Blackwell Publishing.
- Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos y pasajes*, Barcelona, Paidós.
- Zecchi, Barbara (2014), *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona, Icaria.

Fecha de recepción: 03/10/22.

Fecha de aceptación: 09/12/22.