

Ángel Esteban (ed.)

Literatura Latinoamericana y otras artes en el siglo XXI




PETER LANG

Ángel Esteban (ed.)

Literatura Latinoamericana y otras artes en el siglo XXI

Hybris: Literatura y Cultura Latinoamericanas
Vol. 1

Pintura mural en Ciudad de México (Fotografía de Ángel Esteban)

Este libro ha sido publicado por el Grupo de Investigación “Hybris. Literatura y Cultura Latinoamericanas”

(HUM-980) con la Ayuda Ramón y Cajal (RYC-2015-18632) del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación de España.

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG s.A.

Éditions scientifiques internationales

Bruxelles, 2021

1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgique

www.peterlang.com ; brussels@peterlang.com

ISSN 2736-5298

ISBN 978-2-8076-1284-6

ePDF 978-2-8076-1285-3

ePUB 978-2-8076-1286-0

MOBI 978-2-8076-1287-7

DOI 10.3726/b17745

D/2020/5678/73

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »

« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <<http://dnb.ddb.de>>.

Índice

Contributors List	11
Hybris – Presentación	13

1 ANDAMIAJES TEÓRICOS: LA HIBRIDEZ POSMODERNA

1.1 <i>Ut alias artes poesis</i> : de Simónides de Ceos y Horacio al <i>hybris</i> latinoamericano actual	19
<i>Ángel Esteban</i>	

2 EL MUNDO DEL CINE EN LA LITERATURA ACTUAL

2.1 Intersecciones del cine y el teatro en México: un acercamiento a la obra de Gibrán Portela e Itzel Lara	49
<i>Gracia M^a Morales Ortiz</i>	
2.2 En busca de lo real maravilloso latinoamericano: De <i>El reino de este mundo</i> a <i>La forma del agua</i>	69
<i>Yannelys Aparicio</i>	
2.3 La vida dura en un puñado de fotogramas. Hernán Rivera Letelier y <i>La contadora de películas</i> (2009)	85
<i>José Manuel Camacho Delgado</i>	
2.4 La imagen literaria de la película china <i>Ángeles caídos</i> en la novela boliviana <i>Sueños digitales</i>	109
<i>Chen Lin</i>	
2.5 Sueños y alfileres: el cine en la obra de Santiago Roncagliolo	127
<i>Bojana Kovačević Petrović</i>	

- 2.6 Políticas de la intermedialidad en el documental cubano de vanguardia 147**
Santiago Juan-Navarro

3 EL UNIVERSO DE LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE OBRAS LITERARIAS

- 3.1 La experimentación y el lugar común: dos versiones de un asalto 165**
Laura Destéfani
- 3.2 Adaptaciones al cine de las novelas de Isabel Allende 183**
Izara Batres
- 3.3 El Inca en la pantalla: las ficciones sobre el Inca Garcilaso y su llegada al cine 207**
José Antonio Mazzotti

4 PINTURA, FOTOGRAFÍA, ARQUITECTURA, CIENCIA, NUEVAS TECNOLOGÍAS Y ARTES VISUALES EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

- 4.1 Nueva poesía expandida. La palabra como zona de paso en el siglo XXI: de México a España 223**
Erika Martínez
- 4.2 Comparecencia pictórica de Reinaldo Arenas en el siglo XXI: la imagen eterna de sus retratos imaginarios en su obra de ficción 241**
Leonel Capote Hernández
- 4.3 El papel del arte en *La sed del ojo* de Pablo Montoya: Historia, cuerpo y trasgresión 261**
Virginia Capote Díaz

4.4 Ante la cámara, ayer y hoy: imagen y relato en/de Juan Carlos Onetti	281
<i>Ana Gallego Cuiñas</i>	
4.5 La fotografía en la fantasía científica uruguaya: Horacio Quiroga y Giselda Zani	301
<i>Jesús Montoya Juárez</i>	
4.6 Cabezas emancipadas o la identidad corporal fragmentada: figuraciones del cuerpo en <i>La comemadre</i> de Roque Larraquy y <i>La entereza</i> de Eduardo Rubinschik	323
<i>Daniel Nemrava</i>	
4.7 La arquitectura en la prosa de Mariana Enríquez	341
<i>Ilinca Ilian</i>	

1.1

***Ut alias artes poesis*: de Simónides de Ceos y Horacio al *hybris* latinoamericano actual**

Ángel ESTEBAN

Hace más de veinte siglos, Horacio definía la relación entre diversas artes como “*ut pictura poesis*”. La poesía es como la pintura y la pintura es como la poesía. Este postulado ha sido aplicado desde entonces hasta nuestros días a todo tipo de artes. Música, representación escénica, arquitectura y, desde el siglo XX hasta nuestros días, fotografía, cine, televisión, publicidad, nuevas tecnologías y medios de comunicación de masas se han hibridado con la literatura. En las últimas décadas, esta simbiosis ha multiplicado su densidad, porque las fronteras entre los géneros son cada vez más difusas también dentro de la misma literatura. Malcolm Bradbury, en los años noventa, hacía constar que uno de los elementos primordiales del discurso posmoderno es una “*stylistic promiscuity*”, que consiste en “*the mixing and merging of various styles, genres and culture levels*” (Bradbury, 1993, p. 407). Ese *hybris* que funciona en todo tipo de categorías culturales y técnicas tiene como función principal, en el contexto de la civilización posmoderna, acabar con las leyes convencionales que han ocupado el espacio de la modernidad, en el que todavía se entendía de algún modo la parcelación de saberes, productos culturales y procedimientos técnicos. Del mismo modo que los géneros literarios se someten constantemente a un proceso de hibridación, también las diferentes artes y las ciencias son susceptibles de asociarse para obtener nuevas formas de comunicación.

Varios siglos antes que Horacio, el poeta griego Simónides de Ceos ya había escrito sobre la posible relación entre la literatura y el arte de la pintura. Él fue el primero que intuyó esa interacción, en el siglo VI antes de Cristo. Plutarco cuenta en su libro sobre la fama de los atenienses que el

pintor y escultor Eufránor reprodujo en imágenes la batalla de Mantinea, y compara el hecho real con la pintura, la “verdad” con la “imitación”. Y en ese contexto cita a Simónides, quien llamó –dice– “poesía silenciosa” a la pintura, y “pintura que habla” a la poesía. Y diferencia un arte de otro desde un punto de vista temporal: mientras los pintores representan las acciones mientras ocurren, la poesía o la literatura muestran los sucesos una vez que estos ya han ocurrido. Ahora bien, las similitudes son mayores que las diferencias: “Lo que uno expone en colores y figuras, el otro lo hace con palabras y oraciones; solo difieren en los materiales y la forma de imitación. Sin embargo, ambos apuntan al mismo fin, y se le considera el mejor historiador [a cualquiera de ellos], porque puede hacer las descripciones más animadas tanto de personas como de pasiones” (Plutarco, 1874, p. 402)¹. Estas últimas reflexiones son ya de Plutarco, quien recoge la idea principal del griego para establecer un criterio de hibridación que más tarde será útil a Horacio. No conocemos las palabras exactas de Simónides, ni sabemos tampoco con exactitud dónde termina Simónides y comienza Plutarco, pero sí podemos afirmar que el camino abierto por el poeta griego significó el punto de partida de toda la poética occidental hasta la modernidad, basada en los conceptos de *tekhne* y de *mimesis*.

Algunos detalles del interés de Simónides por establecer relaciones entre las artes asoman por sus epigramas. Varios están dedicados a admirar imágenes de estatuas realizadas en honor a algunos atletas, como Aristodamas (Canga y Canga, 1797, p. 102) o Teócrito. Este último hace referencia explícita a la creación artística elaborada para rendirle homenaje: “En esta imagen, mira, y reconoce / Al vencedor Teócrito, en Olimpia, / Que cuando joven, en la lucha, y carro / Tuvo una soberana maestría” (Canga y Canga, 1797, p. 103). En otras ocasiones, la contemplación de un retrato evoca emociones y es incluso motivo de disquisiciones que van más allá del ámbito de la estética o la relación entre las artes, lo que convierte a Simónides nuevamente en un pionero y anticipador. El griego fue uno de los primeros artistas interesados en obtener réditos económicos del arte. Vendía sus versos, creados para ser leídos y no recitados de memoria, y por ello fue criticado e incluso satirizado por escritores como Aristófanes, contrario a la idea del artista profesional. Escribe Simónides en su epigrama “De un retrato”: “El amor que me

¹ En *De gloria Atheniensium*, III, 346f. Citado de la edición las obras morales de 1874. Traducción mía.

tenía / Praxiteles expresó: / Por la imagen le pintó / Que en su corazón sentía. / Y Phrinés en el momento / De mi quadro el precio dio, / Y así a mi retrato, yo / Arrojo flechas sin cuento” (Canga y Canga, 1797, pp. 104–105). Pero los textos más representativos del de Ceos son más bien laudatorios: fascinado por la imagen, no dudó en exponer en sus versos las excelencias de sus contemporáneos dedicados a las artes visuales, como en el siguiente epigrama: “Iphion, de Corinto, fue / Quien esta imagen pintó, / Que en sus obras caminó, / De buena forma en buen pie. / Pues las obras del pintor, / De la misma gloria y maña / Que al artífice acompaña / Sacan no pequeño honor” (Canga y Canga, 1797, p. 106).

La importancia de Simónides traspasó los límites de la generación de conceptos o el establecimiento de relaciones saludables entre distintas formas de comprender el universo. Suponer que una obra de arte requiere técnica significa desvincularla de la filiación divina. Reconocer que un producto literario necesita pericia más que inspiración y deviene perfección formal más que contenido definitorio significa una revolución, un “cambio de concepción” en el ámbito de la “relación del hombre con el mundo y su representación” porque “la desacralización de la palabra poética, favorecida por la introducción de la escritura, es fundamentalmente lo que permitiría la equiparación, relativa antes de Platón, absoluta con y después de Platón, entre pintura y poesía” (Galí, 1999, p. 20).

Platón y Aristóteles, en la etapa más floreciente del pensamiento griego, contribuyeron a difundir las intuiciones de Simónides. Platón, en el segundo libro de las *Leyes*, pone en boca del ateniense una comparación entre palabra, música y pintura, en su diálogo con Clinias. Ambos discuten sobre las imágenes y la imitación, y ponen ejemplos de textos escritos, artes plásticas y música, hasta que se produce la siguiente discusión:

AT. Hay innumerables copias en el ámbito del sentido de la vista, ¿no es cierto?

CL. Sí.

AT. ¿Qué sucedería, pues, si uno también desconociera en ellas lo que es cada uno de los cuerpos imitados? ¿Acaso reconocería lo que en ellos está correctamente hecho? Me refiero, por ejemplo, a los números y a la colocación de cada una de las partes del cuerpo, si tiene, de qué magnitud son los primeros y qué partes, colocadas junto a cuáles, reciben el orden conveniente —y también, por cierto, los colores y las posturas—, o a reconocer que todas estas

cosas están hechas en desorden. ¿Acaso os parece que alguien podría distinguir claramente esto si desconociera totalmente lo que es el animal imitado?

CL. ¿Y cómo podría ser eso posible?

AT. ¿Y qué sucedería si supiéramos que lo pintado o modelado es un ser humano y que recibió por el arte todas sus partes, colores y formas? ¿Acaso sería necesario que el que ya conoce estas cosas también esté preparado para conocer si es bello o, si no lo es, en qué sentido carecería de belleza?

CL. Pero extranjero, prácticamente todos nosotros habríamos reconocido los elementos bellos de las imágenes pintadas.

AT. Dices muy bien. ¿No necesita entonces el que va a ser un juez prudente de una imagen, en pintura, en música y en general, tener estas tres cosas, en primer lugar conocer lo que es cualquiera de las imágenes, luego, que se encuentra correctamente ejecutada por palabras, melodías y tiempo de danza, luego, lo tercero, que está bien? (Platón, 1999, pp. 276–277)²

La distinción entre lo real y lo imitado, razón de ser –para los griegos– de cualquier arte, sea visual, escrito o auditivo, es la base de una discusión que termina dando un paso más en el contexto de Simónides: aparece la música como una de las artes sobre las que se puede establecer una identificación por lo que se refiere a su relación con la creación de belleza o a la posibilidad de entender y dar a entender el mundo. Y es Aristóteles quien culmina este proceso, acuñando el concepto de *mímesis* en su *Poética*, y señalando la identificación entre todas las artes precisamente por coincidir en un mismo fundamento imitativo: cualquier tipo de arte tiene como finalidad última dar cuenta de la realidad y tratar de asemejarse a ella del modo más exacto y perfecto posible. Ya en las primeras líneas de su obra anota:

La epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética [el arte de tocar la flauta] y la citarística [el arte de tocar la cítara], todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo. Pues, así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo

² Según la numeración del original, este fragmento está recogido en los versículos 668 d-e y 669 a-b del segundo libro de las *Leyes*.

su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados. (Aristóteles, 1974, pp. 127–128)

Para Aristóteles, esas tres artes, la de las palabras, la de las imágenes y la de la música, coinciden y son intercambiables en lo fundamental: todas imitan a la naturaleza, aunque lo hagan de distinta forma. Junto con Platón, el estagirita plantea una cooperación fructífera no solo con las artes plásticas sino también con los procedimientos relacionados con la audición. Siglos más tarde, cuando Horacio retome el planteamiento, volverá al punto inicial de Simónides, comparando poesía y pintura, y lo hace pensando más en la recepción de cada una de esas artes que en su propia constitución. Pocos años más tarde, ya en la era cristiana, Plutarco, en su obra *Cómo debe el joven escuchar la poesía*, recoge los dos aspectos fundamentales de la identificación entre pintura y poesía, al hacerlas partícipes del proceso mimético y repetir las palabras de Simónides sobre la pintura hablada (poesía) y la poesía muda (pintura), como fuentes de placer, al emular, mediante la mimesis, la belleza (Plutarco, 1985, I, pp. 99–100).

Las teorías clásicas tienen más adelante un rendimiento prolijo a partir del Renacimiento, cuando el eco de las culturas griega y latina se esparce por todo el mundo occidental, llegando también a formar parte del primer sincretismo cultural y artístico en el Nuevo Mundo. Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de 1580, volvió a insistir en que la poesía es pintura que habla y la pintura es poesía muda (Herrera, 2001, p. 360), aunque algunos maestros italianos, generalmente pintores que tenían una orientación teórica o crítica, utilizaron ideas aplicadas a la literatura escrita para elaborar un corpus abstracto, filosófico, que se pudiera acomodar a las artes plásticas. De hecho, “impusieron a la pintura algo que, en realidad, era una teoría de la literatura” y no se plantearon “si un arte que utiliza un medio diferente podía someterse razonablemente a una estética del préstamo” (Lee, 1998, pp. 15–16). De algún modo, hubo una subordinación de la pintura hacia la poesía, cuando lo que se buscaba era una analogía que diera densidad al arte visual. Leonardo Da Vinci escribió sobre el tema, pero fue Lodovico Dolce, en su obra *Dialogo della pittura intitolato l'Areino*, de 1557, quien mejor trató de compaginar las teorías clásicas con las nuevas preocupaciones, hasta el punto de afirmar que los poetas son pintores y que cualquier manifestación artística, cultural o intelectual, como la literatura, la historia, la filosofía, etc., que se realiza por medio de la escritura,

es pintura. Y en España, el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo venía a incidir sobre lo mismo, cuando anotaba que las figuras que los clásicos pintaban, los poetas las trasladaron en letras y las pintaban con sus versos.

Esta línea de pensamiento sobre relación entre artes, basada además en el concepto de *mimesis*, se acentúa en el Barroco, como ya demostró ampliamente Emilio Orozco en sus estudios sobre manierismo y barroco. En sus trabajos sobre teatro, ratificó

[...] la integración de todas las artes e incluso la cooperación de otras sensaciones de orden distinto, aunque todo centrado por lo visual. Pensemos que el teatro, en cierto modo, supone la utilización de las tres artes visuales; en cuanto, con el decorado, acude a los recursos de la pintura; unido a ello, con los efectos de perspectiva, con telones, bastidores y embocaduras, recurre a lo arquitectónico; y con las figuras de los actores viene a dar un valor plástico, escultórico, de figura en movimiento. Esos valores visuales – hay que reconocer con Ortega – son lo básico y esencial del efecto teatral. (Orozco, 1969, p. 122)

Existe unidad entre el retrato literario, por ejemplo, que es un documento verbal, con un valor plástico indiscutible, y el retrato pintado, que es pura plasticidad. Y ambos son “motivo” en numerosas obras teatrales del Siglo de Oro (Rodríguez, 2004, p. 1507). Emilio Orozco comenzó escribiendo exclusivamente sobre pintura pero enseguida se especializó en temas literarios. Un año antes de publicar su texto sobre el teatro y la integración de todas las artes dio a las prensas su conocido *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española* (1968) en el que compara el modo de comportarse la imagen literaria y la visual, y documenta, por ejemplo, el proceso de espiritualización que sufre el tratamiento de la naturaleza desde Garcilaso a San Juan de la Cruz y los místicos, con sus correspondencias en la expresión plástica. Y, más concretamente, son relevantes sus estudios sobre el Barroco en los que examina el color en Calderón y Góngora, los jardines en Calderón, las ruinas en Quevedo, etc. En el Barroco, los teóricos españoles, como Pacheco (*El arte de la pintura*, 1649) y los italianos de ese siglo, como Bellori (*L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, 1669), miraban siempre a la imitación aristotélica como punto de partida para esa comparación, y seguían a Dolce en la identificación de poetas y pintores. Lygia Rodríguez estudió esas conexiones, por ejemplo, en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, en *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina o *Darlo*

todo y no dar nada, *El conde Lucanor* o *La hija del aire*, de Calderón de la Barca (Rodríguez, 2004).

Esa época es la que comienza a ofrecer sus primeros frutos en el Nuevo Mundo. El siglo XVII contempla aportaciones muy relevantes, de autores que se instalan en una doble hibridez: por un lado estudian la fecundidad de las relaciones entre diferentes artes tal y como ocurre en Europa y, por otro, experimentan de un modo natural el proceso de sincretismo cultural, religioso e identitario, producto de la transculturación, que acontece entre el universo múltiple y heterogéneo precolombino y el español. El primer gran ejemplo de esa hibridación bicéfala es la *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), de Guamán Poma de Ayala. Tanto el texto como los dibujos que acompañan a la historia están realizados por Ayala, y en ambos casos existe una intención idéntica: poner en conocimiento del lector y del que contempla las imágenes una realidad que pertenece a dos mundos: el del imperio y el andino, desde un conocimiento profundo de las culturas que ahí se cruzan. Los dos tipos de discurso son complementarios, pues Guamán Poma “produjo los textos escritos y pictóricos en forma coordinada, a menudo, dibujando primero un texto pictórico y, luego, elaborando el texto para acompañarlo” (Adorno, 1989, p. 118). Y hasta tal punto tenía Ayala la idea de que estaba considerando la poesía como pintura y viceversa, que se sentía no solo un escritor sino también, y al mismo tiempo, un *qillqamayuy*, personaje que, dentro del imperio Inca, se encargaba de suministrar toda la información gráfica (Adorno, 1989, p. 116). Laura Inés Catelli, siguiendo la línea de Adorno, ha señalado que el aspecto ecfrástico de la obra tiene un carácter de “figura retórica”, por lo que se crea una relación de paralelismo conceptual entre el texto escrito y las imágenes, por el que aquel parte de estas, que reinventan el material gráfico y lo explican (Catelli, 2018, p. 22).

Otro capítulo interesante que apunta a la doble hibridación es el que se produce, ya desde la segunda mitad del siglo XVI, asociado a las imágenes sagradas y, en concreto, en relación con la Virgen de Guadalupe. El sincretismo lleva en América a producir imágenes, siguiendo las recomendaciones del Concilio de Trento (1563) para expandir la fe por medios de signos visibles, de un modo muy diferente al europeo, sin adecuarse a los cánones de belleza del Renacimiento y el Barroco peninsulares, y mezclando formas importadas con autóctonas. Desde que comenzó la devoción a la Virgen de Guadalupe, el contexto cultural y religioso novohispano se llenó de imágenes pero también de descripciones y alusiones escritas. Un poema de 1620, de Luis Ángel de

Betancourt, hace referencia a las numerosas copias hechas por mano de hombre de la guadalupana, que imitan pobremente a la que salió, según la tradición, de la mano divina, la original. Después de afirmar que todas las figuras derivan de la primera, asegura que “son aquí pintadas / de humanas manos diversas,/ con matizados colores / que humanos nombres inventan./ Vos, Virgen, sois dibujada / del que hizo cielo y tierra,/ cuyo portento no es mucho / dé indicio que sois la mesma” (Betancourt en Peñalosa, 1987, p. 60). Si bien la proliferación de imágenes había comenzado antes, las descripciones en verso se hicieron más numerosas en la medida en que avanzaba el Barroco. Una de las culminaciones de ese proceso de iluminación ecfrástica fue la descripción que hizo Carlos de Sigüenza y Góngora en *Primavera Indiana* (1680) de la Virgen, realizada para conseguir los mismos propósitos que las imágenes: mover a los fieles a obtener o mantener la devoción mariana: “En púrpura la túnica se enciende,/ rojo campo a las líneas relevadas,/ que el oro finge cuando más se extiende / o en las sombras fallece retiradas./ Del manto azul el estrellado pende / flamante cielo, cuyas remontadas,/ lucientes llamas fingen en la tierra / ardores bellos que el Olimpo encierra./ Todo el sol, rayo a rayo le circunda / la planta airosa y el semblante honesto,/ ya en ropaje, ya en cídari, jocunda / su luz discurre en movimiento presto./ De la émula del sol la luz segunda / la planta elije – inmejorable puesto –, / y un serafín, con ademán galante,/ es de este empíreo matizado Atlante” (Sigüenza y Góngora, 1931, p. 63).

Pero es evidente que en este contexto de emulación de lo sublime (la divinidad, la Virgen María), ninguna de las formas de expresión es perfecta: ni la escrita, ni la figurativa ni la musical. Si combinamos el sentido mimético aristotélico con la semejanza de la copia a la idea en Platón, “las imágenes –ya sean producto de la sensación o resultado de una *mímesis* verbal, pictórica, musical, etcétera– nunca reproducen el modelo por entero, sino solo sus rasgos distintivos” (Pascual Buxó, 2002, pp. 169–170). Raquel Chang Rodríguez ha documentado por extenso los textos de diversa procedencia y género dedicados a la Virgen de Guadalupe durante el siglo XVII, sobre todo en lo que afecta a la poesía religiosa, y da cuenta de la cantidad de textos que se limitan a describir alguna de las imágenes (Chang, 2002). Por supuesto, el último eslabón es Sor Juana, con su soneto “Rosa mexicana”, en el que, por ejemplo, hay una identificación absoluta entre poesía y pintura cuando equipara versos y flores (Cruz, 1976, p. 310). La incursión de Sor Juana en el “ut pictura poesis” daría para un trabajo completísimo acerca de esa correspondencia, como

lo prueban los trabajos de Georgina Sabat de Rivers (1984) o de Francisco Ramírez (2016), entre otros muchos, sobre los retratos literarios de la monja mexicana, que estudian varias decenas de composiciones, incluyendo, por supuesto, el conocido soneto del “engaño colorido”, cuyo tema puede ya rastrearse en el griego Filóstrato, en el siglo III después de Cristo, quien comenta un fresco de Pompeya y dice a Narciso que a él ningún cuadro le ha engañado, ni ha sido “cautivado por unos colores o por la cera” (Filóstrato, 1996, p. 261).

En los últimos latidos del Barroco y durante la época neoclásica, el énfasis en la comunicación entre las artes continuó intacto en torno a la *mimesis*, con una revisión de motivos clásicos y centrando el foco de atención en la imagen, fuera visual o poética, pero con una supremacía aún clara del texto escrito sobre el figurativo desde el punto de vista teórico, aunque lo más común era la equiparación horaciana. Todavía en 1695, John Dryden aseguraba que “la expresión y todo lo relativo a las palabras es al poema lo que el colorido es al cuadro” (Dryden, 1989, p. 71). El tratado teórico neoclásico *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, de Charles Batteux (1746), culmina esa fidelidad al aristotelismo y al espíritu de Simónides. Solo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII algunos teóricos y artistas van a plantearse una relativa superioridad de la pintura o de las artes plásticas y figurativas con respecto a la literatura. Como afirma Gabrieloni, en esa época “el ejemplo de los pintores estimulaba a los poetas a experimentar nuevas técnicas para superar la desventaja del medio verbal y el método narrativo, y regresar así a la naturaleza sin abandonar los modelos clásicos” (Gabrieloni, s/f, s/p). Cuando la equiparación se convierte en disputa sobre jerarquías, es Lessing quien trata de considerar, desde una perspectiva científica y técnica, que esas anomalías históricas no tienen sentido, porque se trata de artes de diferente naturaleza y procedimientos, aunque los fines sean los mismos. Su obra *Laocoonte* (1766) concedía el territorio de los cuerpos a la pintura y el de las acciones a la poesía y a la música. En todas hay imitación, y en todas coinciden los elementos sobre los que operar, pero de forma diferente, pues la pintura rescata un momento y la poesía y la música imitan lo que ocurre en el tiempo. Por eso, no validaba ni la poesía descriptiva ni la pintura histórica. Y esa es la razón por la que no aceptaba la común idea de la superioridad de la poesía sobre la pintura, ya que no son comparables. Más adelante (1790) Kant, en su *Crítica del juicio*, volvería a esta separación, en el contexto de su estética trascendental, entre lo espacial y lo temporal.

Precedido e influido por las reflexiones sobre la “estética” de Baumgarten, quien trató de separar ciencias y actividades intelectuales y artísticas de diversa índole, y las de Winckelmann acerca de la historia del arte como una disciplina autónoma, Lessing tuvo a su vez un eco importante en las subsiguientes teorizaciones del siglo XIX, desde el esteticismo de Herder, a los elogios de Thomas de Quincey en los años ochenta o la formulación del “arte por el arte” de los poetas malditos franceses, los ensayos de Oscar Wilde en los años noventa, la estética modernista desde Rubén Darío o incluso la derivación purista de las vanguardias europeas y americanas de las primeras décadas del siglo XX. Pero no todo fueron seguidores. De hecho, la línea más relevante de pensamiento romántico y finisecular fue la que derivó del “programa antilessingniano” (Gabrieleoni, s/f, s/p) del Romanticismo, incoado por Schlegel desde 1799, al afirmar en sus diálogos sobre pintura, que sin los préstamos mutuos entre todas las artes, no solo entre poesía y pintura, las imágenes y las ideas de cualquier manifestación artística se volverían pobres, vulgares, dependientes, y las producciones serían herméticas dentro de su propio género. Además, la *mimesis* devendría representación textual o idéntica del universo, sin espacio para la imaginación, la creación o recreación, y las obras artísticas carecerían de densidad, profundidad, volumen, originalidad. Esta tesis fue crucial para el ordenamiento conceptual de los pintores y teóricos impresionistas quienes, por otro lado, influyeron en los escritores europeos y americanos de fin de siglo. Las “Correspondencias”, por ejemplo, de Baudelaire, no solo se alinearon en el espectro de las realidades existentes y de la constitución del universo, sino en la misma noción de arte y práctica artística; no en vano, fue el primero de los poetas malditos quien llamó a Victor Hugo el pintor en poesía y a Delacroix el poeta pintor. En una línea parecida operarían los parnasianistas y los simbolistas. Cabe destacar asimismo a los *prerrafaelitas*, cuya hermandad fue creada de 1848 y mantuvieron su actividad en la segunda mitad del siglo XIX. Poetas, críticos y pintores radicados sobre todo en Londres, entre los que se encontraban Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt o John Everett Millais, bajo la consigna de volver a una estética anterior a la de Rafael, en consonancia con los italianos, flamencos clásicos, etc., promovieron la idea de que todas las artes están ligadas.

En el ámbito hispánico, los americanos siguieron casi directamente a Bécquer. Cuando la necesidad de hablar de la independencia, de las nuevas condiciones de vida o de la identidad nacional dejó de ser la única preocupación de los intelectuales y artistas latinoamericanos, estos

comenzaron a elaborar materiales metaliterarios, en conformidad con los presupuestos teóricos que llegaban de Europa. Una de las grandes preocupaciones del posromanticismo fue la necesidad de situar la creación artística en un lugar más cercano a los logros que el hombre pudiera obtener con sus propios recursos, en lugar de aludir a la inspiración como fundamento de la calidad. La creciente valoración positiva del esfuerzo y del mérito en la sociedad capitalista, ligada a la revolución industrial, contagió al colectivo de los artistas, quienes desarrollaron cada vez más una inquietud deudora de la perfección formal. Bécquer se lamentaba de que sus esfuerzos por retener en palabras a los hijos de su imaginación, a las ideas que acudían en tropel a visitarle, fueran vanos, y por eso deseaba que su himno gigante y extraño, envuelto en un idioma rebelde y mezquino, quedara reflejado en colores y notas, como sugiere en su primera rima. Se quiebra entonces así para estos escritores finiseculares la armonía y equiparación entre las artes, porque nuevamente se plantean diferencias esenciales, que tienen que ver con la naturaleza de cada una de las artes y el alcance de su acción. Las palabras huyen, pero los colores y las notas ostentan un poder de comunicación mayor, que se desea y hasta envidia.

Los modernistas hispanoamericanos prolongaron hasta el comienzo del siglo XX esta frustración. José Martí aseguraba que el escritor tiene que pintar como el pintor, y que en todo gran escritor debería haber un gran pintor, un gran escultor y un gran músico (Esteban, 2003, p. 139). De ahí, por ejemplo, el enorme desarrollo del retrato literario no solo en la obra de Martí sino de todos los modernistas hispanoamericanos. Y esa subordinación de la escritura hacia las artes superiores la describía así el cubano: “El color tiene más cambiantes que la palabra, así como en la gradación de las expresiones de la belleza, el sonido tiene más cambiantes que el color” (Martí, 1936–1953, p. 59). En Rubén Darío, culminación del modernismo y fuente para las estéticas de la mayoría de los poetas del cambio de siglo, hay también una frustración, al buscar una forma que no encuentra su estilo, pues no halla “más que la palabra que huye” y “la iniciación melódica que de la flauta fluye” (Darío, 2016, p. 390). Una iniciación que no es suficiente, y que solo es posible cuando se alcanza la perfección, simbolizada en el cisne wagneriano, que no pronuncia sino que canta. Ahora bien, ese canto nuevo, que emula las enormes composiciones musicales de Wagner, dará lugar a la nueva poesía (Darío, 2016, p. 355). Como el arte supremo es el musical, solo podrá haber poesía perfecta si adquiere la forma de música. De ahí la declarada y perfectamente

palpable musicalidad de la poesía del nicaragüense, llena de aliteraciones, estructuras musicales y ritmo. Todas estas enormes posibilidades comunicativas, propias del arte de la música, son las que elevarán al discurso hecho con palabras. Se afirma por tanto la superioridad de unas artes sobre otras. En un soneto de 1899 recomienda Darío: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos;/ eres un universo de universos / y tu alma una fuente de canciones” (Darío, 2016, p. 384; Poláková, 2015). Hay un deseo de que la literatura sea como la música, ya que aquella no puede ofrecer, con su lenguaje específico, lo que esta posee por su propia naturaleza. En todos los escritores modernistas hay una obsesión por integrar las artes para conseguir una expresión poética sublime, la perfección de la que hablaba Mallarmé. Julián del Casal, José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, etc., son algunos de los que acumulan elementos pictóricos o musicales tanto en su poesía como en su prosa, ya sea novela, cuento, prosa poética, retrato, crónica periodística o ensayo.

El notable desarrollo de las propuestas sobre la relación entre las diversas artes en el siglo XIX derivó en el siglo XX a un espectacular crecimiento de teorías y prácticas hibridatorias entre géneros y tipos de artes. Cuando el concepto de *mimesis* entró en crisis y la representación dejó paso a la originalidad y la creación *strictu sensu*, en las vanguardias europeas y latinoamericanas, el poeta se convirtió en un “pequeño Dios” (Huidobro), capaz de manejar a su gusto los hilos de su objeto creado. Además, la multiplicación de los tipos de artes sugirió enseguida que esa hibridación podría ser mucho más abierta, explícita, novedosa y fructífera. A la fotografía y la crónica como nuevo género literario, que nacieron en la segunda mitad del XIX, se unieron paulatinamente el cine, la televisión, la publicidad, los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías. En el siglo XX, el estudio de todas estas hibridaciones se incluyó dentro de las disciplinas de la literatura comparada y la teoría de la literatura. El comparatismo, cuyo origen moderno puede remontarse al concepto romántico alemán de *Weltliteratur*, fue popularizado por Goethe, matizado por Marx y Engels y actualizado por Moretti, quien propone en los últimos años volver al carácter cosmopolita de la literatura, comprometiendo el empleo de los procedimientos digitales de la actualidad mediante su conocido Stanford Literary Lab y su teoría de la *distant reading*, en diálogo u oposición a la *close reading* que cuenta con un siglo de andadura. La *Weltliteratur*, que nació y se desarrolló dentro del campo literario, significó sin embargo una apertura hacia posibles

interacciones que fueran más allá de la propia literatura, porque el hablar no solo a sí o de sí sino entre sí, propio del espíritu goethiano, se aplicó a todas las artes, a la sociedad, a la política, a la psicología, etc., y en las últimas décadas a los estudios culturales, los estudios de género, etc., a través de lo que Gilbert Chaitin (1998) ha llamado la “literatura diferencial”.

Muchos han sido los teóricos de la literatura comparada que han hecho hincapié en la necesidad de poner a dialogar todo tipo de artes: Souriau, en *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (1947), Welles y Warren en *Teoría literaria* (1953), Cioranescu en *Principios de literatura comparada* (1964), Weisstein en *Introducción a la literatura comparada* (1975), Mühlentfels en *La literatura y las otras artes* (1984), Đurišin en *Theory of literary comparatistics* (1984), Guillén en *Entre lo uno y lo diverso* (1985), Chevrel en *La littérature comparée* (1989), Brunel, Pichois y Rousseau en *Qu'est-ce que la littérature comparée?* (1991), Brunel y Chevrel en *Compendio de literatura comparada* (1994), Villanueva en *Curso de teoría de la literatura* (1994), Pageaux en *La littérature générale et comparée* (1994), Aullón de Haro en *Metodologías comparatistas y Literatura comparada* (2012), etc.

También ha sido corriente que ciertos teóricos hayan tratado por extenso la comparación de la literatura con alguna de las artes específicas. En relación con la música, cabe destacar a Brown, con *Music and Literature* (1948), Meyer, con *Emotion and Meaning in Music* (1956), Piette, con *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique: 1970–1985* (1987), Backès, con *Musique et littérature. Essai de poétique comparée* (1994), Fubini, con *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (1994), Brunel, con *Les arpèges composés. Musique et littérature* (1997), Sanz, con *Música y literatura* (1999), Locatelli, con *Littérature et musique au XX^e siècle* (2001), Alonso, con *Música, literatura y semiosis* (2001), François Sabatier, con *La musique dans la prose française* (2004), Lelong, con *Révolutions sonores. De Mallarmé à la musique spectrale. Une théorie des rapports texte/musique/contexte* (2010), Lamas, con *Música e identidad* (2008) y *Escuchar e interpretar. Ostracismos musicales en los albores de la conciencia moderna en España* (2014), etc.

Si nos centramos en la pintura, la relación más extensa e intensa desde hace más de 25 siglos, encontramos críticos contemporáneos como Hatzfeld, con *Crítica literaria y crítica de arte* (1947) y *Estudios de estilística* (1975), Praz, con *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (1970, 1981), Mukarovsky, con *Escritos de estética y semiótica del*

arte (1977), Markiewicz, con *Ut pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem* (1987), Monegal, con *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas* (1998) y *Literatura y pintura* (2000), Bou, con *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad* (2001), Bagué, con *Un espejo en el camino. Formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI* (2012), Martos, con *Sobre la relación de la literatura contemporánea con la pintura y el cine* (2015), etc.

En líneas generales, el estudio de las interrelaciones entre las artes durante el siglo XX se ha centrado en señalar las numerosas opciones de interferir, aprender o emular unas formas de expresión a otras, o bien en dar cuenta de cómo se puede tratar de los mismos temas en recipientes muy diversos, para obtener matices comunicativos que enriquezcan a todas las expresiones. Domínguez Caparrós (2002, pp. 38–40) resumió las distintas posibilidades de cooperación o comparación en cuatro grupos:

1. Teorías formalistas, que ponen el énfasis en la *forma* que cada arte utiliza y los mecanismos internos que posibilitan la comunicación y la expresión. El formalismo tuvo repercusión tanto en la crítica literaria como en la de arte, arquitectura o la musical. Para los formalistas, todo lo que se necesita para comprender una obra artística está en su mismo interior, en el modo de utilizar sus recursos. En literatura destacó principalmente el formalismo ruso (Shklovski, Tomashevski, Tyniánov, Eichenbaum, Propp y Jakobson), y en arte autores como Konrad Fiedler, reformulado más adelante por pensadores como Nick Zangwill o Michalle Gal.
2. Arte como *expresión*: la intuición, que es de carácter estético, está estrechamente unida a la expresión, pues el espíritu solo puede intuir si se expresa, y ello ocurre fundamentalmente con el lenguaje, pero también con cualquier otro tipo de manifestación no verbal, como imágenes, colores, líneas, tonos. Esta es la línea teórica de Benedetto Croce.
3. Continuidad de la propuesta clásica de la *mímesis* pasada por el tamiz del marxismo, en la teoría del reflejo de Lukács, por la que se considera que en cada proceso de trabajo se produce una acumulación de experiencias ordinarias, movimientos que alcanzan el estatuto de reflejos de la realidad, y que se concretan en todas las refiguraciones de esta en los distintos tipos de arte. De ahí las posibilidades del comparatismo o de la asociación.

4. Todo el amplio campo de la *semiología* y la *semiótica*, con sus clasificaciones por tipos de artes, tipos de signos, de significantes, significados, funciones, sistemas, lenguajes, sintagmas, paradigmas, desde la Escuela de Praga (Jan Mukarovsky, Nikolái Trubetskói, René Wellek), hasta la semiótica rusa de Mijail Bajtin o Yuri Lotman, o la semiología francesa que parte de Benveniste y se concreta con Roland Barthes o Christian Metz, etc.

No son estas, evidentemente, las únicas propuestas, aunque sí las más clásicas. Quizá ahora deba hacerse una mención especial a la estética de la recepción. Desde que Jauss la proclamara, desde 1967, a raíz del libro que siguió a la lección inaugural en la toma de posesión de su cátedra en la Universidad de Constanza, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, han sido muchos los que han utilizado sus ideas para profundizar en un nuevo concepto de lector o de consumidor de arte y cultura. En el campo literario, baste citar los esfuerzos de Borges por trasladar la responsabilidad aneja a la calidad literaria desde el escritor hacia el lector, hasta el punto de valorarse a sí mismo más por los libros que leyó en su vida que por los que escribió, o la insistencia de Cortázar en provocar al consumidor de literatura para conseguir que fuera un “lector activo”.

Si desviamos la vista hacia el ámbito del arte figurativo, en los mismos años en que los argentinos están produciendo sus obras y su aparato teórico, que también son los de Jauss, artistas como Luciano Fabro (*Cubo di specchi*) o Dan Graham trataban de popularizar su arte performativo. El italiano, por ejemplo, animaba a los espectadores de su arte a enfrentarse a la recepción de una obra en un cubo de espejos en el que se reflejaba, multiplicada, la imagen del espectador contemplando la obra de arte o leyendo un texto. También en los sesenta, Michelangelo Pistoletto produjo sus *Quadri specchianti*, fotografías que colocaba en un suelo de espejos. Cuando el espectador observaba la exposición, no solo podía ver las fotografías sino a sí mismo reflejado alrededor de los contornos del material expuesto, como si formara parte de la obra. Esa forma de implicar al lector o al crítico en la obra de arte, genera asimismo una reflexión sobre las fronteras difusas entre artes, gracias al poder que se le ha conferido al individuo que consume cualquier tipo de manifestación artística, algo que, obviamente, termina influyendo en los artistas, tanto como en investigadores, espectadores o lectores.

La teoría de la recepción, desarrollada igualmente por Iser o Fish y con evidentes conexiones con la semiótica de Riffaterre, combina los conceptos de “horizonte de expectativas” y “horizonte de experiencias” con la “fusión de horizontes” de Gadamer, e indaga en la forma en que el receptor recibe los productos culturales, idea en la que ya había hecho hincapié Husserl a través de la fenomenología. En fin, ya en una época más cercana a la eclosión del siglo XX, los estudios culturales y, más tarde, las aportaciones en torno a la intermedialidad y la interdiscursividad completarían el camino trazado por la intertextualidad propuesta por Bajtin, Kristeva, Riffaterre, Ricardou, Dällenbach o Süsskind. Cesare Segre prefiere hablar de “interdiscursividad” como el producto de una correspondencia semiológica entre las diversas artes, pero el término que se ha manejado de un modo más general en los últimos años ha sido el de “intermedialidad”, desde Heinrich Plett en los últimos años del siglo pasado, pasando por Agnes Pethö, Angelica Rieger, Irina Rajewsky, Felten y Maurer, Alfonso de Toro, Susana González, Jochen Mecke hasta Julio Prieto.

No son solo los críticos quienes teorizan largamente acerca de las nuevas formas de relacionar las artes, las clásicas y las que se van incorporando en el siglo XX al elenco. Son los propios escritores también los que recogen sus propias experiencias y aportan nuevos matices a las clasificaciones, maridajes y utilidades comparatistas. Pessoa, por ejemplo, que vivió solo hasta 1935, incorporó en su obra crítica grandes reflexiones sobre ese particular, con juicios muy avanzados sobre el presente y el futuro de las artes, un destino que tiene que ver sobre todo con el hecho de que unas artes se incorporen a la modernidad y ocupen el espacio que otras han habitado, sin mayores competencias, durante muchos siglos. Por ejemplo, alude al espacio que la fotografía ocupa en el mapa de las artes, dentro de la lógica del mercado capitalista, y cómo eso puede influir en la pintura:

La pintura sucumbirá. La fotografía le privó de muchos de sus atractivos. La futilidad de la insensatez la ha privado de casi todo lo demás. Lo que quedaba lo han arruinado los coleccionistas americanos. Un cuadro magnífico significa algo que un americano rico quiere comprar porque a otros les gustaría comprarlo si pudieran. Así los cuadros se sitúan en paralelo no a los poemas y las novelas, sino a las primeras ediciones de ciertos poemas y novelas. [...] La crítica de arte cae gradualmente en manos de comerciantes de antigüedades. [...] Solo la música y la literatura permanecen. [...] Una visita al museo puede llegar a ser no una contribución a la cultura, sino un

estímulo para la envidia, como mirar desde nuestros pies cansados el automóvil de un rico. (Pessoa, 1985, p. 389)

Nuevas artes que sustituyen a las antiguas porque responden las exigencias de la oferta y la demanda, y no a su valor intrínseco, si es que este existe y es cuantificable. Así, las artes pueden clasificarse por su utilidad, como en este otro fragmento del portugués:

Hay artes cuyo fin es entretener: son la danza, el canto y el arte de representar. Hay artes cuyo fin es agradar: son la escultura, la pintura y la arquitectura. Hay artes cuyo fin es influir: son la música, la literatura y la filosofía. (Pessoa, 1985, p. 286)

Para Pessoa, entonces, no hay artes más excelsas que la literatura y la música, aunque esta no tiene el mismo valor que aquella. El portugués, escritor al fin, y amante de las palabras en su aspecto más técnico y material, razonaba así la superioridad indiscutible de la escritura como arte:

Las artes todas son una futilidad frente a la literatura. Las artes que se dirigen a la visualidad, además de ser únicos sus productos, y perecederos, pudiendo por lo tanto, de un momento a otro, dejar de existir, no existen sino para crear un ambiente agradable, para distraer o entretener, exactamente como las artes de representar, de cantar, de danzar, que todos reconocen como siendo inferiores respecto a las otras. La propia música existe solo mientras es ejecutada, participando por tanto de la futilidad de las artes de representación. Tiene la ventaja de durar, en partituras; pero esa no es como la de los libros, o cosas escritas, cuya valía está en que son partituras accesibles a todos los que saben leer, existiendo allí para la interpretación inmediata de quien lee, y no para la interpretación del ejecutante, transmitida después al oyente. (Pessoa, 1985, p. 294)

Conforme avanza la segunda mitad del siglo XX, cada vez son más frecuentes los estudios específicos acerca de la relación de la literatura con el cine, desde el momento en que el séptimo arte se hace con el gusto estético y cultural de una gran parte de la sociedad contemporánea, sobre todo de las generaciones más jóvenes a partir de los años sesenta, momento en que los medios de comunicación de masas revolucionan los métodos y posibilidades de compartir productos culturales y sociales. El prestigio del cine ha ido en aumento, sobre todo desde la publicación de obras que se han acercado teóricamente a ese tipo de arte y lo han comparado con otros. Marshall McLuhan, en *El aula sin muros* (1960, trad. al español 1968; ed. más difundida 1974) reconocía que el cine comunica a gran escala, en el tiempo y en el espacio, aquello que de otra forma permanecería en un contexto muy restringido. Continuaba

así los estudios de Walter Benjamin quien, en *La obra de arte en su reproducibilidad técnica* (1936), aseguraba que el cine representa de un modo impecable la forma de expresarse de la modernidad, porque “en las obras cinematográficas la posibilidad de reproducción técnica del producto no es, como por ejemplo en las obras literarias o pictóricas, una condición extrínseca de su difusión masiva. Ya que se funda de manera inmediata en la técnica de su producción” (Benjamin, 1973, p. 27). Por esa razón, el cine encaja con el grado de dispersión que es característico de la masa, muy diferente a los tipos anteriores de arte, que exigían reflexión, recogimiento y actitud contemplativa.

Las interacciones entre cine y literatura se dieron en una época muy temprana. El cine prestó elementos técnicos a la literatura desde las primeras décadas del siglo XX, y el cine comenzó a contar historias y relatar ficciones también en las primeras fases del siglo XX, hasta que llegaron las versiones de novelas. Uno de los primeros que se preocupó por contar historias inventadas fue el francés Georges Méliès, quien hizo cerca de 500 películas en los primeros quince años del siglo, algunas de ellas basadas en obras de George Wells o Julio Verne.

Desde muy temprano hubo préstamos literarios en textos fílmicos. Ya en 1896 Raff y Gammon escogieron secuencias de *The Widow Jones* para *The Kiss*, y en 1902 Zecca adaptó la novela *L'Assommoir*, de Zola, a su película *Les Victimes de l'alcoolisme*. Cuatro años más tarde, Nonguet aprovechó *Germinal*, también de Zola, para su película *La huelga* (Gutiérrez Carbajo, 2012, p. 67). Las primeras versiones cinematográficas de obras literarias en lengua castellana aparecen asimismo hacia el cambio de siglo. La primogénita fue la que hizo Salvador Toscano Barragán, en México (1898), y consistió en una adaptación de *Don Juan Tenorio*. En ese mismo momento se ensayaron versiones de diversas obras de Cervantes, y fue destacable la que se realizó de *Terra baixa*, de Ángel Guimerá. Ya en el siglo XX, textos de Benavente, de moda antes de la recepción del Premio Nobel, Blasco Ibáñez, Palacio Valdés, Pío Baroja, los Álvarez Quintero, Pedro Antonio de Alarcón, Fernando de Rojas, etc., se prodigaron en la segunda y tercera décadas del siglo. En 1926, el formalista ruso Eisenbaum había escrito que los productos cinematográficos se manifiestan temporalmente y, aunque se basen en la imagen, se asocian igualmente a lo verbal y tienen carácter semántico (Albèra, 1998, p. 200). Y Tyniánov estudió, en ese mismo año, el guion cinematográfico y sus relaciones con los argumentos de ficción escritos en forma literaria (Albèra, 1998, p. 188). A partir de ese momento, las interacciones entre cine y literatura

se hicieron cada vez mayores, y a los estudios generales sobre la relación entre las dos artes (*Cine: lengua y escritura*, de Bettetini; *Literatura y espectáculo*, de Kowzan; *Ensayos sobre la significación en el cine*, de Metz; *Cine, literatura y sociedad*, de Ambrosio Fornet; *La literatura española y el cine (bases para un estudio)* e *Imago litterae. Cine. Literatura*, de Jorge Urrutia; *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, de Rafael Utrera; *Literatura y cine en España*, de Antoine Jaime; *Cine y literatura*, de Gimferrer; *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, de Peña Ardid; *La literatura y el cine: una historia de relaciones*, de Gabriel Baldonado; *Cine, literatura, TV y otras artes funerarias*, de Harkaitz Cano, etc.) se unieron aquellos específicos sobre adaptaciones, como los de Eisenstein, *The Film Sense*; Bluestone, *Novels into film*; Wagner, *The Novel and the Cinema*; McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the theory of Adaptation* o Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Por otro lado, muchos escritores comenzaron a coquetear con el séptimo arte, e intervenir como asesores de dirección, guionistas de sus propios relatos o de nuevas historias, como Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Benavente, Blasco Ibáñez, Chandler, García Márquez, Carlos Fuentes, etc. Algunos críticos vieron en el origen y el auge de las adaptaciones literarias y la invitación a los grandes escritores a formar parte del mundo del cine, una suerte de reconocimiento para un tipo de arte que todavía no tenía un beneplácito generalizado. Anota Peña Ardid:

Suele decirse que, más allá de las fuertes presiones comerciales, en el origen de la adaptación de obras literarias al cine estaba su equivocada aspiración a ser reconocido como arte, sirviéndose del barniz intelectual que le proporcionaba la literatura, pero a costa de alejarse de su verdadera esencia visual y de sus genuinas posibilidades expresivas. (Peña Ardid, 1992, p. 22)

En el ámbito latinoamericano, los estudios sobre las relaciones entre todas las artes han ido creciendo en las últimas décadas. En el año 2000 se celebró un congreso auspiciado por la Universidad de Granada que, bajo el rótulo de “Literatura Hispanoamericana y música popular en Hispanoamérica” acogió más de setenta trabajos de investigación sobre temas muy diversos, como los cruces entre poesía, narrativa, ensayo, periodismo o teatro con músicas populares y modernas como el tango, el bolero, la milonga, la música de cantautor, la copla, los cancioneros, los valeses, los corridos, el jazz, el blues, la canción protesta, la poesía trovadoresca, la balada, la pastorela. La publicación de las actas (Esteban, Morales y Salvador, editores), en 2002, supuso un estímulo para concretar esas hibridaciones, ya desde la mirada del siglo XXI. Dos mil

dos fue asimismo el año de *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*, tomo recopilado por María Dolores Pérez Murillo y David Fernández. Aunque es un volumen dedicado al cine fundamentalmente, hay continuas alusiones a las relaciones del séptimo arte con la historia, la literatura, el pensamiento y, en general, el resto de las artes y letras. En ese mismo año se celebró en Iowa City el XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. La publicación de sus actas corrió a cargo, dos años más tarde, de Daniel Balderston, Óscar Torres *et al.* Bajo el título *Literatura y otras artes en América Latina* se recogieron más de treinta contribuciones sobre las relaciones de la literatura con la pintura, el cante y el baile flamenco, las adaptaciones cinematográfica de obras latinoamericanas, intertextualidades varias entre diversas artes, etc. El libro contó también con un prólogo de Óscar Hahn y un epílogo de Daniel Balderston.

La quinta edición del Curso de Literatura Hispanoamericana del siglo XX, organizado por Guadalupe Fernández Ariza en la Universidad de Málaga dio lugar en 2008 a un volumen sobre *Literatura y arte* en el contexto de la América Hispánica, con aspectos visuales y figurativos en las obras de Mario Vargas Llosa, los poetas modernistas, la narrativa de la revolución mexicana, Alejo Carpentier o Manuel Mujica Láinez.

A propósito de una de las jornadas anuales del Instituto de Literatura Hispanoamericana de Buenos Aires, en 2018 se publicó el conjunto de trabajos de la reunión anterior a ese año, con el título *Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes*, editado por Mario Cámara y Adriana Kogan, con quince aportaciones, divididas en tres secciones: literatura y artes plásticas, literatura e imagen y literatura y visualidad, que incluía investigaciones de miembros del Instituto y participantes en jornadas anteriores, en torno a las relaciones entre la literatura y artes como la pintura, el cine, la fotografía y las demás artes visuales.

También en 2018 vio la luz un libro fundamental en este tipo de estudios, editado por Ana Lía Gabrieloni, *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*, con trabajos sobre éfrasis, imágenes, pintura, etc., desde la época colonial hasta el siglo XX, con un énfasis especial en una de las épocas doradas de esa simbiosis: las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, pero también con un aparato teórico bastante considerable acerca de esas relaciones, aplicado enteramente a la historia de la cultura de Hispanoamérica. Finalmente, en el número de enero de 2019 publicó *Cuadernos Hispanoamericanos* un dossier, compilado por Patricia Almarcegui

y Vicente Luis Mora, sobre “Las relaciones entre la literatura y el arte en la última literatura hispánica”, que parte del hecho de la sobreabundancia de la imagen en la sociedad actual, también en cualquier producto artístico, sea cual sea su naturaleza, lo que sigue fomentando una actitud comparatista entre disciplinas, y ha provocado una exuberancia de obras artísticas apoyadas en el lenguaje escrito, justo en el momento en el que se daba por amortizada la literatura en favor de las artes visuales y los recipientes favorecidos por las nuevas tecnologías.

Además de todas estas y otras contribuciones generales, ha habido también numerosas investigaciones que han versado sobre la literatura de un país o de un autor y sus conexiones con otras artes. Para el Cono Sur destaca el libro de Graciela Speranza *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, de 2006 y en el Caribe continental la tesis doctoral de Diana Medina Meléndez *Literatura y cine en Venezuela*, de 2006. De los libros dedicados a autores concretos sobresalen los estudios de Sandra Lorenzano (ed.) *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, de 1997; de Edgardo Cozarinsky *Borges y el cinematógrafo*, de 2002; de Alessandro Rocco *Il cinema di Gabriel García Márquez*, de 2009; de Guillermo Cabrera Infante *El cronista de cine*, de 2014, o la tesis doctoral de Araceli Abras *Julio Cortázar y el jazz. Sincretismo y América*, de 2017. Todos estos ejemplos no son más que una aproximación a lo que podría considerarse como un nuevo *boom* de la literatura latinoamericana en la actualidad, cuyos rasgos principales difieren de aquel que tuvo lugar hace cincuenta años y que supuso la primera gran internacionalización de las letras del subcontinente. Si en aquella ocasión las preocupaciones teóricas giraban alrededor de la novela total, de la experimentación y de los problemas de la identidad nacional o continental, hoy son más cercanas a los dilemas que generan la globalización y las nuevas formas de aprehender los fenómenos culturales, abiertos a todo tipo de hibrideces, desde las identitarias o las idiomáticas hasta aquellas que tienen que ver con el uso de las nuevas tecnologías, el simulacro o la necesidad de experimentar con las posibilidades de cooperación entre los distintos tipos de artes.

Bibliografía

Abras, Araceli (2017). *Julio Cortázar y el jazz. Sincretismo y América*. Granada: Universidad de Granada.

- Adorno, Rolena (1989). *Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Albèra, François (ed.) (1998). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós.
- Alonso, Silvia (2001). *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos. Edición trilingüe de Valentín García Yebra.
- Aullón de Haro, Pedro (ed.) (2012). *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*. Madrid: Dykinson.
- Bagué, Luis (ed.) (2012). *Un espejo en el camino. Formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Baltodano, Gabriel (2009). La literatura y el cine: una historia de relaciones. *Letras*, 46, 11–27.
- Benjamín, Walter (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bettetini, Gianfranco (1968). *Cine: lengua y escritura*. México: FCE.
- Bluestone, George (1957). *Novels into film*. Berkeley: University of California Press.
- Bou, Enric (2001). *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Bradbury, Malcolm (1993). *The Modern British Novel*. London: Secker & Warburg.
- Brown, Calvin S. (1948). *Music and Literature*. Athens: The University of Georgia Press.
- Brunel, Pierre (1997). *Les arpèges composés. Musique et littérature*. París: Klincksieck.
- Brunel, Pierre y Chevrel, Yves (1994). *Compendio de Literatura comparada*, México, Siglo XXI.
- Brunel, Pierre, Pichois, Claude y Rousseau, André-Michel (1991). *Qu'est-ce que la littérature comparée?* París: Armand Colin.
- Brunetta, Gian Piero (1987). *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Cabrera Infante, Guillermo (2014). *El cronista de cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

- Cámara, Mario y Kogan, Adriana (eds.) (2018). *Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes*. Buenos Aires: NJ Editor.
- Canga, Joseph y Canga, Bernabé (eds.) (1797). *Obras de Sapho, Erinna, Alcman, Stesicoro, Alceo, Ibico, Simónides, et al.* Madrid: Imprenta de Sancha.
- Cano, Harkaitz (2010). *Ojo y medio. Cine, literatura, TV y otras artes funerarias*. San Sebastián: Meettok.
- Catelli, Laura Inés (2018). Usos de la écfrasis en la *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), de Felipe Guaman Poma de Ayala. En Ana Lía Gabrieloni (ed.), *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea* (pp. 21–53). Viedma: Editorial UNRN.
- Chaitin, Gilbert (1998). *Otredad. La literatura comparada y la diferencia*. Madrid: Gredos.
- Chang Rodríguez, Raquel (2002). *Historia de la literatura mexicana 2. La cultura letrada en la Nueva España del Siglo XVII*. México: Siglo XXI Editores.
- Cioranescu, Alejandro (1964). *Principios de Literatura Comparada*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna.
- Cozarinsky, Edgardo (2002). *Borges y el cinematógrafo*. Buenos Aires: Emecé.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (1976). *Obras completas*. México, FCE, vol. 1. Edición de Alfonso Méndez Plancarte.
- Darío, Rubén (2016). *Poesía completa*. Madrid: Verbum.
- Delaveau, Philippe (ed.) (1991). *Écrire la peinture*. París: Éditions universitaires.
- Domínguez Caparrós, José (2002). *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- Dryden, John (1989). Parallel betwixt Poesy and Painting. En Wallace Maurer y George Guffey (eds.), *The Works of John Dryden*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, vol. X.
- Đurišin, Dionýz (1984). *Theory of literary comparatistics*. Bratislava: Veda.
- Eisenstein, Sergei (1942). *The Film Sense*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Esteban, Ángel, Morales, Gracia y Salvador, Álvaro (eds.) (2002). *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Granada: Universidad/Método Ediciones.

- Esteban, Ángel (2003). *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*. Madrid: Verbum.
- Fernández Ariza, Guadalupe (ed.) (2008). *Literatura hispanoamericana del siglo XX: literatura y arte*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Filóstrato (1996). *Heroico, Gimnástico. Descripciones de cuadros. Descripciones*. Madrid: Gredos.
- Fornet, Ambrosio (ed.) (1982). *Cine, literatura, sociedad*. La Habana: Letras Cubanas.
- Fubini, Enrico (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Música.
- Galí, Neus (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El Acanalado.
- Gabrieloni, Ana Lía (2018). *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Viedma: Editorial UNRN.
- Gabrieloni, Ana Lía (s/f). Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad. *Saltana*. En http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#Xa_wWXhR2Uk. Consultado el 20 de octubre de 2019.
- Gimferrer, Pere (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2012). *Literatura y cine*. Madrid: UNED.
- Hatzfeld, Helmut (1975). *Estudios de estilística*. Barcelona: Planeta.
- Heffernan, James A.W. (ed.) (1987). *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*. Nueva York: Peter Lang.
- Herrera, Fernando de (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes.
- Jaime, Antoine (2000). *Literatura y cine en España (1975–1995)*. Madrid: Cátedra.
- Jauss, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*, Barcelona: Península (edición original, en 1967: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*).
- Kowzan, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- Lamas, Rafael (2008). *Música e identidad*. Madrid: Alianza Editorial.

- Lamas, Rafael (2014). *Escuchar e interpretar. Ostracismos musicales en los albores de la conciencia moderna española*. Madrid: Alianza.
- Le Rider, Jacques (1997). *Les couleurs et les mots*. París: Presses universitaires de France.
- Lee, Rensselaer W. (1998). *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XV^e-XVIII^e siècles*. París: Macula. Traducción de Maurice Brock.
- Lelong, Guy (2010). *Révolutions sonores. De Mallarmé à la musique spectrale. Une théorie des rapports texte/musique/contexte*. París: Éditions MF.
- Locatelli, Aude (2001). *Littérature et musique au XX^e siècle*. París: Presses universitaires de France.
- Lorenzano, Sandra (ed.) (1997). *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: UNAM.
- Markiewicz, Henryk (1987). *Ut pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem*. *New Literary History*, 18, 535–558.
- Martí, José (1936–1953). *Obras completas*. La Habana: Editorial Trópico, 74 vols.
- Martos, María Dolores (2015). Sobre la relación de la literatura contemporánea con la pintura y el cine. *Signa*, 24, 39–42.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to Film: An Introduction to the theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- McLuhan, Marshall (1974). *El aula sin muros*. Barcelona: Laia.
- Medina Meléndez, Diana (2006). *Literatura y cine en Venezuela*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Meyer, Leonard (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Monegal, Antonio (1998). *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- Monegal, Antonio (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

- Mühlenfels, Franz Schmitt von (1984). La literatura y las otras artes. En Manfred Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada* (pp. 169–193). Barcelona: Alfa.
- Mukarovsky, Jan (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Orozco, Emilio (1969). *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994). *La littérature générale et comparée*. París: Armand Colin.
- Pascual Buxó, José (2002). *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. México: UNAM.
- Peña Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Peñalosa, Joaquín Antonio (1987). *Flor y Canto de Poesía Guadalupeña. Siglo XVII*. México: Editorial Jus.
- Pérez Murillo, María Dolores y Fernández, David (eds.) (2002). *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid: IEPALA.
- Pessoa, Fernando (1985). *Sobre literatura y arte*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción, selección y notas de Nicolás Extremera Tapia, Enrique Nogueras Valdivieso y Luisa Trías Folch.
- Piette, Isabelle (1987). *Litterature et musique. Contribution à une orientation théorique: 1970–1985*. Namur: Presses universitaires.
- Platón (1999). *Diálogos. VIII. Leyes (libros I–VI)*. Madrid: Gredos. Introducción, traducción y notas de Francisco Lisi.
- Plutarco (1874). *Morals*. Cambridge: John Wilson and Son Press.
- Plutarco (1985). *Cómo debe el joven escuchar la poesía. Obras morales y de costumbres*. Madrid: Gredos, vol. I. Introducciones, traducciones y notas de Concepción Morales Otal y José García López.
- Poláková, Dora (2015). El ave que canta y gime: principales temas en los cuentos de Rubén Darío. *Acta Universitatis Carolinae*, 1, 151–165.
- Praz, Mario (1970). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus (primera edición en español en 1981).
- Ramírez Santacruz, Francisco (2016). “La dicha de poseer”: deseos y retratos en sor Juana Inés de la Cruz. *Críticón*, 128, 69–84.

- Rocco, Alessandro (2009). *Il cinema di Gabriel García Márquez*. Firenze: Le Lettere.
- Rodríguez, Lygia (2004). El retrato en la expresión barroca del teatro del “Siglo de Oro”: emblemática y teatralidad. En Francisco Domínguez y María Luisa Lobato (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (vol. 2, pp. 1507–1522). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Romera Castillo, José (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor.
- Sabat de Rivers, Georgina (1984). Sor Juana y sus retratos poéticos. *Revista Chilena de Literatura*, 23, 39–52.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sanz, Teófilo (1999). *Música y Literatura. La poesía francesa en la obra de Maurice Ravel*. Burgos: Universidad de Burgos.
- Scott, David (1988). *Pictorialistic Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sigüenza y Góngora, Carlos (1931). *Poemas*. Madrid: Biblioteca de Historia Hispanoamericana. Recopilación de Irving A. Leonard, estudio preliminar de Ermilo Abreu Gómez.
- Soriau, Étienne (1947). *La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion.
- Speranza, Graciela (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Urrutia, Jorge (1975). *La literatura española y el cine (bases para un estudio)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Urrutia, Jorge (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.
- Utrera, Rafael (1987) *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- Villanueva, Darío (1994). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- Wagner, Geoffrey (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Weisstein, Ulrich (1975). *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Planeta.
- Wellek, René y Warren, Austin (1953). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.