

La adaptación de *Le Mépris* (Moravia/Godard): aspectos arquitectónicos

The adaptation of *Le Mépris* (Moravia/Godard): architectural aspects

ÒSCAR CANALÍS HERNÁNDEZ
Universitat Politècnica de Catalunya
canalisoscar@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5450-1781

Resumen: *Il disprezzo*, novela de Alberto Moravia, y *Le Mépris*, film de Jean-Luc Godard. El trasvase de la una al otro es el objeto del presente artículo. Siempre existe un paso intermedio: es el guion, escrito pero prefigurando ya imágenes en movimiento. Así como en el film *La pelle*, de Liliana Cavani, la casa Malaparte es necesariamente la misma que en la novela autobiográfica de su propietario, donde aparece descrita explícitamente, en el caso de *Le Mépris* se trata de una elección de Godard. Alguna de las localizaciones al adaptarse a la configuración de la Malaparte extraen de su arquitectura posibilidades originales específicas del filme y aportan nuevos planteamientos de mayor plasticidad a las escenas que sin embargo conservan casi intactos los diálogos entre los personajes.

Palabras clave: Adaptación filmica, Arquitectura y cine, Teoría interartística, Moravia, Godard, *Le Mépris*, Malaparte, Capri.

Abstract: *Il disprezzo*, novel by Alberto Moravia, and *Le Mépris*, film by Jean-Luc Godard. The transfer from one to the other is the subject of this article. There always exists an intermediate step: it is the script, a written piece but already prefiguring images in motion. In Liliana Cavani's film *La pelle*, the Malaparte house is necessarily the same as in its owner's autobiographic novel, where it appears and is explicitly described. However, in the case of *Le Mépris*, this is Godard's choice. When adapting to Malaparte's configuration, some of the locations are extracting its specific original architectural possibilities of the film and they bring new approaches of greater plasticity to the scenes. Despite this, the dialogues between the characters remain almost intact.

Keywords: Film adaptation, Architecture and Cinema, Interartistic Theory, Moravia, Godard, *Le Mépris*, Malaparte, Capri.

INTRODUCCIÓN

Podríamos referirnos a la casa Malaparte como el escenario de dos películas: *Le Mépris* y *La Pelle*. *Le Mépris* (1963), producción franco-italiana dirigida por Jean-Luc Godard y protagonizada por Brigitte Bardot y Michel Piccoli, que contó también con la actuación del conocido director alemán Fritz Lang en el papel de sí mismo. El filme se basó en la novela de Alberto Moravia, titulada *Il disprezzo* (1954). El argumento versa sobre el guionista de una adaptación de *la Odissea* que se traslada a Capri a fin de inspirarse y escribir. *La pelle* (1981), dirigida por Liliana Cavani, adapta la novela del mismo título y es interpretada por Marcello Mastroianni en el papel del propio escritor Curzio Malaparte, propietario de la casa.

Nos centraremos en uno de los dos casos: la adaptación al cine de la novela de Moravia. Esta investigación plantea el estudio de las correspondencias entre los pasajes de la novela *Il disprezzo* y su transposición a escenas y planos de la versión cinematográfica. Uno de los ejemplos es el modo en que un elemento singular como es la terraza superior o cubierta de la casa sustituye a la sala en la que se encuentran Molteni, el guionista, y su mujer Emilia en el caso de la novela *Il disprezzo*. La misma terraza hace las veces de plató de la versión de *la Odissea* que empieza a rodarse precisamente al finalizar *Le Mépris*.

Es uno de los propósitos de este trabajo estudiar el papel del edificio como escenario cinematográfico del filme *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard. Se trata de identificar la aportación que hace la arquitectura como escritura en un sitio dado al proceso de transformación de este en un lugar, entendido como una especie de receptáculo que comprende todo lo que allí haya ocurrido, ocurre y podrá ocurrir. Esto incluye su devenir y sus secuelas artísticas, literarias y cinematográficas.

Se trataría de una especie de viaje de ida y vuelta de la arquitectura a la literatura y al cine, y viceversa. Viaje en suma a través de las artes en un caso concreto. Aparentemente todo un complejo proceso creativo previo, simultáneo y posterior a su construcción se da en el caso de la casa Malaparte, cargada de valores literarios en su sentido amplio, es decir, incluyendo todos los componentes metafóricos y simbólicos, y en este sentido puede ser un adecuado caso de estudio para un análisis de este tipo. Así, Juan Deltell analiza los catorce planos de *Le Mépris* filmados en la Malaparte, reconstruyendo incluso gráficamente la situación de las cámaras y de los personajes:

La casa se utiliza en el desenlace de la película, a partir del minuto 79 aproximadamente. Sí que es cierto que en el minuto 55 aparecen Paul y Camille en una breve toma *flash-forward* en la terraza, recuperada más adelante en su escena completa. Se ha dicho que nunca en una película JLG ha trabajado el arte del montaje como en ésta que nos ocupa [...]. Es desde esta intencionalidad formal, trabajando casi en el ámbito del collage, que JLG introduce esta primera toma de la casa en un fragmento de la película compuesto por frenéticas imágenes y la voz en off de la pareja protagonista relatando el pasado, presente y futuro –esto último gracias a la toma que nos ocupa– del conflicto de la pareja (2009: 189).

1. LA ADAPTACIÓN COMO RECUPERACIÓN Y COMO HIPERTEXTO

El placer que se encuentra en una obra literaria está compuesto por dos sensaciones: la de novedad y la de reconocer algo [...]. La pauta totalmente familiar y reiterativa es aburrida; la forma enteramente nueva sería ininteligible; es, en rigor, inconcebible. El género representa, por así decir, una suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector (Wellek y Warren, 1981: 282).

Esta constatación, que se refiere a la obra literaria en sí misma, puede hacerse extensiva a la versión cinematográfica como un paso más en la cadena de «sensación de reconocer» que en este caso encontramos en el *revival*, o «hipertexto» si seguimos el vocabulario de teoría de la literatura, que supone una adaptación. Como ya dijo Kierkegaard, «la repetición nos hace felices, mientras el mero recuerdo nos entristece, pues si la primera supone avanzar prolongando la existencia de algo que nos interesa retener, el segundo es en sí mismo un retroceso que conduce a la melancolía» (Kierkegaard, 2009: 27).

Análogamente a lo que sucede con cualquier ser humano, único pero con características comunes con el resto, también cualquier obra literaria tiene sus propias características al mismo tiempo que comparte otras con distintas obras anteriores.

Para Wellek y Warren (1981: 32) no es cierta la teoría, muy extendida, según la cual la literatura siempre necesita de imágenes visuales. Generalizar la necesidad de visualizar cualquier metáfora poética puede a su entender abocar a la confusión. Puede parecer que entre las artes, la literatura sea la que en mayor medida persiga «la verdad», aunque quizá todo estribe en cuestiones semánticas y, por lo tanto, en lo que entienda cada uno por «verdad». En todo caso hay

que destacar que en una buena obra literaria las dos funciones, utilidad y placer, deben aparecer fundidas además de coexistir.

Se considera que la hermandad entre las letras y la pintura se debe a Horacio, que con su célebre aforismo llamaba la atención sobre las similitudes que se podían detectar entre pintura y poesía, aunque probablemente sin pretender establecer una teoría crítica comparativa de las artes. Una obra que estudia estas relaciones entre literatura y artes plásticas es la de Carolina Corbacho Cortés:

Las proximidades entre las artes han sido especialmente prolíficas entre ciertas disciplinas como la literatura, la pintura y la música: de ahí que la máxima horaciana —«*Ut pictura poesis*»— invocada por el poeta latino para subrayar ciertas afinidades que acontecían en el proceder del poeta y del pintor, se haya consagrado como emblema de las correlaciones entre el arte visual y el literario (1998: 23).

Según Eric Rohmer (Vila, 1997: 21), toda organización de formas en el interior de una superficie plana, delimitada, deriva del arte pictórico. Esto incluye al cine, que al igual que la pintura implica la representación de las tres dimensiones del espacio en solo dos, ya se trate de un lienzo o de una pantalla. La única diferencia importante sería la dimensión temporal añadida en el caso del cine. Peter Greenaway en *El contrato del dibujante* se inspira en Constable y Turner, y en pinturas como *Carro de Heno* o *Vistas de la Catedral de Salisbury*, que contienen paisaje y también elementos cotidianos.

Por otro lado, en los años 70 aparece el término *New Pictorialism*, que define un estilo de películas mayoritariamente de época muy influenciadas en sus encuadres y ambientaciones por obras pictóricas o bien autores concretos. Una de las primeras películas de esta tendencia fue *Barry Lyndon*, de Kubrick, deudora de Gainsborough y Reynolds.

Después de los distintos movimientos artísticos que se suceden a lo largo del XIX y de la aparición de la fotografía, que aporta nuevos matices a la clasificación de las artes, las vanguardias de principios del XX señalarán una tendencia hacia la fusión de las artes que de algún modo cuestionará y desdibujará los límites establecidos entre ellas. El *collage* y la poesía visual serán aportaciones híbridas al nuevo panorama de la expresión artística.

Por otra parte, el cine, que evolucionará de una fase documental y descriptiva a un colosal desarrollo como medio narrativo, permitirá disponer de versiones de obras literarias que por fin se materializarán en sucesiones de imágenes, como quizá intuyeron algunas de las

teorías anteriormente citadas. Se generarán así nuevas cadenas de hipotextos e hipertextos en las que se alternarán distintos géneros artísticos.

2. LA CASA MALAPARTE COMO ESCENARIO CINEMATOGRAFICO

Como parte de un estudio comparativo cabe analizar los textos literarios de Malaparte referidos a la casa, y por otra parte el tránsito de los pasajes literarios de *Il Disprezzo* a la película de Jean-Luc Godard correspondiente.

Según una interpretación de Kevin Lynch, la lectura de un lugar abarca la comprensión de su pasado, presente y también de lo que allí puede llegar a ocurrir. En esta cadena de acontecimientos, podremos contemplar la casa como el escenario que ha sido de la película *Le Mépris*. El modo en el que aparece la casa en la novela y en la película puede analizarse a través de un método estilístico que detecte las constantes y variantes en las distintas descripciones y tratamientos.

Molteni es el guionista en la trama de *Il disprezzo* y Rheingold el director de la película en proyecto. Los otros personajes son la mujer de Molteni y Battista, el productor de la película. A través de las discusiones que mantienen director y guionista vamos descubriendo el paralelismo con los propios personajes de *la Odissea*: Molteni y su mujer son Ulises y Penélope; el productor personifica a los pretendientes. Precisamente una de las innovaciones que se barajan para el guion es la de reducir los numerosísimos pretendientes a uno solo. En la odisea que supone la construcción de la casa Malaparte sería fácil identificar a Ulises, especialmente si nos fijamos en las siguientes reflexiones de Rheingold:

L'odisea non è un'avventura in estensione attraverso lo spazio geografico, come vorrebbe farsi credere Omero [...] è invece un drama tutto interno di Ulisse [...] e tutto quello che succede sono simboli del subconsciente di Ulisse (Moravia, 1987: 111).

Chi è Ulisse ne'Il Odissea, che cosa rappresenta? Ulisse ne'Il Odissea è semplicemente l'uomo civilizzato, rappresenta la civiltà (Moravia, 1987: 148).

La primera parece encajar con las referencias de Malaparte a la casa como autorretrato y como prisión, actitud que reviste carácter de «tragedia» derivada de la nostalgia (Saravia, 2010: 104); la segunda nos remite a su lucha frente a la naturaleza, en la que se reivindica victorioso: «nessuna concessione poteva da me essere fatta alla natura» (Talamona, 1990: 82).

Una vez que esta historia ha sido llevada a la pantalla y se ha utilizado la casa Malaparte como escenario de la misma, parece haberse acumulado una capa más en el espesor histórico del lugar, al que quedará por siempre vinculada. ¿Cómo olvidar la escena final del rodaje de la versión de la *Odisea* supuestamente rodada por Fritz Lang, con Ulises abriendo los brazos y empuñando la espada mientras mira al mar desde la cubierta de la Casa Malaparte? Película dentro de la película y novela dentro de la novela, pues posiblemente eso fue la *Odisea*, la primera novela de la historia aunque estuviera en verso, y un Ulises caleidoscópico, que es también Molteni y Malaparte, y al que ya siempre pondremos la cara de Michel Piccoli.

Hay distintas versiones: *Il disprezzo*, novela de Alberto Moravia, y *Le Mépris*, filme de Jean-Luc Godard. Siempre existe un paso intermedio: es el guion, escrito pero prefigurando ya imágenes en movimiento. Podemos considerarlo a la vez hipotexto de la novela e hipertexto de la película.

Según este mismo esquema o secuencia, incluso la casa Malaparte sería en sí misma un hipertexto de un proyecto inicial del arquitecto Adalberto Libera con un paso intermedio que correspondería, según todos los indicios, al proyecto modificado entre Malaparte y el maestro de obras local Amitrano. Finalmente aparece *Ritratto in Pietra*, hipertexto de la casa escrito a posteriori por Malaparte.

Si bien en el filme *La pelle* de Liliana Cavani, la casa es necesariamente la misma que en la novela, donde aparece y se describe explícitamente, en el caso de *Le Mépris* se trata de una elección de Godard, pues la referencia a la casa en la novela únicamente prefigura que esta se halle en Capri y que tenga vistas hacia Punta Campanella. La descripción de los espacios de la villa en la novela *Il Disprezzo* nos hace descartar que Moravia se inspirara en modo alguno en la Malaparte, aunque nos consta que visitó la villa como invitado de su colega escritor.

3. ADAPTACIÓN DE LA NOVELA AL FILME Y ADAPTACIÓN DEL FILM A UNA ARQUITECTURA

Como veremos, alguna de las escenas al adaptarse a la configuración de la Malaparte extraen de esta posibilidades originales específicas del filme y, en cierto modo, provocan nuevos planteamientos de mayor plasticidad que los pasajes de la novela, que sin embargo conservan casi intactos los diálogos entre los personajes.

De este modo, la cubierta de la casa hará las veces de la terraza a nivel del salón que se describe en la novela, pero también sustituirá a la playa donde los protagonistas principales tienen un encuentro

fortuito e, incluso, será el espacio donde se rueda la escena inicial de la versión filmada de Ulises, que es el tema de fondo de la historia y que en la película de Godard es, en cambio, la que cierra el metraje: «Silenzio: si gira... FINE». Es singular el protagonismo de este elemento del edificio: la terraza superior es objeto de un estudio específico de Juan Deltell (2009: 131).

En la novela, Molteni, el guionista, se tropieza casualmente en la playa cercana a la villa con Emilia, su mujer, que toma el sol desnuda. En un primer instante, ni siquiera la reconoce pues ella tiene el rostro cubierto por un gran sombrero de paja. En el filme *Le mépris*, de Jean-Luc Godard, el personaje masculino, Paul, vestido de pies a cabeza y que nunca se quita el sombrero, observa a su mujer, que está completamente desnuda. En este caso hay un cierto efecto de *collage*: el personaje es un guionista pero Godard lo dota de una cierta apariencia de gángster. El encuentro no es tan imprevisible como en la novela, ya que se produce en la misma casa. No hay un sombrero de paja que cubra la cabeza de Emilia, sino un libro de cine posado sobre el culo de Camille/Brigitte Bardot, que Paul/Michel Piccoli retira brevemente para consultar.

En esta escena se produce la mirada del que no es visto hasta que decide romper a hablar. Veamos cómo la describía Moravia en *Il disprezzo*: «Ella era nuda, come ho detto, e i vestiti le stavano accanto [...]. Ma non potevo restare indefinitamente a contemplare questa nudità proibita. Così, alla fine, feci un passo avanti e dissi chiaramente nel silenzio: "Emilia"» (Moravia, 1987: 154).

Unas reflexiones anteriores del guionista Molteni sobre la espalda de su mujer, fruto de su contemplación reiterada, «Ella aveva le più belle spalle, le più belle braccia, il più bel collo che io abbia mai visto, rotondi, pieni, elegante nel disegno, languidi nelle movenze» (Moravia, 1987: 26), nos recuerdan a otras de Salvador Dalí respecto a Gala:

Acababa de reconocerla por su espalda desnuda. Su cuerpo tenía todavía el cutis de una niña. Sus clavículas y los músculos infrarrenales tenían esa algo súbita tensión atlética de los de un adolescente. Pero la parte inferior de la espalda, en cambio, era sumamente femenina y pronunciada y servía de guion, infinitamente esbelto, entre la decidida, enérgica y orgullosa delgadez de su torso y sus nalgas finísimas, que la exagerada esbeltez de su talle realizaba y hacía mucho más deseables (Dalí, 1981: 244).

Precisamente se trata de una mirada muy cinematográfica, similar a la del espectador protegido por la oscuridad de la sala. En

cuanto al componente claramente *voyeurístico* de esta escena podemos remitirnos al término del vocabulario freudiano que designa el placer de mirar: *escoptofilia*, recuperado por Laura Mulvey para aplicarlo como uno de los muchos que puede ofrecer el cine. Como bien explica esta autora, el visionado cinematográfico favorece esta connotación del que ve sin ser visto: «the extreme contrast between the darkness in the auditorium (which isolates the spectators from one another) and the brilliance of the shifting patterns of light and shade on the screen helps to promote the illusion of voyeuristic separation» (Mulvey, 1989: 17).

Según el análisis de esta autora hay tres miradas en el cine: la de la cámara, la del espectador y la de los personajes (Mulvey, 1989: 25). Atendiendo a las convenciones cinematográficas, las dos primeras miradas se ignoran y se subordinan a la tercera a fin de dar verosimilitud a la historia y proporcionar satisfacción al espectador.

En este caso en concreto se podría decir que la mirada escoptofílica o voyeurística del personaje es relevada por la del espectador a partir del momento en que el primero rompe a hablar. La mirada de la cámara se recrea entonces en el cuerpo desnudo de Brigitte Bardot y se produce el efecto placentero al que se refiere Mulvey, reforzado por la flexión de la pierna derecha del personaje de Camille que parece estar «saludando» así al espectador.

Otra escena descrita en *Il disprezzo* —en la cual Molteni, el guionista, situado en la terraza, sorprende a su mujerflirteando con Battista, el productor, en el interior del salón— se convierte en *Le Mépris* en una visual en diagonal entre el borde de la cubierta y el alféizar de la ventana en una posición de cuasi riesgo que añade dramatismo y plasticidad a la situación que así se resuelve en un solo plano. Es claramente una aportación de la propia casa a la estética fílmica a causa de su singular configuración, aprovechada por el director: «Mi trovavo in un angolo della terrazza; di modo che potevo guardare, si apure di sbieco, dentro il salotto senza essere veduto» (Moravia, 1987: 127). Parece que en el caso de la escena de la película Paul puede a lo sumo ver a los personajes siempre y cuando estén en la propia ventana, pero desde luego no el interior del salón.

La escena en la novela transcurre de noche. Molteni lleva largo rato imbuido en sus pensamientos y acaba comparando en su mente su relación con Emilia y la de Ulises con Penélope. En un momento dado, estando en la terraza de cara al mar, se gira hacia la casa como si buscara respuesta a sus reflexiones y pensando que en algún lugar de la misma se encuentra Emilia. En el relato en primera persona

dice encontrarse en una esquina de la terraza desde donde puede ver el interior del salón sin, a la vez, ser visto. Al alzar la vista se topa con Battista y Emilia. Ella con un vestido escotado de seda negra, de pie junto al bar portátil, mientras Battista prepara unos cócteles.

En la película, la acción tiene lugar a plena luz del día. Paul se encuentra en la terraza superior —pues no hay otra en la Malaparte— y después de llamar a Camille varias veces como si pensara que podría encontrarse tras la pared curva, acaba mirando hacia una de las ventanas con cierto riesgo de su integridad física. En el alféizar se apoyan Camille y Prokosch. La indumentaria de Camille es en el filme bien distinta de la de Emilia en la novela: camisa a rayas y falda. La escena, que en la novela incluye un forcejeo entre ambos el cual culmina con un desgarro del vestido, se resuelve en el caso de la película con un pacífico beso sin apenas cambio de posición de los personajes. Cualquier otro movimiento hubiera impedido que Paul pudiera ver lo que pasaba.

Tras una cena llena de tensión después de lo ocurrido, la pareja se retira a lo que según descubrimos en el texto de *Il Disprezzo* son habitaciones separadas, algo poco previsible en el caso de un joven matrimonio de invitados: «La mia camera comunicava con quella di Emilia per mezzo di una porta interna. Senza indugio, andai a questa porta e bussai. Emilia mi disse dall' interno di entrare» (Moravia, 1987: 137).

Precisamente una de las características un tanto atípicas de la distribución de la casa Malaparte es, sin duda, la disposición simétrica de dos habitaciones del mismo tamaño, una de las cuales está reservada a Malaparte (la única que comunica con el estudio, que además no tiene otro acceso), y la otra a «la favorita» según aparece incluso en la rotulación de los planos. En este caso, ni la escena descrita ni las habitaciones, que sí veremos años después en *La pelle*, aparecen en la película *Le Mépris*, aunque al parecer existió una escena, finalmente desechada, filmada en una de las habitaciones, de un encuentro entre Camille y Prokosch. Sin embargo, la situación se resolvió con una elipsis al mostrarse únicamente el momento de la salida de ambos por la puerta que comunica los dormitorios con el salón.

El gran salón-atrio de la casa Malaparte es el escenario de diversos pasajes y escenas, tanto de las dos novelas como de los dos hipertextos correspondientes en formato de película. Es especialmente significativo el ángulo de la estancia en la que se encuentra un gran ventanal que enmarca el paisaje de los *Faraglioni*.

Otro elemento muy característico de la casa es la escalinata que conduce a la terraza superior antes citada. La escalera es, a su vez, por sí misma y muy a menudo un escenario cinematográfico, tal como analizan en *Motivos visuales del cine* Jordi Balló y Alain Bergala. Los autores clasifican en sesenta y dos los motivos del cine y los agrupan bajo doce apartados; el primero de ellos, titulado «Deambulaci3n», incluye la escalera. Aparte de su componente funcional, comunicar las distintas plantas de un edificio, la escalera en arquitectura es a veces un elemento aut3nomo con su propia est3tica, como en el caso que nos ocupa. En el cine es un lugar privilegiado para situaciones cinematogr3ficas y con cualidades escenogr3ficas apoyadas en distintos ejes y puntos de vista que tambi3n induce a la identificaci3n por parte del espectador: «en definitiva parece hecha para colocar en ella a personajes y una c3mara, incluso antes de que el cine existiera» (Ball3 y Bergala, 2006: 15). En esta misma compilaci3n, Charlotte Garson se refiere a *Le M3pris* sobre este punto:

En el Mediterr3neo, sacar la escalera no es colocarla en el patio trasero, sino propulsarla hacia el cielo, por encima del mar. [...] La relaci3n que establece Godard entre m3sica, cine y escultura podr3 aplicarse a su escalera al aire libre. Cuando Godard filma a Paul (Michel Piccoli) subiendo los escalones para encontrarse con Camille en la azotea, ¿tiene en mente que el plano verticaliza el techo en el que se estrella Judy en *V3rigo?* (2006: 36).

4. CONCLUSIONES

La adaptaci3n estudiada evidencia c3mo algunas de las localizaciones, al adaptarse a la configuraci3n de la Malaparte, extraen de su arquitectura posibilidades originales espec3ficas para el rodaje del filme, y en cierto modo a3aden nuevos planteamientos de mayor plasticidad a las escenas, respecto a la versi3n original escrita.

El papel del edificio como escenario cinematogr3fico del filme *Le M3pris*, de Jean-Luc Godard, incide en la aportaci3n que hace la arquitectura como escritura en un sitio dado al proceso de transformaci3n de este en un lugar, entendido como una especie de recept3culo que comprende todo lo que all3 haya ocurrido, ocurre y podr3 ocurrir. Esto incluye su devenir y sus secuelas art3sticas, literarias y cinematogr3ficas.

El tr3nsito de la novela a la versi3n cinematogr3fica se hace a trav3s del guion y la realizaci3n y direcci3n cinematogr3fica siguiendo una especie de cadena de hipertextos e hipertextos que, en el caso del rodaje en la casa Malaparte, arranca en la propia casa concebida

previamente por su propietario como un texto autobiográfico o autorretrato literario.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BALLÓ, Jordi y Alain BERGALA (2016), «Presentación», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 11-16.
- CORBACHO CORTÉS, Carolina (1998), *Literatura y Arte: El Tópico «Ut Pictura Poiesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- DALÍ, Salvador (1981), *La vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí*, Figueres, Dasa.
- DELTELL, Juan (2009), «3(+1) personajes en busca de terraza», en J. Torres Cuenca (coord.), *Casa por casa, reflexiones sobre el habitar*, Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, págs. 175-205.
- GARSON, Charlotte (2016), «La escalera», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 33-36.
- KIERKEGAARD, Søren (2009), *La repetición*, Madrid, Alianza.
- LYNCH, Kevin (1985), *La buena forma de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MALAPARTE, Curzio (1987), *Una casa tra greco e scirocco*, Capri, Il mattino del Sabato.
- MORAVIA, Alberto (1987), *Il disprezzo*, Milano, Fabbri / Bompiani / Sonzogno.
- MULVEY, Laura (1989), *Visual and Other Pleasures*, Indianapolis, Indiana University Press.
- SARAVIA, Gloria (2010), «Los dos mundos en Casa Malaparte», *Dearq*, 7, págs. 96-111.
- TALAMONA, Marida (1990), *Casa Malaparte*, Milano, Edizioni Clup.
- VILA, Santiago (1997), *La escenografía. Cine y Arquitectura*, Madrid, Cátedra.
- WELLEK, René y Austin WARREN (1981), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

Fecha de recepción: 10/12/20.

Fecha de aceptación: 09/02/21.