

La tercera cosa. La música en la transformación de *El embrujo de Shanghái*, de Juan Marsé, en *La promesa de Shanghái*, de Víctor Erice

Hirugarren gauza. Musika Juan Marseren El embrujo de Shanghairen eraldaketan, Victor Ericeren La promesa de Shanghai filmean

The third thing. Music in the transformation of Juan Marsé's
El embrujo de Shanghái, into Víctor Erice's *La promesa de Shanghái*

José Ángel Lázaro López*

Universidad Carlos III de Madrid

RESUMEN: En 2001, el cineasta Víctor Erice publicó el guion de *La promesa de Shanghái*, adaptación cinematográfica de la novela *El embrujo de Shanghái*, de Juan Marsé. El presente artículo estudia las aportaciones y cambios sufridos por el texto literario en su transformación a texto fílmico, donde llama notablemente la atención la gran cantidad de piezas musicales que el segundo incorpora, ausentes en la obra literaria. A través del análisis de las estrategias de adaptación realizadas, y su confrontación con las técnicas más habituales en los procesos de adaptación literario-fílmicos, la investigación alcanza novedosas conclusiones respecto a la utilización del elemento musical en la transformación de materiales literarios en fílmicos.

PALABRAS CLAVE: cine; literatura; música; intermedialidad; Víctor Erice; Juan Marsé.

ABSTRACT: In 2001, the filmmaker Víctor Erice published the script of *La promesa de Shanghái*, adaptation of Juan Marsé's novel *El embrujo de Shanghái*. This article analyzes the contributions and variations through the transformation of the literary text into filmic text, where the number of musical pieces on the second one, all of them non-existing on the first one, draws attention. Through the analysis of the adaptation strategies developed, plus its confrontation with the common techniques in literature-film adaptation processes, this survey reaches novel conclusions about the use of the musical element in the transformation of literary material into film.

KEYWORDS: cinema; literature; music; intermediality; Víctor Erice; Juan Marsé.

* **Correspondencia a / Corresponding author:** José Ángel Lázaro López. Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación. C/Madrid, 128b (28903 Getafe-Madrid) – jlazaro@hum.uc3m.es – <https://orcid.org/0000-0002-8306-6229>

Cómo citar / How to cite: Lázaro López, José Ángel (2024). «La tercera cosa. La música en la transformación de *El embrujo de Shanghái*, de Juan Marsé, en *La promesa de Shanghái*, de Víctor Erice», *Zer*, 29(56), 267-285. (<https://doi.org/10.1387/zer.25867>).

Recibido: 27 marzo, 2023; aceptado: 28 marzo, 2024.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © UPV/EHU Press



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Introducción

El presente trabajo se focaliza en los procesos de transformación llevados a cabo por el cineasta vizcaíno Víctor Erice en la adaptación del texto literario *El embrujo de Shanghái*, de Juan Marsé, en texto fílmico, cristalizada en el guion cinematográfico titulado *La promesa de Shanghái*. Este segundo texto será el objeto de estudio principal, ya que las metamorfosis de las sustancias expresivas destiladas del proceso de adaptación presentan una serie de características cuya formación ha sido poco estudiada y descrita por los trabajos referentes a la intermedialidad entre literatura y cine, especialmente en los textos en español, donde cabe destacar, sin embargo, los trabajos de Pardo (2015 y 2019), Peña Ardid (2002, 2004 y 2009) y Pérez Bowie (2015 y 2017). En concreto, la utilización del elemento musical como herramienta de tránsito de una matriz expresiva a otra, que se revela como el mecanismo fundamental del caso de estudio. La revisión de la literatura académica al respecto no da cuenta de un corpus suficiente de análisis dedicados a este tercer elemento de transición de un medio a otro. De entre los principales autores internacionales que se han acercado a la teorización sobre este tipo de intermedialidad habría que destacar los trabajos de Pethö (2003), Rajweski (2005), Bolter y Grusin (1999), Elleström (2002, 2013) y, como aproximaciones de especial interés para nosotros debido a su componente musical, los de Bruhn (2000), Wolf (1999 y 2002) y Burrows (2008). Pero quizá la propuesta más cercana a una teorización efectiva sobre la transubstanciación, en sentido amplio, de materias expresivas en términos de «adaptación», sea la de Lars Elleström (2017), donde el autor, partiendo de la confrontación entre mediación y representación, acuña, a través del concepto de transmediación, una serie de categorías abstractas que cabría encontrar como sustancias potencialmente «adaptables» en todos los medios. Cierta aplicación de estas ideas podrían servir de plataforma sobre la que teorizar en procesos de adaptación como el aquí estudiado entre literatura, música y cine.

Tras esta exhaustiva revisión, la presente investigación se ha dedicado a rastrear y analizar los métodos llevados a cabo por el cineasta desde diferentes perspectivas: en cuanto a su trayectoria fílmica a la hora de abordar las adaptaciones literarias, en cuanto al contexto de la obra en concreto, en cuanto a la influencia del autor literario —gracias, en buena parte, a la abundante correspondencia revisada entre Marsé y Erice durante el largo proceso de adaptación—, así como en cuanto a los usos, técnicas y metodologías habituales en el campo cinematográfico en el que se ubica la obra a la hora de abordar las adaptaciones a la pantalla de obras literarias. Para ello, además de las fuentes bibliográficas referentes a estas cuatro perspectivas de estudio, se ha podido acceder a otro tipo de fuentes, tanto primarias como secundarias, de tipo audiovisual, o incluso presencial, como los encuentros públicos y las entrevistas personales llevadas a cabo entre el investigador y el cineasta¹.

¹ La trayectoria fílmica de Víctor Erice anterior a *La promesa de Shanghái* puede ser ampliamente revisada en trabajos de variado enfoque analítico como los de Arocena (1996), Castrillón y Martín

1. Aproximación a la novela

Entre 1994 y 2001, el cineasta Víctor Erice trabajó en la adaptación de la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghái*, llegando incluso a iniciar la fase de preproducción del rodaje, realizar localizaciones y casting para la película que habría de llamarse *La promesa de Shanghái*. Sin embargo, el productor de la película Andrés Vicente Gómez, decidió cancelar el proyecto a última hora, y Erice, decepcionado por el largo trabajo realizado en balde, decidió publicar el guion en 2001 en la colección Areté de la editorial Plaza & Janés².

La primera consideración a tener en cuenta en el análisis de esta metamorfosis expresiva es la notable adecuación de la novela de Marsé al universo temático del cineasta vizcaíno. Efectivamente, en la lectura de *El embrujo de Shanghái*, Erice encuentra una serie de pilares de los temas y dispositivos narrativos que le han obsesionado y que ha trabajado a lo largo de toda su carrera, a saber: las consecuencias de la guerra civil, la figura del padre ausente, el cine como refugio de vidas y relatos paralelos e inalcanzables, la configuración de un espacio de realidad-ficción mítico³, el punto de vista narrativo en el personaje infantil, el exotismo literario... Todos estos rasgos confluyen una y otra vez en las obras de Erice, y aparecen como pilares estéticos y narrativos en la novela de Marsé. Esta circunstancia es notoria y fácil de rastrear, y el propio Erice así se lo confirma a Marsé por carta en septiembre de 1995, cuando se compromete, tras un primer acercamiento, a trabajar a fondo en el proyecto: «Percibí de nuevo en la historia que la novela cuenta la presencia de ciertos temas que me son muy cercanos o lo que es igual, el reflejo, muy intenso, de algunos rasgos de mi propia infancia» (Cuenca, 2015: 551). Gracias, en buena parte, a esta correspondencia entre Erice y Marsé, recopilada por José María Cuenca en su biografía sobre el escritor catalán, podemos enriquecer el marco del estudio a través de las impresiones y los pensamientos que, respecto al reto de la adaptación, condicionaban, en un principio, la operación intermedial⁴. Para Erice, el encargo revestía de una complejidad sustancial en cuanto a la operación fundamental de la transformación ontológica de lo literario en cinematográfico:

(2000), Cerrato (2006 y 2015), Ehrlich (2007), Latorre (2006), Lázaro (2019), Pena (2004), Pérez Perucha (2005), Ramos (2021), Saborit (2003), Thibaudeau (2002), o Zunzunegui (1994, 1998 y 2014).

² En 2002, A. V. Gómez acabó produciendo la adaptación de la novela bajo la dirección de Fernando Trueba, y con el mismo título que la obra de Marsé.

³ Jean Pierre Castellani considera que «al espacio primero, el de Barcelona, que es el lugar real donde se desarrolla la vida, que aparece petrificado, enfermo y sonambulesco como el resto de la España franquista, se va a superponer un espacio segundo, el de la ciudad mítica de Shanghái» (6).

⁴ José María Cuenca recopila, en su biografía del escritor, la correspondencia entre ambos creadores durante el largo proceso de trabajo llevado a cabo por Erice entre 1993 y 1999.

Al releerla con los anteojos del cine puestos, enseguida percibí lo difícil que era hacer una adaptación que no desmereciera la novela. Las peripecias del argumento eran muchas. Y como la dimensión del paso del tiempo me pareció fundamental, intuí enseguida que el relato cinematográfico sería largo [...] Las novelas de Marsé [...] plantean problemas de construcción. Por un lado, se trata de un escritor en cuyas obras todo, absolutamente todo, es pura literatura. Y en esos casos la adaptación al cine es siempre más complicada. (Cuenca, 2015: 545)

Respeto a la última afirmación del cineasta, podemos recabar, en determinados momentos concretos de la novela, la técnica literaria de Marsé abandona su carácter autorreflexivo y se torna sustancialmente «cinematográfica» en determinados momentos de acción y suspense, donde la narración procede a describir una fragmentación visual directamente emparentada con la noción de *découpage* descrita por Noël Burch. Por ejemplo, en la narración de la detención de Naulart —«Se oye el frenazo de un coche y Naulart levanta bruscamente la cabeza del periódico» (Marsé, 1999: 82-83)—, o en la llegada del Kim al club Yellow Sky dispuesto a ejecutar la venganza prometida:

En Canton Road, a la luz de un farol, comprueba el cargador de la Browning —nota la culata más fría de lo habitual— y enciende un cigarrillo. Tuerce en Shantung Road. Los anuncios de neón se alzan fantasmales en medio de la noche. El Kim entra en el Yellow Sky Club. (Marsé, 1999: 188)

Las acciones son narradas de forma, no solo claramente audiovisual, sino fragmentaria, y sugiriendo características propias de un guion técnico cinematográfico, dividido en planos de cine (tamaño, angulación, tipo de iluminación, sonido *off screen*...)⁵. Estos momentos, correspondientes a la trama político-criminal que Forcat narra sobre las aventuras del Kim por el mundo, son eliminados en la historia llevada al terreno cinematográfico. Los motivos de esta eliminación se encuentran en la elección del dispositivo narrativo que Erice diseña para «el mejor guion que he escrito y que jamás escribiré», y se hayan, como ya anticipábamos, en plena concordancia con sus intereses temáticos y estilísticos, y con el resto de su filmografía.

Efectivamente, el dispositivo narrativo de las películas del director vasco se construye, muy habitualmente, sobre el contraste entre dos mundos, uno proveniente de la realidad y otro de algún determinado universo mítico, enfrentados casi siempre a la mirada de un niño. Así sucede en *El espíritu de la colmena* (1973), donde

⁵ El nuevo rumbo de los estudios filmoliterarios en el ámbito del comparatismo (Spiegel, Utrera, Clerc, Peña Ardid) defiende la mutua y variada capacidad de interacción, perceptible en aspectos formales y discursivos, entre cine y literatura.

la niña Ana, a través del cine y del mito de Frankenstein transita y construye un universo moral en la desoladora posguerra española de 1940; en *El sur* (1983), donde la niña Estrella se esfuerza por reconstruir y entender un universo misterioso que atormenta la vida de su padre; en primera persona, en el sorprendente ejercicio de memoria cinematográfica y vital *La morte rouge* (2005), donde un Víctor Erice de cinco años pierde el sueño ante la revelación y el conflicto moral que el cine le descubre; en la fina línea entre la vida y la muerte, esta vez de un recién nacido, en *Alumbraimiento* (2002); o, esta vez a través de un adulto, el pintor Antonio López, en la reconstrucción del sueño recurrente que parece perseguir en *El sol del membrillo* (1992), y que acaba por ser, de nuevo, el viaje al territorio mítico de la infancia. En todas estas películas, el lado del mito con el que dialoga el personaje —casi siempre un niño, como el joven Daniel de la novela de Marsé— desde el duro lado de la realidad, se encuentra fuera de campo —el «espíritu», el sur, La Morte Rouge, la muerte, el rincón perdido de la infancia en Tomelloso de Antonio López...—, elidido en la narración audiovisual, y situado del lado de la ilusión fundadora de la conciencia. Si el cine es ese lugar privilegiado en buena parte de estas narraciones, la novela de Marsé también lo utiliza en su escena final, y sabemos que Erice y Marsé se intercambiaban viejos programas de mano de *El embrujo de Shanghái* (*The Shanghái gesture*, Joseph von Sternberg, 1941), película que, sin ser explícitamente nombrada, debe de ser la que aporta la última imagen de la novela. En la novela, se narran —con el detalle audiovisual que hemos comentado— las aventuras del Kim en Shanghái, territorio que Erice va a dejar, en el paso al guion, fuera de campo.

2. Shangái y la construcción mítica del fuera de campo

Jane Feuer, a raíz de sus estudios sobre el cine musical, relaciona, en clave de modernidad escénica, la relación de la música con el espacio escénico que se relaciona a cada pieza en el filme. Esto tiene mucho que ver con la propuesta aquí analizada sobre la operación mítica dispuesta por Erice en algunas de sus obras a través del espacio, la música, y los dos tipos de tiempos —el mítico y el cotidiano—, a los que hacer dialogar en busca de sentido. En el cine clásico musical de Hollywood, los clisés operaban con facilidad, de modo que la irrupción del tema musical daba paso a un repentino nuevo escenario físico, que se solía asociar al mundo de los sueños y los anhelos de los personajes implicados. Esta «diégesis múltiple» es contemplada por Feuer como un signo de modernidad frente a la «diégesis simple» de la narrativa clásica no musical (Feuer, 1992: 87-88). En un cine como el de Víctor Erice, tan marcado por el diálogo entre el tiempo de la vida ordinaria, habitualmente silenciosa y reprimida, y el del sueño, el mito, o el de las figuras esenciales que le permiten problematizar y profundizar en los temas, da pie a que la música opere a la perfección para establecer ese mecanismo. Habla Feuer de la preparación, en la concepción espacial del filme, de lugares de fantasía, donde las dualidades narrativas de la película pueden resolverse, de forma simbólica, con anterioridad al desenlace de la trama. Se-

ñala la idea de solucionar los problemas en uno de los lugares, mediante la huida hacia el otro. El mecanismo es simple aplicado al cine musical de Hollywood. En el caso de Erice, la operación consiste en restar elementos para obligar al espectador a implicarse. Así, la elipsis y el fuera de campo permiten establecer dicotomías entre un espacio visible y otro no visible, pero que está definido por su otredad, por su diferencia necesaria con el que muestra la pantalla. En nuestro caso de estudio, la decisión de dejar fuera de campo la ciudad de Shanghái, activa el mecanismo descrito por Feuer.

Entendiendo, así, la decisión del cineasta de evitar mostrar la parte —a la sazón, inventada por el personaje de Forcat— transcurrida en Shanghái, volvemos a encontrarnos al guionista ante un material que considera difícil de transitar desde su alta densidad literaria hacia su versión cinematográfica. La solución capital que implementará Erice ante este reto será, como pasamos a pormenorizar, la inyección de multitud de elementos musicales a lo largo y ancho de la triste historia de amor entre Daniel y Susana en la Barcelona de posguerra.

3. Música en la novela, música en el guion. Desarrollo de una estrategia intermedial a tres

La novela de Juan Marsé, editada en el año 1993, y Premio de la Crítica de narrativa castellana en 1994, ha sido estudiada y contemplada desde diversos ángulos de campo literario y, desde la perspectiva intermedial, casi siempre respecto al filme de Fernando Trueba, con lo que, tanto las perspectivas puramente literarias —Carmona (1999), Castellani (2009), Alonso (2009)—, como las que atienden a la transformación filmica del texto de —Marsé-Deveny (2004), Martínez Ollé (2004), Kwang-Hee (2005)—, obvian la propuesta de Erice. Encontramos dos excepciones: Annalisa Mirizio (2017), tras una prolija justificación del guion cinematográfico como legítimo objeto de estudio filmico, se centra en los debates entre autor e industria, imágenes escritas e imágenes rodadas, y narrativa clásica frente a narrativa moderna, obviando cualquier referencia a la utilización de la música en el tránsito de la literatura al cine. Lo mismo sucede con el texto de 2004 de Jean Tena, en el que hace un prolijo repaso a las variaciones argumentales, temáticas y dramáticas entre la novela y el guion de Erice, pero ninguna referencia a la música.

La utilización de la música como catalizador de la metamorfosis expresiva entre literatura y cine ya había sido ejercitada por el cineasta en su anterior largometraje de ficción, *El sur*, de 1983. En esta ocasión, la adaptación del relato homónimo de Adelaida García Morales, contiene, en su versión cinematográfica, el hallazgo de la aplicación proustiana de una música popular —el pasodoble *En er mundo*— como elemento conector y revelador de la dolorosa difuminación de la relación entre Es-

trella —nombre en la película de la niña narradora— y su padre, Agustín. Asimilamos a esta estrategia de adaptación el topos proustiano en referencia al primer tomo de *En busca del tiempo perdido*, «Por el camino de Swann», de Marcel Proust. Russell Lack explica, a propósito de *El gatopardo* (Il Gattopardo, Luchino Visconti, 1963), el mecanismo que, a nivel dramático, se observa en la operación que Erice obra sobre el personaje de Agustín en *El sur*: «La música organiza y drena la memoria, invocando algo similar a un sistema de retroalimentación. La repetición de la experiencia musical crea una estructura física residual que se vuelve arquetípica» (Lack, 1999: 238). Más allá de la función propedéutica que, intrínsecamente, pueda estar desplegando la pieza musical con su sola presencia, podemos fácilmente entender en esa estructura física residual de la que habla Lack, que lo que Erice está construyendo —singularizando para el filme el arquetipo descrito— es la «fecunda tensión entre la música y la imagen cuya medida es el contenido dramático» (Adorno y Eisler, 1981: 178). Lack analiza así la «poderosa naturaleza arquetípica de la memoria musical» en *Por el camino de Swann* de Proust, donde la música lucha por «mantener el camino abierto durante un momento más, con toda su fuerza remanente, para que pudiera entrar el extraño, como uno mantiene abierta una puerta que de lo contrario se cerraría» (Lack, 1999: 237).

Vladimir Jankélévitch considera que:

La música, lenguaje del devenir, lo era también de los recuerdos [...] no solo de las cosas sucedidas, sino también la profecía de las cosas por llegar o las venideras, de las cosas prometidas, deseadas y apasionadamente esperadas. (Jankélévitch, 2005: 225)

La influencia de la mencionada obra de Visconti, a su vez adaptación de un referente literario, es manifiesta en el director vasco, y tiene su sustrato estético en el artículo sobre *El Gatopardo* escrito por el propio Erice en 1964 para el número 25 de la revista *Nuestro Cine*, titulado *Entre la Historia y el sueño*. El cineasta había encontrado años atrás en su lectura crítica de *El Gatopardo*, concretamente en la escena final del baile entre el viejo príncipe Salina y la bella Angélica, el siguiente significado de la música aplicada por Visconti: «el último contacto, la resignada despedida del protagonista con una juventud y una felicidad pasadas» (Arocena, 1996: 31). Así Erice articula el sentido dramático del relato a través de la rememoración o repetición del tema musical que encierra la felicidad perdida, «apasionadamente esperada» entre Agustín y Estrella en el momento climático de *El sur*. Asistimos además a la inscripción cinematográfica del tiempo como herida, en palabras de Pedro Poyato. Y no como metáfora escenográfica, como sucediera en el texto literario, sino de manera más inmediata, más física, literalmente más sonora: en esa melodía del pasodoble (Poyato, 2002: 155).

Este es el mecanismo que Erice va a repetir, aún más desarrollado, en *La promesa de Shanghái*, construyendo alrededor de otra pieza popular inexistente en la novela,

el bolero *Te quiero, dijiste*⁶, todo el esqueleto dramático del amor imposible y mancillado de Daniel por Susana. Esta articulación se basa en la asimilación y repetición, siempre en clave diegética⁷, del drama sentimental del protagonista, enamorado de Susana, cuyos encuentros con la niña enferma están connotados a través de una canción —*Te quiero, dijiste*—, la cual, de manera similar a *En el mundo en El sur*, es variada desde una interpretación minimalista, cercana y cálida —en la armónica de Juan Chacón— en tiempos felices y de enamoramiento, hacia la propuesta por una mercenaria orquesta de club de dudosa reputación en el momento del desgarramiento sentimental, y la asunción de la pérdida del tiempo y de la posibilidad del amor en el final de la película, cuando Susana, abandonada de sí misma en el sórdido mundo de la noche, los clubes y la prostitución, baila esa otra versión de la canción en brazos del Denis.

En esta película, además, las piezas musicales dotadas de sentido dramático son mucho más numerosas que en *El sur* y, tanto en una como en otra, son novedosas respecto a la novela de origen. Porque, en *El embrujo de Shanghái*, novela, la presencia de músicas es muy esporádica, y siempre, prácticamente, con una mera función descriptiva de los ambientes. Su mayor relevancia dramática nace, además, de la imaginación de Forcat, para teñir, convencionalmente, de falsa nostalgia familiar determinados momentos de su cuento sobre el Kim. Hemos de señalar que la casi totalidad de las piezas musicales citadas en la novela tienen lugar en ese Shanghái de ensoñación de Forcat, es decir, en la parte de la diégesis suprimida por Erice en el guion. En esa línea, en los clubs nocturnos de Shanghái que el Kim recorre, Marsé cita las canciones *I get a kick out of you* y *Goodbye, little dream, goodbye*⁸, *Bésame mucho*⁹ y *Continental*¹⁰, todos ellos estándar de orquesta de club de jazz y Big Bands, compuestas entre 1934 y 1940, y de gran éxito internacional en los años en que transcurre la novela. La canción que aparece en el momento de supuesta añoranza del Kim es *Amapola*¹¹, interesante elección, ya que es el mismo tema que Ennio

⁶ *Te quiero, dijiste* es un bolero popular, también conocido como *Muñequita linda*, compuesto por la mexicana María Grever a finales de la década de 1920, y popularizado en España posteriormente en la versión de Nat King Cole ya en los años cincuenta.

⁷ Utilizaremos la terminología de Michel Chion, y hablaremos, de forma general, de música diegética o extradiegética.

⁸ Ambas canciones de Cole Porter, aparecidas en 1934 en el musical *Anything goes*.

⁹ Bolero compuesto por Consuelo Velázquez en 1940. La canción elegida por Erice como eje dramático de su película —*Te quiero, dijiste*— guarda clara similitud estilística con ella.

¹⁰ Canción compuesta por Con Conrad en 1934, con letra de Herb Magidson para la película *La alegre divorciada* (*The gay divorcee*, Mark Sandrich, 1934). La canción es famosa por haber sido la primera en ganar el Oscar a la mejor canción original.

¹¹ Canción compuesta por José María Lacalle en 1920 y popularizada en su primera versión vocal por el tenor Miguel Fleta en 1925.

Morricone arregla para *Érase una vez en América* (*Once upon a time in America*, Sergio Leone, 1984) en una escena sorprendentemente similar a la que Marsé describe al principio de su novela, sin citar, en este caso, el nombre de ninguna canción. Daniel observa a Susana bailar agarrada a una almohada a través de los cristales empañados, sin referencia a música alguna, ni siquiera podemos afirmar que el personaje esté escuchando melodía alguna. Erice conserva esta escena en el guion, pero la desarrolla dramática y temporalmente, recuperando, para este momento en concreto, *Amapola*.

Como ya hemos señalado, en la novela de Marsé no hay, como en el guion de Erice, una caracterización musical de los personajes. El único comentario que encontramos por parte de uno de ellos en esa dirección es aquel en el que Daniel le confiesa a Forcat que él quería ser pianista, y se imagina al actor Anton Willbrook tocando el *Concierto de Varsovia* en pleno bombardeo, en referencia a la película británica *Dangerous moonlight* (Brian Desmond Hurst, 1941). Como en el resto de la novela, las referencias a una vida diferente, imposible, mítica, se dirigen hacia el cine. En el guion, sin embargo, diferentes personajes son configurados musicalmente, y no solo como rasgos de caracterización de los mismos, sino con más determinantes implicaciones en la estructuración dramática del relato. En esta estrategia, destaca la transformación, respecto a la novela, del personaje del joven Juan Chacón en un personaje eminentemente musical, imbricado en el guion como un elemento de puntuación perfectamente calculado, realizando funciones de apertura y clausura de secuencias y de actos, transiciones, contrapuntos dramáticos, o acelerados y ralentizados en la narración, siempre desde el interior de la diégesis a través de la interpretación de temas populares con su armónica y su voz. También el Capitán Blay está caracterizado musicalmente de forma innovadora en el texto cinematográfico. Ya sea a través de Juan Chacón o a través del propio Capitán Blay, el viejo personaje atormentado por los horrores de la guerra civil, es puesto en escena a través de la técnica del leitmotiv, y de la interpretación, por un lado, del conocido como *Himno de Riego* y, por otro, de *Dixie*, popular canción convertida en himno sudista durante la Guerra de Secesión norteamericana de 1861-65. En el caso del primer tema, es evidente la connotación política que el guion otorga, no solo al personaje de Blay, sino al ambiente de la Barcelona de posguerra y a la trama de ex soldados republicanos vencidos, huidos, muertos, enrolados en el maquis, en la resistencia antifascista en la Segunda Guerra Mundial, o en diversas misiones revolucionarias o justicieras en lejanos territorios como Shangháí. A través de esta pieza musical, el guion también reequilibra su temática de fondo y su estructura de tramas, ya que el peso de la contienda española y sus consecuencias, la huella en sus personajes y en el ambiente, cobran el peso necesario que, en la novela, se deposita en las fábulas orientales del Kim en tierras lejanas. El Capitán Blay se identifica a sí mismo canturreando el *Himno de Riego*, y así, por triste metonimia musical, lo despedirán, a través de nuevo de la armónica de Juan Chacón, en el momento de su entierro, al interpretar *Dixie* —otro himno de los derrotados—, el tema que tanto le gustaba al Capitán y con el que

Juan solía animarle en sus aventuras por el barrio. Toda la escena del emotivo entierro del capitán es otro añadido del guion respecto de la novela.

También articula el cineasta a través del leitmotiv musical la caracterización de otros personajes, como La Betibú, en cuyas apariciones siempre está Juan Chacón alrededor silbando *Popeye y la Betibú*, contribuyendo así, además, a tejer un sustrato cultural en el fondo de la película muy en la línea de algunas ideas de Manuel Vázquez Montalbán sobre la propagación de las canciones populares como elementos de resistencia y/o supervivencia emocional popular en la Barcelona y la España de la posguerra (Vázquez Montalbán, 1971: 338-340). Estas canciones se aprestaron, según Vázquez Montalbán, a despolitizar la conciencia social, pero, a la vez, introdujeron el «reinado de la elipsis», tácitamente convenido, para expresar lo que no podía expresarse. Y ese es el terreno en el que Erice se mueve con gran facilidad, ya desde *El espíritu de la colmena*, con su contexto de posguerra y represión, pero llevando las significaciones, también, hacia el mundo de lo dramático y lo sentimental, trascendiendo, desde otro nivel, lo político.

Por último, pero de importancia principal, también utiliza Erice el leitmotiv musical para señalar y estructurar narrativa y emocionalmente el relato. En los encuentros de Daniel con Susanita en la ventana a través de *Te quiero, dijiste*, configurando, a través de la repetición motivica musical, el núcleo dramático del relato, siempre desde el interior de la diégesis. Cuando las canciones operan desde esta condición, imbuyendo con su potencial descrito a los propios personajes de los filmes, es cuando cobran su mayor y más interesante sentido expresivo. Cuando, ante un emisor musical diegético, se sitúan un receptor también diegético por un lado, y el espectador del filme por otro, se forma un triángulo que propicia, a través de su orquestación, el desarrollo de estrategias de contrapunto dramático, bien dirigidas al interior del drama diegético y su influencia sobre los personajes, o bien hacia el espectador, jugando con las expectativas de este último (Garwood, 2003: 144-145).

La profusión de piezas musicales de corte popular va más allá de la raíz cultural española. En *La promesa de Shanghái*, a los citados estándar de jazz anglosajones presentes en la novela, el guionista incorpora, además de *Dixie*, otro clásico de Cole Porter del mismo periodo que los temas citados en la novela, en este caso, la composición de 1936 *I've got you under my skin*¹², donde, en la línea que ya experimentara en El sur con el clásico *Blue moon*¹³, la letra de la canción, parcialmente elidida o difuminada, juega un papel en la historia como parte de un imaginario cultural popular ya compartido universalmente a principios de la década de 1940.

¹² Tema compuesto por Cole Porter en 1936 e incluido ese mismo año en el filme musical producido por Metro Goldwyn Mayer *Nacidos para bailar* (*Born to dance*, Roy del Ruth, 1936).

¹³ *Blue moon* (Richard Rodgers/ Lorenz Hart, 1934).

No queda ahí la articulación dramática a través de la música en el filme. En un proceso aditivo donde confluyen recursos ya utilizados con otros que utilizará en el futuro, Erice recurre a la música diegética de *La gran ilusión*¹⁴, el film clásico de Jean Renoir, para impulsar a su protagonista, Daniel, a través del clímax emocional de la historia. Daniel entra en un cine, donde se proyecta *La gran ilusión*. En la pantalla, el capitán Boldieu —Perre Fresnay— comienza a tocar con su flauta *Il était un petit navire*¹⁵. Daniel levanta la cabeza, y entonces vemos la película. Escribe entonces Erice:

La música se va fundiendo con otra de muy distinto carácter, evocación de un mundo remoto y perdido. CORTA A:

Susana en el Veracruz (167). Sigue música en escritorio del narrador que ojea las fotos y los dibujos de Susana ya amarillentos. (Erice, 2001: 391)

Es el final de la película. Erice carga toda la emoción final del film sobre las músicas en esta versión final de su guion. Tras todos los recursos experimentados, todo lo armado a lo largo del guion y todas sus intuiciones puestas en liza, el cineasta opta por sostener el final del film sobre el poder —evocador en este caso— de las músicas. En esta operación final, donde concluyen una música, una novela y dos películas (la de Erice y la de Von Sternberg), se produce una triple carambola, una concatenación, del proceso de «autoconsciencia intermedial» que tomamos de Pedro Javier Pardo y, según el cual, una obra puede demostrar determinada «autoconsciencia por la forma en que refleja su propia naturaleza construida a través de la referencia, representación o inclusión de un medio artístico diferente al propio» (Pardo, 2019: 149). Lo hace Marsé, velada, pero materialmente, a través del cine. Erice toma el dispositivo y, con la película de Von Sternberg de fondo general, la cambia en la escena final de su guion por la de Renoir. ¿Por qué? ¿Qué aporta este cambio?, ¿qué nuevo nivel despliega? Obvia y explícitamente, según reza el guion, la música. La pieza musical presente en la escena concreta de la película francesa. La vieja canción tradicional marinera francesa narra la historia de un marinero salvado por la Virgen de ser comido por sus propios compañeros de tripulación, con lo que podríamos estar ya, ahora más sutilmente, aportando connotaciones al personaje de Daniel, más aún al de Susana y, más allá, pero aún más claramente, al Capitán Blay, Forcat, el Kim, y el resto de víctimas de la contienda civil española. Algunos autores encuentran en la previa utilización de la pieza por parte del director vasco, en *El espíritu de la colmena*, connotaciones en el mismo sentido, pero de corte más irónico (Ehrlich y Martínez, 2010: 11). Desde esta perspectiva, para el público español, la melodía recuerda notablemente la de la conocida *Mambrú se fue a la guerra*. lo que aporta, desde

¹⁴ *La grande illusion* (J. Renoir, 1937).

¹⁵ Canción popular de corte infantil que aparecía ya en *El espíritu de la colmena*.

la misma óptica derrotista y fatalista, el componente post-bélico claramente arraigado en la historia, en el ambiente, y en los personajes adultos durante el arranque de la historia, en la inmediata posguerra española. Esta canción también tiene algunas versiones en castellano, cuyo título más conocido es *Un barquito chiquitito*. En la letra de esta versión, la historia es más simple y es la de un naufragio anunciado, en el que según se cante la letra finalmente el barquito navega o naufraga (Fitzgibbon, 1955: 167). Una interesante aportación de esta sería su carácter de circularidad («si la historia te parece corta la volvemos a empezar»), unido a su aparición en *El espíritu de la colmena* y su reaparición casi treinta años después en el guion de *La promesa de Shanghái*. Su utilización podríamos leerla, como recurso narrativo dentro del estilo de Erice, esta vez en clave retrospectiva e instrumental. Erice ha comenzado a diseñar su cine desde el pasado de los personajes, y no desde la resolución de la trama, y la música, las canciones y sus letras, se hacen cargo de ello. Así, en *La promesa de Shanghái*, la canción opera como ventana de salida, de escapatoria, de su protagonista, hacia un pasado inventado, un mundo diferente donde el amor aún era una quimera digna de perseguir en un país extraño, y el mar se habría a otras músicas «de muy distinto carácter».

4. La canción como formato de adaptación

La canción como formato musical es una constante a lo largo de toda la filmografía del cineasta vasco. El guion de *La promesa de Shanghái* presenta, prácticamente, una canción «asignada» a cada capítulo de su trama principal, destacando, como hemos descrito, la repetición, en diferentes versiones, de *Te quiero, dijiste*, como dispositivo narrativo crucial, siguiendo el modelo de *En er mundo en El sur*.

Mark Booth sugiere que la canción nos provee un «vislumbre de auténtica unión, ofreciéndonos la experiencia de unidad que pareciera estar apartada de nosotros mismos», y añade que «en la canción, los tonos musicales transforman el discurso alejándolo de la presuposición de la separación entre emisores, receptor y objeto del discurso», disolviendo así los límites entre el individuo y los demás, llevándolos a todos a una esfera de realidad diferente de la separada y secuencial experiencia del tiempo y el espacio en la realidad ordinaria (Dyer, 2012: 3). Para Michel Chion, lo interesante del formato es su forma cerrada y repetitiva, que a juicio del autor constituye un núcleo intensamente dramático en el interior de la continuidad del filme (Chion, 1997: 236). La canción actúa, según Chion, como:

El símbolo de eso que en cada uno de nosotros está ligado a lo más íntimo de su destino, de sus emociones, y que, a la vez, permanece libre como el viento, la cosa más compartida del mundo, la más común, ya que es el aspecto más vulgarizado, menos esotérico, más anónimo de la música. (Chion, 1997: 286)

Continúa el autor en su análisis sobre la canción estableciendo su valor de código, de una especie de cifrado semántico y/o emotivo que opera en los filmes. En el cine, el destino encuentra en la canción un símbolo particularmente fuerte para el autor, quien afirma que «la canción, a causa de su propia simplicidad, es el elemento que se guarda en la memoria y se asocia para siempre con un momento determinado de la existencia, para luego encerrar en sí misma ese destino» (Chion, 1997: 287). Esta consideración encaja muy claramente con la función, tanto de *Te quiero, dijiste*, como de *En el mundo*, en las sendas estrategias dramáticas desplegadas por Erice en *La promesa de Shanghái* y en *El sur*. Nos enfrentamos, por tanto, a un recurso cuya aplicación parece poder habilitar el cine para trascender el tiempo lineal, de la vida ordinaria, y trascender hacia territorios donde nuevas realidades puedan desplegar nuevas formas de relato. Considera Santiago Auserón que:

La transformación de una cultura puede conllevar un incremento de su producción musical no sólo en condiciones de expansión dominante, sino, también al contrario, cuando se ve reducida y dispersa [...] Por alguna razón tienen más poder de seducción los cantos del vencido que los del vencedor. (Auserón, 2012: 185)

Un tipo específico de pieza musical es el de los himnos. La utilización que hace Erice del *Himno de Riego* en el guion de *La promesa de Shanghái* es muy sintomática en esta clave de análisis. La melodía republicana sirve para presentar al Capitán Blay, quien, en la Barcelona de la inmediata posguerra palia su desesperación con vino barato, y es el vino quien le retrotrae a los escenarios de la contienda y le devuelve el valor para silbar el himno de los vencidos. La composición del personaje resulta mucho más definida a través del tema musical de lo que aparece en la novela.

Al nutrir la adaptación de la novela de Juan Marsé de múltiples canciones populares, Erice da un giro en su vocación de sutileza en este uso, y pone en juego, explícitamente, las letras de las canciones a distintos niveles. El director ha declarado en diferentes ocasiones que este proyecto había de haberse convertido en su película más popular, incluso más comercial, en el sentido de que el cineasta estimaba que contenía todos los ingredientes para llegar a un público mucho más amplio que el de sus películas anteriores. En este guion encontramos escenas como en la que, por ejemplo, el personaje Juan Chacón planta cara a un hermano marista cantándole: «Soy un pobre presidiario, soy un pajarillo que soñaba con volaaaar. Soy un hombre fracasao y mi sueño se ha quedao convertido en ná de ná». Según el guion, mientras el personaje entona la canción, la imagen recorre la colección de títulos de tebeos del puesto que los hermanos Chacón llevan de acá para allá por el barrio. La canción se encadena con el off de Dani, protagonista del filme, que reflexiona *a posteriori*: «No todos nuestros personajes favoritos estaban hechos de la materia de los sueños» (Erice, 2001: 35). En este ejemplo, la canción, incorporada a la diégesis, permite a Erice crear un contrapunto dramático entre la interpreta-

ción de la misma en la situación creada —la confrontación con el hermano marista— y las portadas de los tebeos reforzando el efecto contrapuntístico con la voz en off, que es la que se convierte en recurso explícito en este caso. En otro punto del filme guionizado, una orquesta toca en una sala de fiestas *I've got you under my skin*, y Erice acota en el guion que a Daniel «quizá una melodía familiar le empuja a entrar» (Erice, 2001: 356) en la sala. Meredith Monk, como nos recuerda Richard Dyer, considera la canción como una «línea directa hacia las emociones». Considera la autora que la canción se sitúa en la intersección entre el sentimiento individual y las formas social e históricamente compartidas para expresar de manera específica ese sentimiento (Dyer, 2012: 2). En este caso, la sutileza de la relación entre la letra de la canción y la acción en la trama principal es mayor, debido al idioma, a pesar de tratarse de un tema muy popular también en España. La letra del tema de Porter relata la lucha del amante que escucha una voz que le dice que no ha de intentar llegar a la amada, que siempre fracasará en el intento y debe detener su impulso, a pesar de llevar a la persona querida «bajo su piel». Daniel, sin embargo, va a encontrar su frustración sentimental encarnada ante sus ojos al cruzar la puerta de ese local, precisamente atraído por la canción cuya letra advierte del dolor al que conduce el empeño romántico. La propia escena subsiguiente al caso recién relatado, conduce en el guion al clímax dramático, en clave negativa para las emociones del protagonista, y el guion deja clara la correlación entre la letra de la canción y el contenido dramático de la escena: Susana hace a su cliente pedir a la orquesta *Te quiero, dijiste*. Comienza la canción: «muñequita linda, de cabellos de oro, de dientes de perla, labios de rubí...». Erice escribe: «El rostro de Dani, transformado por la emoción [...] La música se hace más y más evocadora: Dime si me quieres como yo te adoro, si de mi te acuerdas como yo de ti...» (Erice, 2001: 356). El Denis, personaje antagonista, corre a bailar con ella: «y a veces escucho un eco divino que envuelto en la brisa parece decir...». Erice escribe que Dani es «incapaz de seguir contemplando la escena» (ibíd.). La secuencia es elocuente por sí sola del papel que la letra de la canción opera en el drama.

En el guion encontramos diferentes ejemplos, en esta línea de explicitud, del rol de las letras de las canciones, pero también de la estrategia de suprimir esas letras cuando el director considera que el espectador ya las conoce previamente y se encargará, automáticamente, de poner en juego su valor en la historia. Pere Joan Tous plantea que en el cine puede haber canciones evocadas en la narración (en su sintaxis) que establecen con lo narrado situaciones más complejas, «sólo aprehensibles a quienes comparten la memoria cultural en la que se inscribe el poema» (Tous, 2005: 338), en la línea de las funciones de resistencia emocional de Manuel Vázquez Montalbán que citábamos más arriba, y que explica el autor catalán tomando ejemplos de canciones populares en la España de los años cincuenta, como *Tatuaje* (Vázquez Montalbán, 1971: 338-340). Es el caso del *Himno de Riego*, cuya popularidad y evidente connotación política en la Barcelona de posguerra no necesita de la letra de la canción para operar en el film de manera explícita. De esta forma el cineasta puede

permitirse descargar de esa nueva capa de retórica lo que ya está denotado y connotado con la sola aparición de la melodía reconocible.

5. Conclusiones

El guion de *La promesa de Shanghái* arranca con una cita de Antonio Machado, a modo de estimulante prefacio: «Entre el vivir y el soñar hay una tercera cosa. Adivínala» (Erice, 2001: 19). El dispositivo dramático-narrativo levantado por Erice en la construcción de su guion sitúa las canciones diegéticas como esa tercera cosa, en este caso, entre la literatura y el cine.

Esta estrategia no supone una novedad en la trayectoria del cineasta vasco, quien ya había dado a la música todo el protagonismo a la hora de la adaptación a la pantalla de obras literarias, especialmente en su anterior largometraje de ficción de 1983, *El sur*, comparación que nos permite, por un lado, evaluar las estrategias de adaptación y transformación desplegadas en una película finalmente realizada; y, por otro lado, proyectar la evolución de esas mismas estrategias entre dos proyectos separados por más de una década. Tanto en el caso de *El sur* como en el de *La promesa de Shanghái*, la aportación fundamental que el ejercicio de adaptación hace para llevar a cabo el trasvase del libro a la pantalla es la configuración de una estrategia dramática sustentada en el añadido, en el guion fílmico, de una serie de canciones y piezas musicales sobre las que tejer el relato y su sentido. Teniendo en cuenta la trayectoria del realizador, tanto en sus trabajos de transformación de material literario en fílmico, como en el uso de las músicas en global, *La promesa de Shanghái* supone una compilación y destilación de sus experimentaciones anteriores. Al mismo tiempo, el guion presenta algunas innovaciones en la utilización de los recursos musicales, caracterizados por la acentuación del papel diegético de los mismos, siempre bajo la forma de canciones, todas ellas incorporadas por Erice sobre la obra literaria original de Juan Marsé. Este uso supone un notable ejercicio de autoconsciencia intermedial de un medio sobre otro a través de un tercero, en el que la integración final de literatura, música y cine, encarna un claro ejemplo sobre el funcionamiento de las transformaciones sustanciales entre medios expresivos.

En el marco general, este trabajo y la investigación que lo sustenta vienen a confirmar la práctica inexistencia de estudios sobre la utilización de la música como herramienta de tránsito desde el medio literario al medio fílmico. Dentro del actual panorama de este campo de estudio, en constante crecimiento y movilidad, en especial debido a la proliferación de formatos, el caso aquí estudiado se presenta como posible piedra de toque en esta aproximación. Obviamente, no procede hacer del caso modelo, sino llamada de atención sobre un cierto sesgo en las aproximaciones más extendidas que puede estar perdiendo de vista un elemento fundamental en determinados momentos de diferentes casos de análisis.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. & Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Alonso, C. (2009). *Reajustes de la nostalgia. A propósito de El embrujo de Shangai*. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 755, 29-32.
- Arocena, C. (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.
- Auserón, S. (2012). *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*. Barcelona: Península.
- Bruhn, S. (2000). *Musical ekphrasis: Composers responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY: Pendragon.
- Bolter, J. D. & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MA: The MIT Press
- Carmona, Á. (1999). *La fantasía como creadora de estilo en El embrujo de Shangai, de Juan Marsé*. Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo: tres autores clave en la renovación de la novela española contemporánea (IX Simposio Internacional sobre Narrativa hispánica Contemporánea), 157-166. DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6985>
- Castellani J.-P. (2009). Dos ciudades en el cine y la literatura: Barcelona y Shangai. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 1(1), 3-13.
- Castrillón, J. L. y Martín J. I. (2000). *El cine de Víctor Erice*. Madrid: Caja España.
- Cerrato, R. (2006). *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Madrid: Ed. JC.
- Cerrato, R. (2015). *Víctor Erice y el cine poético*. Createspace Independent Publishing Platform.
- Cuenca, J.-M. (2015). *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*. Barcelona: Anagrama.
- Chion, M. (1997) *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Deveny, T. (2004). *Narrativa Voice in El embrujo de Shangai novel, promise, film*. *Letras peninsulares*, 16(2-3), 719-738.
- Díaz Martín, M. (2012). El sur: convergencias y divergencias entre novela y adaptación cinematográfica. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, n.º 4, 140-163. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.v0i4.5882>
- Dyer, R. (2012). *In the space of a song. The uses of song in film*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Elleström, L. (2002). *Divine madness: On interpreting literature, music, and the visual arts ironically*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Elleström, L. (2010). The modalities of media: A model for understanding intermedial relations. In L. Elleström (ed.), *Media borders, multimodality and intermediality* (pp. 11-48). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Elleström, L. (2013). Adaptation within the field of media transformations. In J. Bruhn, A. Gjelsvik, & E. F. Hanssen (eds.), *Adaptation studies: New challenges, new directions* (pp. 113-132). London: Bloomsbury.

- Elleström, L. (2017). Transfer of media characteristics among dissimilar media. *Palabra Clave*, 20(3), 663-685. DOI: 10.5294/pacla.2017.20.3.4
- Erice, V. (1964). Entre la historia y el sueño. *Nuestro Cine*, 25.
- Erice, V. (2001). *La promesa de Shangai*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Ehrlich, L. C. (2007). *The cinema of Víctor Erice. An open window*. Maryland: Scarecrow Press Inc., Lanzas.
- Ehrlich, L.-C. & Martínez, C. (2010). Las canciones de Erice. La naturaleza como música/ La música como naturaleza. *Secuencias*, 31, 1-29. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv2p40rq.5>
- Feuer, J. (1992). *El musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux.
- Fitzgibbon, J.-P. (1955) *Cancionero infantil español*. Madrid: Servicio Nacional de Lectura.
- García Morales, A. (1985) *El sur*. Barcelona: Anagrama.
- Garwood, I. (2003). Must you remember this? Orchestrating the «Standard» pop song in *Sleepless in Seattle*. En J. Dickinson (ed.), *Movie music, the film reader* (pp. 144-179). Londres: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/41.3.282>
- Gértrudix Barrio, M. (2003) *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del laberinto.
- Gutiérrez Carbajo, F. Los guiones de *El embrujo de Shanghái*, de Juan Marsé. En J.-A. Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (pp. 97-115). Salamanca: Plaza universitaria.
- Jankélévitch, V. (2005) *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay.
- Kwang-Hee, K. (2005). La fidelidad traidora. *El embrujo de Shangai*, de Fernando Trueba. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 29, 327-346.
- Lack, R. (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Latorre, J. (2006). *Tres décadas de El espíritu de la colmena (Víctor Erice)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lázaro, J. A. (2019). *Víctor Erice y la música. La búsqueda de la revelación*. Valencia: Shangrilá.
- Marsé, J. (1999). *El embrujo de Shangai*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Martínez Ollé, J. (2004). *El embrujo de Shangai*. Making of: *Cuadernos de Cine y Educación*, 24, 16-21.
- Mirizio, A. (2017). Un manifiesto estético construido sobre la ausencia: *La promesa de Shanghai*, de Víctor Erice. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º extraordinario, 2, 400-409. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201722239
- Pardo, P.-J. (2019). Hacia un nuevo paradigma de los estudios filmoliterarios: el caso de la autoconciencia intermedial. En R. Previtera (ed.). *El ojo que escribe: estudios sobre las relaciones entre cine y literatura* (pp. 147-166). Benalmádena: EDA. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2020334206
- Pena, J. (2004). *El espíritu de la colmena*. Barcelona: Paidós.

- Peña Ardid, C. (2002). Intertextualidad e intermedialidad. Pensar el cine desde la novela. *Cuadernos de la Academia*, 447-470.
- Peña Ardid, C. (2004). Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003): ensayo de biografía. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol13.2004.6096>
- Peña Ardid, C. (2009). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Bowie, J. A. y Gil González, A. J. (ed. lit.) (2017). *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*. Madrid: Pigmalión Edypro.
- Pérez Bowie, J. A. y Pardo García, P. J. (eds.) (2105). *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalión.
- Pérez Perucha, J. (ed.) (2005). *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- Pethö, A. (2003) Las figuras reflexivas de la intermedialidad en la película. El cine en el espejo de las artes / las artes en el espejo del cine. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, ISSN 1133-3634, n.º 12, 2003 (pp. 183-208).
- Poyato, P. (2002). *Del hipotexto literario al hipertexto fílmico: El sur (Adelaida García Morales y Víctor Erice)*. Texto literario y texto fílmico (IV Reunión Científica Internacional «Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)). DOI: <https://doi.org/10.19053/01218530.4812>
- Proust, M. (2002). *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 6 (pp. 43-64).
- Ramos, F. (2021). Repensando el cine desde sus márgenes. Momentos cinéfilos y relocalización en la obra de Víctor Erice en el siglo XXI. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 23, 137-157. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.12373>
- Romea, C. (2003). *El embrujo de Shangai*. Impacto de relecturas. *Letras peninsulares*, 16(1), 41-76.
- Sánchez Martín, V. (2020). *La polifonía hímica de la II República y el Himno de Riego. Himnos, culturas políticas y construcción nacional*. Universidad de Alicante.
- Saborit, J. (2003). *Guía para analizar El sol del membrillo*. Valencia y Barcelona: Nau llibres y Octaedro.
- Sánchez Zapatero, J. (2019). Escritores en la gran pantalla: el biopic literario en el cine español contemporáneo. En R. Previtiera (ed.), *El ojo que escribe: estudios sobre las relaciones entre cine y literatura* (pp. 129-146). Benalmádena: EDA. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2020334206
- Tena, J. (2004). Una novela, dos guiones: *El embrujo / La promesa de Shanghai* (J. Marsé, V. Erice, F. Trueba). La adaptación cinematográfica de textos literarios. *Studi Ispanici*, 7, 85-99. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565914-020>
- Thibaudeau, P. (2002). *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Victor Erice*. Villeneuve d'Ascq Cédex.

- Tous, Pere J. (2005). Canciones para después de una guerra. Música popular y memoria cultural en la poesía de Manuel Vázquez Montalbán. En A. Mechthild (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954870301-018>
- Urrows, D. F. (2008). *Essays on word/music adaptation and on surveying the field*. Amsterdam: Rodopi.
- Vázquez Montalbán, M. (1971). *Crónica sentimental de España*. 77. Barcelona: Lumen.
- Wolf, W. (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1998) *Modes of representation in spanish cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zunzunegui, S. (2014). Writing Cinema. Cinephilic Passion in the Work of Víctor Erice. *L'Atlante*, 18, 52-59.