

**Patricia ANTÓN VÁZQUEZ**

(Universidade de A Coruña)

## **LA INFLUENCIA DEL CINE EN LA ESCRITURA NOVELÍSTICA DE TORRENTE BALLESTER: TEORÍA Y PRÁCTICA**

Utilizamos el término *escritura novelística* en oposición al de *escritura cinematográfica* manejado por primera vez por José María Paz Gago (2000 y 2001) en dos estudios que se han convertido en el principal punto de arranque de la presente comunicación, a lo largo de los cuales el crítico da cuenta de los avatares y principales valores literarios y cinematográficos de la labor guionística de Torrente.

En sendos artículos la noción de escritura cinematográfica es manejada por Paz Gago para referirse tanto al conjunto de guiones cuya redacción corrió íntegra o parcialmente a cargo de Torrente Ballester, como a cualquier manifestación evidente de técnicas o motivos cinematográficos en alguna de sus obras ficcionales o teóricas.

Basándonos en su propuesta, hemos decidido mantener el término, aunque sometiéndolo a un pequeño ajuste, con el fin de acomodarlo mejor a nuestra particular perspectiva analítica. Y así, entendemos por escritura cinematográfica torrentiana todas aquellas manifestaciones literarias de la obra de este escritor relacionadas directamente con el cine bien por ser textos emitidos y recibidos por medio del lenguaje fílmico, bien porque fílmica es su temática, y que se reducen a dos vertientes fundamentales: los guiones<sup>1</sup> y la crítica cinematográfica, un amplio conjunto de artículos periodísticos en los que Torrente comenta filmes o aspectos concretos de películas determinadas.

---

<sup>1</sup> Torrente Ballester interviene en cuatro películas dirigidas por José Antonio Nieves Conde entorno a la década cincuenta. En el primer filme, hoy desaparecido, *Llegada de noche* (1949), Torrente figura como adaptador de diálogos. Le sigue *Surcos* (1951), uno de los filmes más destacados y renovadores de

Fuera quedarían, por tanto, aquellos textos novelísticos o de teoría novelística que mantienen sólo una relación implícita con el cine y que preferimos considerar parte de su escritura novelística. En paralelo con el concepto cinematográfico, la escritura novelística torrentiana no sólo comprende sus ficciones narrativas –novela y teatro- sino también aquellos textos teóricos dedicados a la novela.

Lo que sucede es que ambas vertientes de la carrera literaria de Torrente Ballester (novelística y cinematográfica) se entrecruzan, influyendo la una sobre la otra, y al igual que en sus guiones aparecen mecanismos y recursos narrativos procedentes de sus novelas –juegos metatextuales, ironía, esquemas míticos-, existen textos novelísticos con signos fílmicos bastante evidentes.

El presente estudio tiene como objetivo fundamental el análisis de ese corpus en concreto, el cual abarca un grupo de ensayos teóricos por un lado y de obras de ficción narrativa por otro, con un denominador común –el cine-, presente de una u otra manera en todos ellos.

## **1. RAÍCES CINEMATOGRAFICAS EN LA TEORÍA DE LA NOVELA DE TORRENTE BALLESTER.**

No vamos a tratar aquí de establecer todos y cada uno de los puntos sobre los que se sustenta la teoría torrentiana de la novela, sino solamente aquellos que remiten al fenómeno cinematográfico, cuyo repaso constituirá una muestra de la profunda simbiosis entre cine y novela que caracterizó su personalidad y obra literarias.

Don Gonzalo desarrolla en algunos de sus ensayos y cuadernos de trabajo un planteamiento de tipo semiótico sobre el proceso de comunicación narrativa que entraña la producción y recepción de una novela, recurriendo en su exposición a términos metafóricos de naturaleza fílmica que revelan una concepción visual del relato escrito y

---

principios de los cincuenta cuyo guión fue autoría exclusiva de don Gonzalo. A continuación, el escritor se encarga de la redacción de uno de los cuatro episodios narrativos que componen el guión de la también desaparecida película *El cerco del diablo* (1950-52) para finalizar su experiencia cinematográfica como guionista de *Rebeldía* (1953). (Paz Gago: 2000: 120-126)

confirman la intercambiabilidad de estos dos soportes como formas discursivas de creación ficcional<sup>2</sup>.

Como en cualquier proceso comunicativo, el autor de *La saga/fuga de J.B.* distingue y analiza por separado el papel correspondiente al emisor, como productor del mensaje narrativo, y al receptor, como destinatario e intérprete de dicho mensaje, planteando todo lo concerniente a las funciones comunicativas de ambos por medio de metáforas fílmicas cuyo referentes reales conviene esclarecer.

Desde el polo de la emisión y mediante este particular mecanismo expresivo, Torrente trata de reproducir paso a paso el proceso de producción novelística, el cual consistiría, a grandes rasgos, en la proyección de imágenes desordenadas sobre una pantalla –equivalentes al material narrativo del relato que el novelista quiere escribir–, que representa la mente del escritor, encargado de llevar a cabo todo un proceso de montaje identificado con el soporte narrativo que elija para darle expresión (en este caso la palabra escrita) y que tendrá como resultado final la creación de una novela.

Las imágenes que la mente del novelista reproduce y que conforman el material narrativo de su próxima obra, pertenecen a una categoría determinada que sólo conocen quienes desempeñan esta profesión, pero que Torrente logra caracterizar sin ningún problema gracias a su propia experiencia: “Esta mente [...], la del novelista [...] *se ha especializado* en la secreción de imágenes de cierta naturaleza, de imágenes estéticamente válidas cuya expresión más adecuada es la palabra” (1982b: 84).

Las imágenes que constituyen todo el material narrativo tienen una misma procedencia, la experiencia, ya que la mente humana sólo será capaz de crear imágenes a partir de referentes reales que conoce. Pero esas imágenes pueden ser de dos tipos, dependiendo de cuál sea la *lente* a través de la cual se proyecte en esa pantalla mental: mnemotécnicas o imaginativas.

---

<sup>2</sup> Esta propuesta teórica que pone de relieve la naturaleza visual del fenómeno literario no es muy común, pero ha sido apoyada por otros autores como Henry James o Percy Lubbock y cineastas como Eisenstein, por tanto, forma parte de una corriente teórica comparatista a la que pertenecen prestigiosos autores y críticos literarios y cinematográficos. Para James, “la novela es de todas las imágenes la más comprensiva y la más elástica” y, en consonancia con la propuesta torrentiana, desarrolla este principio teórico por medio de analogías obtenidas de la visión. Lubbock también identifica este género literario con fenómenos visuales y afirma de forma contundente que “una novela es una imagen”. Por otro lado, Eisenstein había planteado con anterioridad la supremacía del discurso fílmico sobre el verbal como forma de expresión del pensamiento humano, al manifestarse también éste mediante imágenes (Bordwell, 1996: 9).

De acuerdo con el planteamiento torrentiano, la memoria “consiste en la reproducción de imágenes específicas de lo que ha sucedido” y, en consecuencia, no sólo procede de la experiencia, sino que coincide con ella (Torrente, 1992: 12).

Por otro lado, la imaginación “consiste en repetir estas experiencias pero modificadas [...]. Las imágenes que produce no han acontecido nunca en la realidad. Se trata de imágenes nuevas, imágenes inventadas” (13).

Esta proyección espontánea de imágenes en la pantalla mental del novelista, sean de la naturaleza que sean, provocan en él una necesidad de expresión inminente, la cual denominamos comúnmente inspiración: “Todo novelista ha experimentado la irrupción, en la pequeña e íntima pantalla en que sus imágenes se proyectan, de un personaje hecho, constituido, que obra y habla sin que el escritor pueda hacer otra cosa que convertirse en notario de lo que va viendo y oyendo” (Torrente, 1982b: 85).

Pero lograr la expresión idónea de todas esas imágenes mentales no es fácil, ya que éstas no se presentan ante el novelista de un modo sucesivo y ordenado, sino simultáneamente y mezcladas entre sí: “Las imágenes procedentes de la experiencia no permanecen inertes en ese escondite oscuro a que me he referido, sino que viven, se mueven, chocan con otras, se modifican y modifican a sus vecinas” (1982b: 85).

Por esta razón, el siguiente paso en la labor expresiva del novelista consistirá en seleccionar, ordenar y organizar todo ese material en función del molde textual que ha seleccionado para la redacción de su relato, en este caso, la novela. Sin embargo, la caracterización que de este proceso realiza don Gonzalo se relaciona más con el trabajo de un cineasta que de un novelista, por cuanto aparece expresada a través de términos que remiten al proceso de montaje de un filme, convirtiéndolo así en un medio expresivo perfectamente compatible con el texto narrativo de ficción verbal que es la novela:

*Acostumbro a distinguir entre la producción de imágenes nuevas y su ordenación posterior en vista de un conjunto o arquitectura aún no realizada que el escritor tiene, con mayor o menor claridad, en la mente (...) sostenida por la palabra (...). Aquí se insertan con toda propiedad las nociones de posición y situación (...), de orden, disposición y otras muchas afines que se refieren todas a lo mismo: la disposición que da (...) a las secuencias significativas o representativas el narrador para realizar esa*

*forma apetecida a cuyo esquema ideal procura acercarse el artista y que constituye su modelo*<sup>3</sup> (1982c: 131).

En resumen, según acabamos de analizar, para Torrente Ballester el novelista asiste primero como espectador a una proyección mental de los distintos materiales narrativos que surgen a partir de su experiencia y a continuación se convierte en su intérprete, organizando y dotando de palabras todo lo que ha visto previamente con el fin de comunicárselo a otros del modo más fidedigno posible: “la imagen-modelo [...] está en el interior del novelista, es ella la que intenta describir y proponer al lector para que éste pueda engendrar en su interior una imagen de la misma fuerza” (1975: 81).

Una vez concluida la fase del *montaje*, la novela está ya lista para su difusión, lo que nos remite al polo receptor de la comunicación literaria - el lector- , que, como parece deducirse de esta última cita, será inversamente idéntico al de creación. Por ello, don Gonzalo continúa haciendo uso, para su descripción, de los términos cinematográficos manejados con anterioridad.

El lector tiene primero acceso al texto verbal y sólo a través de su lectura podrá reconstruir mentalmente las imágenes originales que estimularon la redacción del relato en el escritor: “Escrita la novela es como una partitura sin ejecutante. La novela la ejecuta el lector, y la operación de leer consiste en verificar íntimamente el contenido de la palabra, es decir, en repetir mentalmente, imaginariamente, el mundo que el novelista ha creado para nosotros. He dicho repetir, pude haber dicho reproducir” (1982c: 136).

Sin embargo, el autor de *Los gozos y las sombras* sabe que esa reproducción visual del relato verbal nunca será exactamente idéntica a la primitiva del novelista. La teoría de la recepción torrentiana entiende la operación de lectura como una nueva interpretación del texto original. Al igual que en el proceso de creación el material

---

<sup>3</sup> Como prueba del evidente paralelismo que Torrente establece entre la organización y estructuración del material narrativo en el proceso de redacción de una novela y el montaje cinematográfico, remitimos a la definición que sobre este término nos ofrece el manual de Ramón Carmona, significativamente similar a la cita torrentiana: “El montaje [...] puede ser considerado como la operación destinada a organizar el conjunto de los planos que forman un film en función de un orden prefijado. Se trata, por tanto, de un principio organizativo que rige la estructuración interna de los elementos fílmicos visuales y/o sonoros” (1996: 109-10).

Tampoco es gratuito que don Gonzalo identifique la técnica del montaje con el principio organizativo de esas imágenes psíquicas que constituyen el material narrativo del novelista. Años atrás Eisenstein había destacado la capacidad de actuación del montaje cinematográfico en los estímulos psíquicos del espectador: “El montaje [...] actuará directamente en el sistema nervioso del espectador [...] creando nuevos reflejos condicionados en relación con el tema que la película quiera transmitir (Bordwell, 1996: 13).

narrativo surge condicionado por la experiencia del escritor, el lector también pondrá en relación lo que lee con su propia vida y conocimiento del mundo, lo que proyectará en su *pantalla mental* unas imágenes distintas pero igualmente válidas a las del novelista.

En su explicación, Torrente adopta el rol correspondiente al lector para ilustrar de un modo más convincente este planteamiento de raíz fenomenológica<sup>4</sup>: “Tengo ante mí unas palabras que entiendo, que intentan provocar en mi mente una imagen [...]. Mi experiencia es distinta de la del escritor, y por precisas y atinadas que sean sus palabras, el efecto que me causan [...] no se verifica por entero” (1982c: 136).

Además del uso de cierta terminología cinematográfica ya comentada, aquí la conexión con este otro soporte narrativo reside también en que su idea sobre el proceso de lectura de una novela es compatible con el de transposición fílmica. Si tenemos en cuenta la definición que sobre este término manejan algunos comparatistas, como “una nueva lectura de una novela que se hace visible a los demás y que puede coincidir en mayor o menor medida con lo que imaginó el escritor y lo que reproduce cada lector concreto” (Paz Gago, 2000: 128), vemos que esta diversidad interpretativa es también asumida por Torrente en su concepción de lectura narrativa: “cada lector lee, con el mismo texto, una novela distinta y eso depende, como se ve, de la riqueza de su experiencia, no de la palabra textual” (1976: 35).

Por tanto, como creemos haber demostrado a lo largo de este análisis, la teoría torrentiana de la novela está estrechamente conectada con el medio fílmico. El escritor ferrolano recurre de forma constante en su definición de los mecanismos comunicativos del género novelístico al uso metafórico de términos de naturaleza cinematográfica (imagen, pantalla, proyección, secuencia, montaje...), de modo que los límites entre la novela y el cine como soportes de narración ficcional se mezclan y confunden una y otra vez hasta convertirse en conceptos equivalentes dentro de la comunicación literaria.

---

<sup>4</sup> La Fenomenología es un movimiento teórico que se origina con la obra de Edmun Husserl a principios del siglo XX y da lugar a una importante corriente de la teoría literaria actual, la Hermenéutica fenomenológica, especialmente a partir de las propuestas de H. R. Jauss (1967) y W. Iser (1972). Busca evitar el problema de la separación entre la conciencia y el mundo, planteando que el sujeto enunciador conoce y da a conocer el mundo según se presenta en su conciencia. Del mismo modo, para el lector la obra es lo que se da a la conciencia y su interpretación depende de su experiencia individual. (Garrido, 2000).

## 2. PRINCIPALES PROCEDIMIENTOS FÍLMICOS EN LAS FICCIONES NOVELÍSTICAS DE TORRENTE BALLESTER.

La faceta fundamental de la escritura cinematográfica de Torrente Ballester la constituye su actividad como guionista a comienzos de los años 50. Dada la paralela dedicación del escritor a la redacción de novelas por estos años, no es de extrañar que la redacción de guiones y su interés por el cine aflorase desde entonces en su obra novelística y especialmente en la producción inmediatamente posterior a 1953, fecha de la última película escrita íntegramente por él y conservada, *Rebeldía*.

Un primer indicio cinematográfico detectado en repetidas ocasiones a lo largo de su novelística se refiere a la presencia directa o indirecta de intertextos fílmicos, normalmente con funciones caracterizadoras, que prueban que la influencia del cine en sus novelas no procede tan solo de su experiencia guionística, sino también de su afición a este medio como espectador<sup>5</sup>.

En primer lugar tenemos que referirnos a la constante reaparición en la novelística torrentiana de un personaje de origen cinematográfico: la mujer robot creada por Lang para su filme *Metrópolis*. A través de distintos testimonios del propio don Gonzalo, sabemos cuándo descubrió el personaje y en qué novelas es utilizado intertextualmente como base caracterizadora de nuevas figuras literarias.

En un artículo periodístico de 1982 recogido en *Cotufas en el golfo* Torrente rememora, tras más de cincuenta años, con pasmosa exactitud, la proyección de dicho filme, a la que asistió siendo estudiante en Oviedo, entre 1927 y 1928<sup>6</sup>.

Años más tarde vuelve a referirse, en *Dafne y ensueños*, al filme de Lang, esta vez corroborando de forma explícita la influencia que la muñeca mecánica interpretada por Brigitte Helm ejerció en su propia obra: “De esta película me quedó en herencia la noción y la imagen de la *muñeca* que aparece en mi *Casamiento engañoso*, reaparece en *Fragmentos de Apocalipsis*, y quizá un día de estos vuelva a asomar a mis páginas su

---

<sup>5</sup> Como señala Peña Ardid (1992: 98), “este tipo de incursión del cine en la novela remite a un fenómeno de intertextualidad que ha podido apreciarse desde que dicho medio comienza a interesar a los escritores” y sobre el que “importará tener en cuenta no sólo el tipo de motivos escogidos sino la intencionalidad con que un autor se sirve de ellos, las funciones que desempeñan en la nueva estructura semántica literaria y, en última instancia, las posibles constantes que pueden detectarse en su modo de utilización”. Seguiremos el método analítico señalado por esta autora para nuestro estudio sobre el uso de este recurso en la novelística torrentiana.

<sup>6</sup> Se trata de un artículo que lleva por título “Empiezo por algunos recuerdos” (Torrente, 1986: 150-51).

jeta hermosa y ambigua” (Torrente, 1983: 310). Así sucedió tan sólo un año después en *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), novela con una fuerte impronta cinematográfica.

Aunque estos personajes tienen un origen fílmico común, hay que puntualizar que estamos ante tres versiones distintas e independientes unas de las otras, entre las cuales, no obstante, es posible establecer una especie de proceso evolutivo, que culminaría en 1984 con *Quizá nos lleve el viento al infinito*, su recreación más compleja.

De hecho, la mujer robot de esta última obra, Eva Gardner, además de remitir a *Metrópolis*, alude a otra gran figura del mundo del celuloide. El personaje, como bien apunta Kathleen M. Gleen (1989: 76) en un estudio sobre esta obra, “is a combination of that of Ava Gardner and Eve. [...] Her inventors apparently were enamored of Marilyn Monroe, so Eva bears a resemblance to that archetypal sex symbol”. Además de una nueva recreación fílmica del personaje futurista, esta última novela desarrolla una evidente parodia del género de espionaje y de ciencia ficción, tan explotado por el cine.

Otro ejemplo destacable de intertextualidad fílmica se registra en la trilogía *Los gozos y las sombras* con el personaje de doña Lucía, la mujer del boticario. En este caso, los referentes fílmicos funcionan como técnica de caracterización paródica de la figura literaria, que se identifica conscientemente con ellos, manifestando así su anhelo de traspasar su propia realidad y convertirse en lo que no es, pero desea ser<sup>7</sup>.

Las figuras cinematográficas con las que se identifica doña Lucía comparten una serie de rasgos en común: mujeres bellas, deseadas y conquistadas por atractivos galanes y a las que les depara el destino, como a ella, trágicos finales en plena juventud. Se trata de la actriz norteamericana Jean Harlow y del personaje de Dama de las Camelias, interpretado por Greta Garbo en el filme *Margarite Gautier*<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Sánchez Noriega (2000: 35) habla en su libro de este caso concreto de incursiones del cine en la literatura: “el cine aparece como espacio mítico capaz de identificaciones y proyecciones del sujeto que encuentra en tipos cinematográficos modelos de héroes o de deidades que satisfagan deseos más o menos subconscientes, lugar de evasión frente a una realidad provinciana y triste o a una situación personal insoportable”.

<sup>8</sup> En el primer caso, el proceso de identificación se produce en un episodio de naturaleza metaficcional, cuando doña Lucía asiste con Carlos a la proyección de un filme protagonizado por la “vamp” hollywoodiense. La fascinación por la capacidad de seducción que desprende Jean Harlow será tal que el personaje torrentiano se sentirá poseído por la rubia actriz: “El hombre cogió a Jean Harlow por la cintura y la besó en la boca [...]. Jean Harlow estaba desprevenida; doña Lucía también. El beso le sacudió los nervios hasta la punta de los pies y, de repente, se vio invadida y arrebatada, sintió como si el cuerpo de

No siempre la presencia de un intertexto fílmico remite a una película existente, ni se utiliza sólo con funciones caracterizadoras. En este sentido, cabe mencionar el caso de *Cuento de sirena*, donde el narrador desarrolla todo un relato metaficcional a través de la presencia de un cinematógrafo que proyecta una historia similar a la que relata el propio cuento y propicia así una identificación de los personajes que aparecen en la pantalla (la sirena, un buceador y un pulpo) con los protagonistas del relato, tanto por parte del lector como de las propias figuras literarias. El intertexto fílmico, tan ficticio como el resto del cuento, ejerce la función narrativa de prolepsis, adelantando el desenlace de la diégesis principal.

Por tanto, los intertextos fílmicos juegan un papel primordial en la génesis de numerosas obras o figuras novelísticas torrentianas. Además, prueban que el interés del autor de *La saga/fuga de J.B.* por el séptimo arte se dejó sentir en su novelística ya antes de su experiencia cinematográfica.

Lo que sucede es que, a partir de su labor como guionista, se detectará en sus novelas un nuevo tipo de influencia que apunta al empleo de técnicas narrativas procedentes de los textos fílmicos. La prueba principal de este nuevo componente cinematográfico en su escritura novelística la constituyen las transposiciones fílmicas que se han realizado de dos de sus novelas. En ambos casos, el alto grado de fidelidad que mantienen con respecto al texto original es un primer signo de su predisposición para ser traducidas al código fílmico<sup>9</sup>.

La primera obra adaptada para televisión en 1982 es la trilogía titulada *Los gozos y las sombras*. Su redacción original (1957-1962) tuvo lugar precisamente después de que Torrente llevase a cabo sus principales aventuras cinematográficas y durante su época de mayor afición al cine como espectador. Ambas circunstancias favorecieron la incorporación de mecanismos narrativos de origen fílmico entre los que destacan: el empleo de técnicas de ocularización narrativa; la introducción de aspectos de

---

Jean Harlow, todavía abrazada, todavía estremecida, se saliese de la pantalla y envolviese el suyo". (Torrente, 1982a, II: 19).

La segunda identificación la establece al entrar en el baile del Casino donde sabe que le espera Cayetano: "Al exagerar el maquillaje, doña Lucía había recordado a la Dama de las Camelias, y sabía que su entrada en el baile sería como la entrada en la ópera de Margarita Gautier. Llevaba preso en el traje un ramillete de camelias blancas, cuyo simbolismo no entendería nadie, seguramente" (Torrente, 1982a, II: 27). La similitud del personaje novelístico con el fílmico es en este caso mayor, porque ambas estaban enfermas de tuberculosis.

<sup>9</sup> El propio Torrente Ballester se encargó de supervisar, en los dos casos, la realización de las adaptaciones para garantizar el cumplimiento de este particular requisito de la fidelidad narrativa a sus propias novelas.

caracterización escénica de naturaleza cinematográfica como la iluminación o la banda sonora; el estilo enunciativo y coloquial de los diálogos y objetivista, neutro, entrecortado y sintético del narrador, propios del estilo guionístico; y las divisiones internas que presentan los capítulos para indicar un salto temporal y/o un cambio de escenario, a modo de secuencias cinematográficas.

En segundo lugar, su novela *Crónica del rey pasmado* fue creada también con una especial predisposición para la adaptación cinematográfica, como lo demuestra de forma más evidente, su estructura externa de secuencias numeradas a modo de guión cinematográfico. Este y otros aspectos debieron facilitarle a Uribe en 1991 la realización de su transposición fílmica, como se deduce del siguiente comentario sobre la novela original: “al leerla, me di cuenta de que era una película para hacerla tal cual [...]. El guión estaba ya en la novela, casi preparado para ser trasladada al cine” (Angulo, 1994: 142 y 158)<sup>10</sup>.

El amplio número de proyectos cinematográficos que llevaron o intentaron llevar a cabo transposiciones fílmicas de textos literarios escritos por Torrente, los buenos resultados obtenidos en cada caso y, sobre todo, el repaso de los principales componentes cinematográficos de sus novelas han probado que su literatura presentaba especial facilidad para ser llevada al cine y que su forma de escribir novelas guardaba una cercana afinidad con sus guiones cinematográficos.

En el terreno de la teoría, el empleo de terminología fílmica para definir principios novelísticos, además de corroborar la huella imborrable que su experiencia cinematográfica dejó en su forma de escribir, apunta también a la intercambiabilidad de la que gozaban, según don Gonzalo, estos dos soportes como medios expresivos de la narración ficcional.

---

<sup>10</sup> Además de estas dos adaptaciones, existen una serie de proyectos inacabados de los que da cuenta Paz Gago (2000: 120) y en los que el novelista también colaboró: la segunda novela publicada por Torrente, *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) fue adaptada en los últimos años de su vida por el propio escritor, con la colaboración entusiasta del productor y guionista Jesús Navascués cuyo torrentismo infatigable desde la época de *Los gozos y las sombras* le llevó a realizar también la transposición cinematográfica de *Off-side* (1969) y a poner en marcha su proyecto más ambicioso, *Campana y piedra*, adaptación de *Fragments del Apocalipsis* con el que fue su título provisional redactada en colaboración con la profesora Carmen Becerra Suárez y el propio novelista. Por último, el director gallego Chema Cagino tiene en marcha la transposición cinematográfica libre del relato corto *Cuento de Sirena*, realizado a partir de la versión gallega *O conto da serea* en traducción de Valentín Arias, bajo el título *Marina*”.

### Referencias bibliográficas

- ANGULO, J., HEREDERO, C. y REBORDINOS, J.L. (eds.) (1994). *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*. Irún: Filmoteca Vasca.
- CARMONA, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- GARRIDO, M. A. (2000). *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid: Síntesis.
- GLENN, K.M. (1989). «Myth and metaphor in *Quizá nos lleve el viento al infinito*». En *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester*, PÉREZ, J. y MILLER, S. [eds], 71-78. Society of Spanish and Spanish-american Studies, Boulder: Univ. of Colorado.
- PAZ GAGO, J. M. (2000). «La escritura cinematográfica de Gonzalo Torrente Ballester». En *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, J.L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha, (coord.), 119-130. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente.
- \_\_\_ (2001). «La mirada en el espejo. Gonzalo Torrente Ballester y los medios audiovisuales». En *Con Torrente en Ferrol: un poco después*, J.A. Ponte Far y J.A. Fernández Roca (coord.), 137-157. A Coruña: Servicio de publicaciones da Universidade de Coruña.
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1976). *Nuevos Cuadernos de la Romana*, Barcelona: Destino.
- \_\_\_ (1982a). *Los gozos y las sombras*, 3 vols. «El señor llega», «Donde da la vuelta el aire» y «La Pascua triste». Barcelona: Círculo de lectores.
- \_\_\_ (1982b). «*Don Juan*». En *Ensayos Críticos*. Barcelona: Destino, 81-115.

- \_\_\_ (1982c). «Acerca del novelista y su arte». En *Ensayos Críticos*. Barcelona: Destino, 116-142.
- \_\_\_ (1983). *Dafne y ensueños*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_ (1986). *Cotufas en el golf*, Barcelona: Destino.
- \_\_\_ (1992). *Proceso de la creación narrativa*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.