

II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas.
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2011.

Carmen de Carlos Saura : El personaje de Antonio en diálogo con el pasado literario y operístico.

Ferrer, Margarita María.

Cita:

Ferrer, Margarita María (2011). *Carmen de Carlos Saura : El personaje de Antonio en diálogo con el pasado literario y operístico. II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-042/43>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eEgs/W71>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Carmen de Carlos Saura

El personaje de Antonio en diálogo con el pasado literario y operístico

Margarita María Ferrer
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Nos proponemos en este trabajo analizar la lectura que el cineasta español Carlos Saura realiza, hacia 1983, de dos textos que preceden al film: la *nouvelle* "Carmen" de Próspero Mérimée, de 1845, y la ópera del mismo nombre, estrenada en Francia en 1875, de Georges Bizet.

Estas dos obras constituyen una referencialas necesaria en este trabajo, pero nuestro análisis focaliza la original construcción que el cineasta español hace del personaje de Antonio.

Consideramos que la "Carmen" de Carlos Saura y el tratamiento que le da al coprotagonista de la historia, nos enfrenta a un nuevo fenómeno estético que desestabiliza los términos de lo convencional. Intermedialidad, intertextualidad, arte postmoderno son categorías teóricas que nos permiten hacer una lectura del film, a través del tratamiento particular que Saura da a la figura de Antonio, para poner en evidencia la complejidad de la relación cine-literatura.

Palabras clave: cine - literatura - intermedialidad - intertextualidad - postmodernidad

"La invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres"

John Berger

Introducción

¿Por qué un texto tiene un cierto sentido para un determinado grupo de lectores?

La respuesta a este interrogante ya ha sido dada por diferentes movimientos surgidos, sobre todo en el siglo pasado, alrededor de las décadas del 50 y 60, como las Poéticas de la Recepción, los aportes de las investigaciones sobre la lectura de Roger Chartier o las indagaciones acerca de la intertextualidad y el dialogismo de Mijail Bajtin, Julia Kristeva, Gérard Genette o Umberto Eco, por mencionar sólo a algunos. La literatura no sería como sospechaba Sócrates en el *Fedro* la palabra muerta a la que no se le puede hacer decir más de lo que dice y de una sola manera,¹ sino que las obras literarias se insertan en una tradición cultural viva que se resignifica en cada momento de la historia y en cada acto de lectura.

En tal sentido toda lectura es a su vez una *escritura*, un constructo nuevo a propósito del otro, determinada y modificada, como lo afirmaba Jauss, por múltiples factores, entre los que están el horizonte de expectativas estético-ideológicas del que lee –y que es siempre variable–, las disposiciones personales, las normas genéricas y metodológicas a partir de los cuales se lee un texto. La creación de significados se da en contextos culturales determinados ya que los modos de producción de textos producen relaciones con ellos, es decir, lecturas y relaciones de lectura.

En el marco de estas reflexiones, nos proponemos analizar la lectura que el cineasta español Carlos Saura (Huesca, 1932) realiza, hacia 1983, de un texto del siglo XIX. Nos referimos a "Carmen"² de Próspero Mérimée (1803-1870) quien en 1845 da a conocer esta *nouvelle*, cuya acción de pasión, celos y muerte se sitúa en España, concretamente, en Andalucía. Es la dramática historia de un hombre, José Navarro, quien se transforma en un temible bandido hechizado por la belleza de la gitana Carmen a quien termina matando. Treinta años más tarde, Georges Bizet, también en Francia, y en una ópera en cuatro actos, con libreto de Henry Meilhac y Ludovic Halévy,³ estrena en 1875 *Carmen*, cuya acción se fija en España hacia 1820.

No es nuestra intención analizar las obras que precedieron al film de Saura, aunque constituyan una referencia necesaria en este trabajo, sino centrar el análisis en el texto fílmico del cineasta español, focalizando la construcción que éste hace del personaje de Antonio. Consideramos que la "Carmen" de Carlos Saura y el tratamiento que le da al coprotagonista de la historia nos enfrenta a un nuevo fenómeno estético que desestabiliza los términos de lo convencional. Intermedialidad, intertextualidad, arte postmoderno son categorías teóricas que

¹ "...podrías pensar que los escritos hablan como si pensaran, pero si los interrogas sobre algo de lo que dicen...dan a entender una sola cosa y siempre la misma" en Platón, FEDRO, O DE LA BELLEZA, Revista de Occidente, Bs.As.1948. traducción de María Araujo. (p. 188)

² Hemos utilizado la versión original en francés, digitalizada. Prosper Mérimée, *Carmen*, Collection La Plata, FANCE-UNLP, 3 al 5 de octubre de 2011. <http://www.inlibroveritas.net> - ISSN:2250-4168

³ Hemos utilizado el libreto bilingüe francés-castellano, publicado por Ediciones Orbis S.A., Barcelona,1994.



estudios de ingeniería industrial. Inició su carrera cinematográfica en plena dictadura franquista –sorteando, seguramente, la férrea censura que imponía el régimen– con el cortometraje *Flamenco* (1950) y hasta el momento de presentar *Carmen* (1983) lleva realizados 19 films, la mayoría de los cuales fueron premiados en los principales festivales europeos (San Sebastián, Berlín, Cannes). *Carmen* obtuvo el Premio a la mejor película internacional en los festivales de Tokio, Londres y Berlín, y fue nominada al Oscar de la academia de Hollywood como mejor película extranjera.

Ya restituida la democracia española, aunque aún no consolidada, en 1981 Carlos Saura comienza a filmar en colaboración con Antonio Gades y con el productor Emiliano Piedra. *Bodas de Sangre* es la primera parte de una trilogía –seguida de *Carmen* y *El amor brujo* (1986)– en donde Saura inicia un género musical alejado de los moldes anglosajones.⁴

La construcción fílmica del personaje de Antonio

Una película se compone de una serie de elementos diferentes que, en su conjunto, forman una narración; en este caso en particular, "*Carmen*" nos cuenta la historia de Antonio, el director de una compañía de baile que trabaja en el montaje de la "*Carmen*" de Bizet, quien a su vez se inspiró en la nouvelle homónima de Próspero Mérimée. Cuando Antonio encuentra a la protagonista ideal, inicia con ella una relación que reproduce, en gran medida, el libreto de la ópera.

La primera observación que podemos hacer es que el film de Saura *no es una adaptación* ni de la *nouvelle* de Mérimée ni de la ópera de Bizet. El cineasta español construye, en esencia, una narración cinematográfica diferente de las obras que lo precedieron y, en esa construcción, despliega toda su creatividad en la construcción del personaje de Antonio. Ahora bien, ¿qué particularidades posee esta figura coprotagonista que ni siquiera da el título al film?

En primer lugar, Antonio es un hombre que posee una *identidad histórica extraficcional*, como otros personajes (Paco De Lucía o Cristina Hoyos, por ejemplo). Se trata de Antonio Gades (1936-2004), eximio bailarín y coreógrafo, Director del Ballet Nacional de España. En el film hace de él mismo y, al mismo tiempo, terminará confundiendo con la identidad que la historia novelesca le asignó a don José: ser presa de una pasión exclusiva por Carmen y, al final, el asesino de la mujer que es objeto de su pasión y de sus celos.

El film está atravesado por esta ambigüedad que podríamos llamar realidad/ficción. Así por ejemplo, después del duelo danzante que han tenido Carmen y Cristina, vemos a Antonio quien, como dueño de la compañía de baile, como "patrón", les paga el sueldo a los guitarristas. Por otra parte, la primera noche que Carmen y Antonio pasan juntos es un momento decisivo de la película. Hasta entonces, Saura había estado acumulando diversos elementos o efectos con los que nos daba a entender que las escenas que teníamos ante nosotros eran ficción o tendían a ella, en el sentido de que constituían ensayos. Pero cuando Carmen, después del ensayo, va a casa de Antonio para estar con él, queda explicitada la relación Carmen-Antonio fuera de la ficción de "*Carmen*"; aunque ellos son también "entes de ficción" –como diría Unamuno– en el film de Saura.

Como vemos, las categorías de realidad y de ficción son eminentemente engañosas y Saura parece llevar esos desplazamientos a sus límites extremos.

En segunda instancia, y no menos importante, advertimos desde el principio que *Antonio es el depositario del punto de vista* de la narración de la historia. El punto de vista en el cine, a diferencia de la novela, tiene al menos un primer sentido no metafórico, ya que antes que nada es, literalmente, un punto de vista óptico, el lugar de emplazamiento de la cámara desde el que se mira. La función comunicativa está estrechamente relacionada con el punto de vista que se asume, ya que quien muestra, lo hace a partir de una perspectiva definida. En tal sentido, en *Carmen*, casi absolutamente todo –excepción hecha, tal vez, de la toma final y de alguna otra escena– está visto y "contado" desde la perspectiva de Antonio, considerando los dos tipos de mensaje del texto cinematográfico: el mensaje verbal-oral y el visual.

Veamos el comienzo de *Carmen*. El film empieza con la toma de un plano en picado. Antonio –el director de la compañía de baile– y el grupo de bailarines están vistos desde arriba y desde atrás. Todos están de espaldas –imagen congelada de fotografía– y no hay música,

⁴ En una entrevista que la coreógrafa mexicana Haydée Lachino realiza a Saura, el cineasta afirma "*Yo tengo una gran fascinación por la danza, de hecho me inicié en el cine como fotógrafo del Festival de Danza y Música de Granada*". "Cada vez me interesa menos contar historias, eso me resulta ya de un naturalismo que me choca; en cambio cada vez más me interesa el cine como cine, es decir, poder filmar algo sin tener que contar nada, conmover al espectador con la imagen y aquí es en donde la danza me viene bien, porque en ella hay signos que ya están codificados y que la gente entiende sin tener que explicar nada."



subjetivo) . Saura instala, así y desde el primer momento, el punto de vista de la narración que, de ahora en más, será el de Antonio.

Consideremos, entonces, que el punto de vista es el punto en el que se coloca la cámara y, por lo tanto, el punto desde el que se capta concretamente la realidad presentada en la pantalla. Es decir, hay una valencia óptica, pero también una perspectiva que no se resuelve solamente en el ángulo visual, sino que expresa también un modo concreto de pensar, de comportarse y de juzgar, lo que Casetti y Di Chio llaman valencia cognitiva, epistémica e ideológica. “El punto de vista conjuga la valencia óptica (“Por lo que veo”) con la valencia estrictamente cognitiva (“Por lo que sé”) y con la valencia más propiamente epistémica (“Por lo que me concierne”) incluyendo en esta última el frente ideológico de fondo (“Según mis convicciones”)” (Casetti/Federico di Chio, 2010: 211)

Así vemos que, en el film de Saura, no hay episodio en donde Antonio no esté presente, y en momentos en los que la cámara no lo toma a él es porque él está mirando la escena y la cámara enfoca desde la mirada de Antonio. Antonio se convierte entonces en una suerte de narrador en primera persona, aunque como afirma Sergio Wolf, si hacemos un análisis riguroso “la construcción de una primera persona en cine es imposible” (2004:72)

Una tercera particularidad en la construcción fílmica de este personaje se debe a que *Antonio* es lo que hemos dado en llamar el *mediador de las intertextualidades* del film; es decir, es el intermediario entre el texto de Mérimée, la ópera de Bizet y el nuevo texto fílmico de Saura en donde Antonio Gades es el protagonista masculino.

Sabemos que la noción de intertextualidad se configura a partir de diferentes campos de la semiótica, y que, en líneas generales, se refiere a la inclusión –por cita, plagio, alusión, copia, parodia, imitación, etc.– de otros textos anteriores -literarios o no- en un nuevo texto. Toda intertextualidad implica, entonces, una transformación del texto “ajeno” que se inscribe en el propio texto. En este proceso, el semiólogo italiano Omar Calabrese, que analiza la propuesta de Genette y la lleva al terreno de la pintura, pone de relieve el carácter intersistémico de toda intertextualidad.

Nosotros podemos ver cómo Carlos Saura establece en el film un retículo de relaciones intersistémicas en las que el personaje de Antonio es una figura clave.

La *nouvelle* de Mérimée ingresa al sistema fílmico, a través del personaje de Antonio, en *cinco momentos importantes*, y lo hace de *cinco maneras diferentes*.

La primera es la referencia a la obra de Mérimée como texto-fuente, al igual que la ópera de Bizet, consignado inmediatamente debajo del Título, el subtítulo que dice: *Inspirada en la novela de Mérimée y en la ópera de Bizet*.

La segunda, la encontramos enseguida, cuando se incluye la descripción de Carmen en la voz –en *off*– de Antonio: “Carmen era de una belleza extraña y salvaje; sus labios carnosos y bien perfilados, que dejaban ver unos dientes más blancos que las almendras desprovistas de su piel”. Y continúa: “Sus cabellos eran largos, brillantes, y sus ojos tenían una expresión voluptuosa que no he vuelto a encontrar en ninguna mirada humana. Ojos de gitana, ojos de lobo”. Mientras Antonio, con los ojos fijos en un punto de su imaginación más que en el de la realidad exterior, piensa en esa descripción física, la cámara lo inmoviliza en un plano medio largo, lo que permite una identificación emocional del espectador con el actor.

Pero la transposición del texto de Mérimée no ingresa al sistema fílmico de manera idéntica, sino que, *tomando algunos de los mismos elementos descriptos*, Saura *recompone un texto nuevo*, más sintético que el original. El escritor francés dice de Carmen (Mérimée, 1845:14)

... ses lèvres un peu fortes, mais bien dessinées et laissant voir des dents plus blanches que des amandes sans leur peau. Ses cheveux, peut-être un peu gros, étaient noirs, longs et luisants.(...) C’ était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d’ abord, mais qu’ on ne pouvait oublier (...) Oeil de bohemian, oeil de loup (...)

La tercera transposición es absolutamente diferente. Aquí no se trata de una cita o alusión a alguna parte del libro, sino que *el objeto-libro en su totalidad* ingresa al film. Antonio le regala a Carmen la obra “Carmen” de Mérimée, en una traducción al castellano. Ella le pregunta, asombrada, si la tiene que leer y él le dice que no es obligatorio, pero le puede servir. Esta respuesta que Antonio le da a Carmen en relación al libro, ¿no puede ser leída también como la respuesta que Saura da al espectador en relación a la totalidad del film?

En el episodio, cuando se ensaya “la tabacalera”, tenemos una transposición de *discurso referido* con acotaciones personales. Antonio, subido a una mesa, da las consignas y dice: “Según cuenta Mérimée estamos en Sevilla hacia 1830, en la fábrica de tabaco. Hace

La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. Hay mujeres, están cómodas; vamos... ligeritas de ropa”. Y más adelante, Antonio les recuerda que, al final de la pelea de la tabacalera, José se lleva a

el que piensa en voz alta?

Antonio afirma que, en este punto, en la novela de Mérimée, hay algo importante que aclara la relación entre Carmen y José, cuando dice: “Mentía, siempre ha mentido...Y yo no sé si alguna vez ha dicho la verdad. Pero cuando ella hablaba, yo le creía, era más fuerte que yo”. Esta frase, que es la única *transposición textual* de la *nouvelle*, la pronuncia mirando fijamente a los ojos de Carmen: “Elle mentait, monsieur, elle a toujours menti. Je ne sais pas si Dans sa vie cette fille-là a jamais dit un mot de vérité; mais, quand elle parlait, je la croyais: c’ était plus fort que moi”.⁵ —escribía Mérimée— (1845: 23).

La quinta *transposición es sumamente ambigua en relación a la fuente*, no sabemos si se trata de Mérimée o del texto operístico de Bizet. En diálogo con Paco, Antonio pregunta quién es Carmen, y el guitarrista le cuenta —con un murmullo de fondo que apenas se entiende lo que dice— que está casada con alguien que estuvo en la cárcel, pero que no se sabe mucho de ella. En realidad, se trata de una *síntesis* que hace Saura de *las dos fuentes*. El nombre del marido de Carmen, José Fernández Montaña, lo conocemos inmediatamente después.

Finalmente, *Antonio* es también quien *decide acerca del espectáculo* de danza que en el futuro, supuestamente, se presentará, ya que no debemos perder de vista que todo el film es un ensayo, o al menos así lo parece. Antonio hace, en la ficción, del coreógrafo magistral que es Antonio Gades: selecciona partes del texto y de la música de la ópera de Bizet para ser bailadas; realiza la coreografía y decide sobre la escenografía, el vestuario, la utilería, etc. Todas las transposiciones que tienen que ver con la danza están referidas a la ópera de Bizet, cuya música constituye la banda sonora de casi todo el film de Saura. El cineasta pone en escena el trabajo de Antonio Gades, su coguionista.

Enumeramos algunos ejemplos en donde es evidente esto que afirmamos. La música de Bizet está presente en la presentación del Reparto; cuando Antonio escucha la cinta de la ópera, con una angustia apremiante, buscando el ritmo para la danza que parece no encontrar; en la escena del toreo; en el momento previo a que Antonio descubra, en el vestuario, a Carmen con otro; antes del final, el diálogo entre Antonio y Carmen está entrelazado con parlamentos de la ópera, de manera que no se entiende exactamente de qué están hablando ellos; y, el final del film, con el final de la ópera.

Todos los recursos antes mencionados contribuyen a crear, en el espectador, la ilusión de que Antonio es el único “narrador” de esta historia; sin embargo, no tenemos que olvidar que él pertenece, a su vez, al discurso de otro narrador.

Un último aspecto que nos interesa señalar en relación a la construcción del personaje de Antonio es de orden temático. Nos referimos al tratamiento que Carlos Saura da al tema de los celos en Antonio, aunque no exclusivamente en él, también están los celos que Cristina siente por Carmen. Los celos son un sentimiento obsesivo que en el film posee una fuerza expresiva inusual, potenciados por la danza, la mirada, los gestos y las actitudes, de las que carece el texto de Mérimée o la ópera de Bizet. Una situación particularmente intensa, en relación a los celos, protagonizada por Antonio, está en la escena con el torero, cuando el coro canta: “Los amores son terribles y los celos traicioneros. Por eso muero de celos (...) Los celos tienen la culpa de tanta cosa cobarde (...) Los celos que nos devoran son como fuegos que arden...”.

Al principio de este trabajo nos formulábamos una pregunta cuya respuesta hemos intentado dar, en parte, en el análisis de la película. Sabemos que tanto el film como la novela tienen una dimensión eminentemente narrativa, aunque cada sistema semiótico tiene un modo de actualizar y de representar la historia. La clave está en el *cómo* se hace.

A partir de la década del 60, con el desarrollo tecnológico y de los medios masivos de comunicación, la vitalidad que fue cobrando la cultura de masas, unido al desencanto ante las promesas de la modernidad, nuevos debates y perspectivas de análisis surgieron en el campo de la cultura en general y del arte en especial. Calinescu afirma que los cambios de paradigmas científicos y artísticos se han manifestado con más insistencia en dos áreas: la filosofía y el arte. Y en los dos casos, la piedra de toque de la reflexión posmoderna es la relación que el presente mantiene con el pasado y en consecuencia, con la tradición y la historia, “El posmodernismo ha entrado en un vivo diálogo reconstructivo con lo viejo y el pasado”, dice el crítico rumano. (Calinescu, 1991: 268)

Saura entabla un diálogo interdisciplinario en donde la historia y los personajes de *Carmen* modifican el conocimiento de ese pasado, a partir no sólo de una nueva construcción dramática de la historia —una historia que no descansa en el suspenso, ya que se trata de un argumento conocido— sino, y por sobre todo, del modo de ser contada.

Cruces de lenguajes artísticos, hibridez genérica, nuevos puentes para dialogar con la tradición, pluralidad de códigos que rigen el mismo sistema fílmico, pasajes entre lenguajes o



Conclusión

Toda lectura, que trabaja con textos del pasado, es una lectura realizada desde los intereses y las representaciones del presente. Saura estrena *Carmen* en 1983, cuando España salía recientemente de un largo período de dictadura franquista y de catolicismo conservador, una España que, durante siglos, estuvo dominada por el sentido del honor y de la honra, y en donde los crímenes pasionales encontrarían seguramente su justificativo en los celos irracionales y en el sentido de posesión del hombre en relación a la mujer. En tal sentido, Antonio no parece muy diferente, en lo esencial, del protagonista masculino de la *nouvelle* de Mérimée.

Antonio es un personaje que funciona como nexo de relación entre distintos elementos de la acción; él es quien genera la acción y está situado en una posición privilegiada para dirigir el avance de la misma. Estimamos que la originalidad en el tratamiento del personaje de Antonio reside en una conjunción de elementos que podríamos llamar ‘formales’, como el pasaje y la oscilación entre realidad y ficción, la ficción dentro de la ficción, la variedad en las transposiciones, la mirada subjetiva del personaje que impulsa a los espectadores a pasar por los ojos y la mente de Antonio, o el contrapunto que el personaje instala entre la música grabada de Bizet y la música flamenca en directo.

En este film, Carlos Saura pone en juego una nueva manera de contar aprovechando al máximo los componentes expresivos y dramáticos de la danza y del flamenco. Establece “un relato” en presente, con una sucesión de “fragmentos” de la ópera de Bizet, en donde el cine conmueve al espectador por la fuerza y la belleza de la imagen de la danza cuyo lenguaje ya está codificado. Todo lo cual da como resultado un modo de representación diferente y una creación estética, no solamente del film en general sino del protagonista masculino en particular, absolutamente originales.

Bibliografía

- AIH Actas XII (1995) *Hans Felten, Rheinisch-Westfälischen Technische Hochschule, Aquisgrán, Juego de la intermedialidad en la narrativa española contemporánea*. Centro virtual Cervantes.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus
- Berg, Walter B. (2002). “Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad”, *Iberoamericana*, II,6, Berlín, pp.127-141.
- Calabrese, Omar (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. Barcelona: Editorial Cátedra Signo e Imagen
- (1987). *El Lenguaje del Arte*. Bs.As., Barcelona, México: Paidós.
- Calinescu, Matei (1991). “El posmodernismo” en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, 'kitch', posmodernismo*. Madrid: Tecnos. cap. 5, p. 268.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio (2010) [1991]. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Comunicación 172 Cine.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gimferrer, Pere (1999). *Cine y Literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Kristeva, J. (1969). *Semiotiké: recherches por une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Macciuci, Raquel y María Teresa Pochat (directoras) (2010). *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Wolf, Sergio (2004) [2001]. *Cine / Literatura. Rito de pasajes*. Buenos aires, Barcelona, México: Paidós.

Datos de la autora

Margarita María Ferrer es profesora de Lengua y Literatura, egresada del profesorado nacional Anexo a la escuela Normal de Azul en 1970. Ejerció la docencia en los niveles Medio y Superior como profesora de literaturas española y francesa. Directora del Suplemento Cultural de “Diario

⁶ Raquel Macciuci traza un amplio panorama de los alcances de los estudios Intermediales y del estado actual de la teoría en la Introducción a *Literatura, Cultura, Medios, Soportes: Nuevos campos y deslindes*, número monográfico, ARBOR (Vol.CLXXXV Anexo 2, julio-diciembre.Madrid:Maia,2009. La Plata, FAHCE-UNLP, 3 al 5 de octubre de 2011. Cita realizada por Macciuci, Raquel “Introducción” a *Literatura, Cultura, Medios, Soportes: Nuevos campos y deslindes* op.cit p.10 sitio web: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar> - ISSN:2230-4168



DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS. MEMORIA DEL II CONGRESO INTERNACIONAL DE LITERATURA Y CULTURA
ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS. Raquel Macciuci (Dir.)
Volumen III: Narrativa, teatro, cine, otros medios: diálogos transartísticos, cruces y convergencias. Raquel Macciuci
(Ed.)