

Diálogos entre William Faulkner, Murakami Haruki y Lee Chang-dong: *Burning*

Conversations Between William Faulkner, Murakami Haruki and Lee Chang-dong: *Burning*

RÉKA HAVASSY

Universidad Eötvös Loránd

hr367322@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9178-6699

Resumen: Este trabajo pretende arrojar luz sobre algunos misterios de la adaptación de *Burning* (2018), dirigida por el coreano Lee Chang-dong, inspirada en los cuentos de Murakami Haruki y William Faulkner. En primer lugar, demuestra cómo dialogan los diferentes textos –fílmicos o literarios– en función de la intención de sus creadores; en segundo lugar, pone de relieve los aspectos que pueden resultar productivos a la hora de analizar un trasvase entre literatura y cine; y en tercer lugar, ofrece la posibilidad de examinar detalladamente el resultado del proceso de adaptación mencionado, teniendo en cuenta la filmografía total y los estilemas del director.

Palabras clave: Adaptación fílmica, Faulkner, Murakami, Lee, literatura, cine, *Burning*, intertextualidad

Abstract: This article tries to explore some of the mysteries of *Burning* (2018), an adaptation of the Korean director Lee Chang-dong inspired by the short stories of Murakami Haruki and William Faulkner. At first it demonstrates how different texts (literary or cinematographic ones) may interact with each other, depending on or independently from the original intentions of their creators; then presents productive aspects of analyzing the transition of literature and cinema; and in the third place it offers possibilities of detailed examination of the results of the previously mentioned adaptation process taking into account the filmography and the unique characteristic features of the director as well.

Key words: Film adaptation, Faulkner, Murakami, Lee, literature, cinema, *Burning*, intertextuality

1. CERCA DEL FUEGO

El diálogo entre autores, idiomas, culturas y ámbitos artísticos es una conversación eterna que llega a producir obras únicas, invita al público a caminos laberínticos donde uno fácilmente pierde la noción de la realidad y se olvida de la no existencia de las mandarinas que está comiendo (como sucede en el ejemplo que vamos a analizar). El nacimiento de todas las historias tiene que ver con la confluencia de complejas circunstancias y la influencia mutua de innumerables factores; sin embargo, cuando hablamos de adaptaciones tenemos que enfrentarnos con varios desafíos adicionales, ya que en un territorio interdisciplinar –quedando atrapados entre literatura y cine– es difícil determinar cuál es el método, el acercamiento, la manera de investigar a la cual queremos adaptarnos.

En el caso de *Burning*, podemos ser testigos del diálogo interartístico entre dos autores: el estadounidense William Faulkner (1897-1962) y el japonés Murakami Haruki (1949), quienes mediante sus textos literarios contribuyen al nacimiento del mundo del creador filmico, el surcoreano Lee Chang-dong¹. El director coreano incorpora tanto elementos de las dos obras literarias –del cuento «Quemar graneros» («Barn Burning») de Murakami e «Incendiar establos» («Barn Burning») de Faulkner– como sus propias ideas creativas que aportan una serie de sentidos, matices y posibilidades de interpretación a la historia. Y los detalles al parecer más minuciosos pueden resultar primordiales a la hora de la investigación: los graneros, establos o invernaderos que quemamos (o no quemamos, y en realidad, esa es la cuestión) revelan mucho más de la época, del lugar y de las circunstancias de lo que podría suponerse (volveremos al tema más adelante).

La adaptación, según expresa Zecchi en su artículo, es «un fascinante entretejido de intertextualidades y dialogismos» que puede ser visto «sin implicaciones jerárquicas, más allá de las simples correspondencias entre texto filmico y su anunciado referente literario» (2012: 21). A lo largo del presente artículo partiremos de su propuesta con el fin de librarnos de una serie de tópicos y prejuicios existentes que aparecen reiteradamente a la hora de comparar literatura y cine (merece la pena consultar las explicaciones de Robert Stam [2005: 3-8] y de Rafael Malpartida [2018: 18-29] para tener una imagen completa sobre el origen de esos círculos viciosos que intentaremos no recorrer en las páginas siguientes).

¹ Los nombres japoneses y coreanos se mostrarán de la manera tradicional, escribiendo el apellido en primer lugar.

En vez de optar por el camino superfluo de dar comida al gato invisible (siguiendo el ejemplo del protagonista en *Burning*) y buscar insistentemente cierta equivalencia o fidelidad invisible –tengamos en cuenta que «cada ámbito artístico emplea sus propios recursos y las supuestas analogías son solo metafóricas» (Malpartida, 2018: 28)–, procuraremos detectar los puntos de encuentro entre las obras de Faulkner, Murakami y Lee, las adiciones/supresiones claves respecto al texto literario y los cambios que se deben al uso de distintos medios. También examinaremos los diferentes recursos que el cine y la literatura tienen para representar la frontera borrosa entre realidad y fantasía, la incertidumbre que palpablemente entreteje toda la historia; además, pondremos de relieve las cuestiones centrales de la película (los recuerdos, la imaginación, la violencia, etc.) teniendo en cuenta la variedad de los métodos existentes para ocultar sugerencias y confundir al lector/espectador.

Por tanto, el objetivo principal sería prestar atención a los recursos empleados de cada ámbito artístico, pero dejar atrás la inclinación de establecer jerarquías; de la misma manera que nos quitamos los zapatos antes de entrar en una casa en Corea o Japón. Para que un diálogo sea provechoso no solo es fundamental conocer la lengua utilizada, sino tener presente que las particularidades de cada una no dicen nada de la capacidad intelectual de los hablantes. En inglés solo existe el pronombre personal «you» para dirigirse a un interlocutor, en español se usa «tú» o «usted» dependiendo del grado de formalidad, mientras en coreano los distintos niveles de respeto tienen una función primordial y determinan la comunicación, pero sería absurdo concluir que alguno de los idiomas fuese «superior».

La analogía anterior tal vez ponga de relieve la razón por la cual sería adecuado no dejar que las generalizaciones desvíen nuestra atención de los fuegos reales/abstractos de nuestra película concreta; de todos modos, «hacer fuego» en lugares impropios significaría simplemente un paso adelante, dos atrás. En otras palabras, y para expresar las premisas de una manera transparente, «tomar el arte por el lado de sus efectos sociales» –o sea, poner las bases del análisis de una adaptación sobre el prestigio que la literatura o el cine supuestamente tienen– «se parec[ería] mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar el hombre por su sombra» (Ortega y Gasset, 1925: 353).

2. ¿SI NO LO VEO, NO EXISTE?

A pesar del título, aparentemente muy expresivo, *Burning* es una película en la que domina el humo y los ardientes cigarrillos en vez de

los incendios espectaculares. La primera imagen —cuando todavía no se ve nada en concreto, solo podemos suponer que alguien está fumando; no obstante, la puerta trasera de una camioneta ocupa la mayor parte del encuadre— sintetiza toda la adaptación de una manera muy eficaz: el ambiente misterioso y desconocido, la imposibilidad constante de ver claramente debido a la presencia de algún obstáculo. La secuencia inicial además es una forma interesante para caracterizar al protagonista, Lee Jong-su (Yoo Ah-in). Todavía apenas hemos visto su cara, pero gracias al modo de mostrar llegamos a saber mucho de su personalidad: lo observamos por detrás, caminando por la calle, llevando algo a cuestas, intentando no chocar con nadie. Su movimiento en la multitud expresa con bastante claridad lo que luego él mismo formula con sus propias palabras: «para mí, el mundo es un misterio». Es un chico joven, perdido en el ruido de la sociedad, que tiene trabajos a tiempo parcial, cuando en realidad aspira a ser escritor. La historia de la película comienza cuando Jong-su vuelve a encontrarse con una chica, Shin Hae-mi (Jeon Jong-seo), una vecina de la infancia, y se enamora de ella.

Leyendo el relato «Quemar graneros» de Murakami, los lazos que lo unen con la adaptación de Lee parecen bastante claros: en primer lugar, las relaciones en cuanto al argumento y las escenas que evidentemente presentan conexiones y/o coincidencias de tipo argumental; en segundo lugar, la manera de presentar los acontecimientos y los vínculos entre la forma de narración de la obra literaria y la cinematográfica. Antes de pasar a las cuestiones formales de los dos medios distintos, vale la pena examinar cómo la trama de *Burning* se nutre del cuento de Murakami para relacionarse luego con «Incendiar establos» de Faulkner, y basándose en estos dos pilares se convierte en una obra tan compleja que no en vano llega a durar dos horas y media. Pero, ¿dónde termina la influencia de Murakami y la de Faulkner y dónde empieza el mundo de Lee Chang-dong?

En el relato del autor japonés se puede reconocer el esqueleto de la historia de *Burning*: en «Quemar graneros» también aparece la figura misteriosa, el «gran Gatsby», que interviene en la relación de los dos protagonistas, que tiene el pasatiempo de incendiar (graneros en el cuento, invernaderos en la película) y que será el «foco (del incendio)» de los acontecimientos venideros. La presentación del carácter de Ben (Steven Yeun) en la película es tan interesante como la de Jong-su al inicio: en la escena del aeropuerto cuando la chica vuelve de África —frente a la explicitud del cuento: «venía acompañada de un nuevo novio» (Murakami, 2017: 143)—, no es evidente en primera instancia que Ben y Hae-mi estén juntos. La

composición triangular y los juegos con el encuadre son muy adecuados para mostrar la situación de los tres personajes centrales mediante los recursos del cine, indicar que el eje de los acontecimientos es la chica y presentar matices que luego cobrarán sentido. La confusión y los celos de Lee Jong-su desde este punto son patentes: aunque no «salieron por la puerta agarrados del brazo» (Murakami, 2017: 144), ni «parecían una simpática pareja de recién casados» (2017: 144) como en la obra de Murakami, Hae-mi habla con el chico desconocido usando un tono familiar, llamándole «Ben oppa» (오빠), pues en coreano si una mujer utiliza el sufijo de tratamiento «oppa» (que literalmente significa ‘hermano mayor’), es una señal que indica que está interesada en el hombre a quien se dirige.

Podemos observar, por lo tanto, no solo cambios importantes respecto a las relaciones interpersonales de los caracteres principales, sino la trasposición de los acontecimientos desde Japón a Corea y las alteraciones necesarias que eso implica (por ejemplo, fantasear sobre quemar invernaderos en lugar de graneros; estando en Corea este pensamiento resulta más «verosímil», ya que hay muchos). Como podemos leer en Stam, «la adaptación es un trabajo de reacentuación, donde una obra fuente es reinterpretada a través de nuevas retículas y discursos», y, además, «cada retícula, al revelar aspectos del texto fuente, también revela algo sobre los discursos del ambiente en el momento de la reacentuación» (2014: 108).

Debido a los cambios subsiguientes e interrelacionados (en las adaptaciones, si el guion está bien construido, los cambios se producen no aisladamente, sino como reacción en cadena [Malpartida, 2011: 355]), en *Burning* se nota la representación de la realidad surcoreana, y a pesar del carácter místico de la película, se plantean cuestiones actuales, relacionadas con la desigualdad social, el paro juvenil, la situación de las mujeres o la incertidumbre general (que vamos a analizar a continuación). El contraste de Jong-su y Ben muestra claramente la oposición entre las distintas capas sociales, entre la vida sencilla del campo y el lujo de los ricos en la ciudad: se manifiestan los dos extremos mediante la exposición de sus circunstancias².

² Puede resultar interesante mencionar que el método de mostrar este contraste entre ricos y pobres es bastante parecido a la manera de representación que se nota en *Parásitos* (기생충, Bong Joon-ho, 2019), otra obra maestra de la cinematografía coreana de los últimos años, donde la constante subida y bajada por las escaleras nos puede hacer recordar a la subida de Lee Jong-su en coche hasta la casa de Ben, y la bajada al volver a su propia casa.

La discrepancia está presente en varios niveles: los dos personajes no solo difieren en su forma de vida y su situación económica, sino que su actuación y su conducta también se contraponen. Ben es un hombre adinerado que pasa por la vida buscando lo divertido en todo, quemando invernaderos, si le da la gana (en sentido metafórico o real; lo detallaremos más adelante) y cuando le preguntan a qué se dedica, simplemente responde: «estoy jugando». Su figura se puede vincular tanto con la del joven millonario de *Gatsby* en Fitzgerald, como con el personaje tipo del «hombre superfluo» en la literatura rusa, con Oneguin de Pushkin. Recordemos la escena reiterada de Ben bostezando mientras sus amigos están hablando y riéndose entre ellos. Por el contrario, Lee Jong-su se enfrenta constantemente a la cruda realidad: su madre lo abandonó cuando era niño, ahora debe mudarse a la granja de su padre porque él está pasando por un proceso judicial y posiblemente va a ser encarcelado. Y al mencionar los lazos familiares, la relación ambivalente del chico y su padre, nuestro estudio ha llegado hasta el cuento de William Faulkner y su conexión con el texto fílmico.

Lee Jong-su comenta en la adaptación que su escritor favorito es Faulkner, puesto que al leer sus historias es como si estuviera leyendo sobre sí mismo. Tiene razón: el chico, Coronel Sartoris Snopes, en «Incendiar establos» se puede asociar fácilmente al carácter de Jong-su. Las dudas e incertidumbres, la lucha interna entre amor y odio («el terror y el pesar, el andar desgarrado por un lado y por otro, como si tirasen por su cuenta dos yuntas...» [Faulkner, 2015: 30]) que Sarty siente al mismo tiempo hacia su padre cobra sentido desde una nueva perspectiva dentro de la cultura coreana, ya que las tradiciones en cuanto al respeto hacia los antecesores (además, hacia los superiores y los mayores en general) están entre los cimientos primordiales de la vida en la sociedad coreana. El protagonista de *Burning* habla sobre su padre antes de que Ben le contara su pasatiempo extraño de quemar invernaderos, en la conversación esencial que tiene lugar justo en la mitad de la película, después de la danza –también emblemática– de Shin Hae-mi. Dice que su padre tiene problemas para controlar su ira: «Tiene mucha ira encerrada, y cuando sale, explota como una bomba. Cuando lo hace, destruye todo por completo». Y, como también se lee en el relato de Faulkner, el parentesco determina: «la sangre que desde antiguo corría por sus venas y que nunca se le permitió elegir, la sangre que le fue legada *velis nolis*, y que durante tantos años había corrido [...] antes de llegar a él» (Faulkner, 2015: 33). Al final, la ira sofocada de Jong-su estalla,

llega a matar a Ben, vierte gasolina en su coche y en su cuerpo, y lo incendia todo.

Parece evidente que las motivaciones de los caracteres, la construcción de su personalidad, sus deseos, sus miedos y su mundo interior son factores relevantes que influyen mucho en el desarrollo de la trama: en el cuento de Murakami el protagonista es un hombre adulto, un escritor que ya está casado, mientras en *Burning* Jong-su es un joven lleno de perplejidad y dudas, no sabe qué puede esperar del futuro. La «jerarquía» entre ellos podemos percibirla en el simple tratamiento, cuando Jong-su entra en el café donde se encuentra con Ben después de la desaparición de la chica y le llama al otro «Ben hyung» (형). «Hyung» literalmente también significa ‘hermano mayor’ en coreano, pero se usa solo entre hombres y expresa respeto. Y lo más importante: Lee Jong-su está enamorado de Hae-mi, está muy celoso de Ben; su rabia e indignación van acumulándose poco a poco, y cuando la chica desaparece no puede resignarse a la situación (como lo hace el héroe del autor japonés).

Así pues, la mayoría de los cambios interrelacionados se origina en los personajes de Lee Chang-dong que claramente difieren de los de Murakami. Gracias a las alteraciones mencionadas, la adaptación ha sido capaz de convertirse en una obra compleja con un hilo narrativo lógico e inteligible que, por una parte, incorpora elementos del cuento de Faulkner, y por otra, profundiza cuestiones propuestas en el texto de Murakami.

Según el director surcoreano, *Burning* puede ser descrito «a Faulkner story set in Murakami’s world» (Thrift, 2019: s. pág.) —probablemente no encontremos mejor formulación respecto a las correlaciones de los diferentes textos—. Aunque la influencia de Murakami es al parecer más explícita, en los niveles más profundos se manifiesta lo que Faulkner había propuesto en su cuento: por una parte, el deseo escondido de escapar de las circunstancias precarias; por otra, el anhelo de huir de la presión social/familiar. «Podría seguir adelante» —piensa Sarty en «Incendar establos»—. «Podría seguir corriendo y no dejar de correr y nunca más volver a mirar atrás y no verle la cara jamás. Sólo que no puedo. No puedo» (Faulkner, 2015: 33). Pero no es tan fácil dejar atrás todo, y tampoco es tan fácil decidir si ayudar a nuestro padre o simplemente matarlo: este mismo dilema tiene Jody Varner en *El largo y cálido verano* (*The Long, Hot Summer*, Martin Ritt, 1958) que también tiene sus raíces en el universo faulkneriano. En esta película estadounidense la «solución» va a ser primero encerrar en el granero al padre, incendiarlo, pero cambiar de opinión en el último momento... Y el

mismo dilema podemos sentir al ver ciertas escenas ocultas en *Burning*, por ejemplo, cuando Jong-su está tirando una pelota hacia la pared donde está colgada una foto de infancia con su padre, o cuando está mirando los cuchillos que todavía no sabemos por qué y para qué están allí escondidos (pero si la adaptación tiene una solidez narrativa, todo lo que se muestra/se sugiere, cobrará sentido).

Cabe mencionar, además, que Faulkner también está presente en el mundo de Murakami no solo como fuente de inspiración, sino que aparece concretamente: en la versión original japonesa del cuento el protagonista-narrador está leyendo a William Faulkner mientras espera a la chica en el aeropuerto (Tanaka, 2017: s. pág.); no obstante, en las traducciones ya no es expuesto a un esfuerzo intelectual tan grande: se limita a leer revistas. Del mismo modo, la similitud de los títulos —«Barn Burning»— de los dos relatos también se oculta durante el proceso de transformación de un idioma al otro. Se podría seguir con la búsqueda de vínculos escondidos e intentar hacer explícito todo hasta las conexiones más profundas (por ejemplo, sería interesante remontarse hasta la influencia de Scott Fitzgerald en Murakami —que tradujo *El gran Gatsby* al japonés y le pareció una novela magnífica—, ya que la figura de Ben en *Burning*, en parte, es resultado de esta influencia); sin embargo, asimismo merece la pena pasar a examinar con detenimiento la parte realmente misteriosa de la historia.

Por lo tanto, a continuación, abordaremos el tema de las adiciones propias de Lee Chang-dong, sus métodos para «representar lo invisible» mediante el lenguaje del cine, las sugerencias encubiertas que se manifiestan tanto a través de la forma como del contenido. Y a pesar de que tras la lectura de las páginas precedentes difícilmente se podría olvidar que *Burning* es una adaptación, además de poner de relieve las cosas invisibles, también observaremos la película como una obra completa en sí misma, haciendo hincapié en la solidaridad y cohesión de sus elementos. Como Rafael Malpartida resumió de manera ingeniosa, «las mejores adaptaciones son aquellas que uno no advierte que lo son» (2018: 46), o sea, que son perfectamente comprensibles sin la lectura previa de los textos en los que se han inspirado.

3. BUSCANDO LO INVISIBLE

Para comprender la complejidad de *Burning* en su totalidad, vale la pena hablar detalladamente sobre algunas escenas concretas: la primera que destacamos será la de pelar mandarinas. Las mandarinas aparecen vinculadas al tema de la invisibilidad, a la dualidad de

realidad/fantasia que es un hilo conductor fundamental de la película, y a la cuestión de la imaginación. Shin Hae-mi, justo como la chica en «Quemar graneros», estudia pantomima:

Ella pelaba mandarinas. Literalmente. Pelaba mandarinas. (...) Tomaba una mandarina imaginaria con la mano izquierda, la pelaba despacio, se metía los gajos lentamente en la boca y tiraba la piel con la derecha. Repetía sin cesar el mismo movimiento (Murakami, 2017: 142).

Como el autor mismo formula: «al explicarlo así no parece gran cosa, pero al verla haciéndolo (...) sentí como si perdiera la noción de la realidad» (2017: 142). Es cierto que al ver la escena mencionada en la adaptación los más escépticos respecto al séptimo arte también tienen que reconocer la ventaja del medio audiovisual.

Tras la muestra de sus habilidades y el reconocimiento de sus méritos por parte de Lee Jong-su, Hae-mi dice que no se trata de talento. Y tampoco «se trata de pensar que allí hay una mandarina, sino de olvidar que no la hay. Eso es todo» (Murakami, 2017: 142). Eso es lo que hacemos todos viendo una película o leyendo un libro: en cierto sentido no imaginamos la existencia del universo ficticio, sino que nos olvidamos de su inexistencia. Y, ¿qué quiere decir exactamente la palabra «existente» o «real»? Según Shin Hae-mi lo que importa es que realmente quieras comer una mandarina. ¿Si realmente queremos algo, podrá convertirse en realidad? ¿Hasta qué punto? La película se acerca al tema del poder creador de la mente desde varias perspectivas, poniendo la misma pregunta en relación con la existencia o la veracidad de ciertos elementos recurrentes, como veremos mediante el gato de la chica, por ejemplo.

Por lo más interesante viene después de comer las mandarinas invisibles y pasar al tema de «little hunger» y «great hunger», es decir, los dos tipos de hambre: por un lado, el hambre física, y por otro, el hambre que uno siente por conocer el sentido de la vida y encontrar respuestas para las grandes cuestiones de la humanidad. Aunque esta parte de la conversación ya es una amplificación propia del director que no tiene ni huella en el texto literario, está claro que se trata de un elemento crucial de la película. Es un ingrediente que explica la razón de Hae-mi para viajar a África y llega a redondear su personaje de una manera muy eficaz, vinculando su baile a sus monólogos sobre el «gran hambre», y dando a *Burning* un nivel más profundo mediante la búsqueda no solo de gatos aparentemente concretos y recuerdos confusos (por ejemplo, el de Hae-mi sobre el pozo en el que se cayó en su infancia), sino de respuestas (no menos inalcanzables y recónditas) en cuanto al sentido de la existencia. Por cierto, este tipo

de búsqueda no es ajena a la filmografía de Lee Chang-dong; como describiremos brevemente en el epígrafe siguiente, en el fondo de las obras del director surcoreano a menudo aparece algún tipo de afán para comprender lo incomprendible.

La incertidumbre general no solo está presente debido a la inseguridad causada por la existencia/no existencia de elementos precisos: se hace perceptible mediante diversas técnicas cinematográficas (en la película), y a través de la forma de la narración (en el texto de Murakami). En el relato el narrador intradieгético nos cuenta los hechos en primera persona (no tiene nombre propio, como el resto de personajes); sin embargo, muchas veces está dudando sobre lo ocurrido, cuestiona sus recuerdos. Por consiguiente, la vacilación se observa ya a nivel de los elementos textuales: «no podía saberlo a ciencia cierta» (Murakami, 2017: 141), «sucedió algo así» (142), «al menos eso me dijo entonces» (143), «no lo sé» (143), etc. Además: «Quizá fuera solo una impresión mía, porque tengo tendencia a modificar los recuerdos a conveniencia» (Murakami, 2017: 155). La duda acerca de la veracidad de los acontecimientos se percibe tanto en el cuento como en la película, y la frontera entre ficción y realidad va desapareciendo en ambas obras: cuando vemos a Lee Jong-su escribiendo en el cuarto de la chica, la cámara se aleja lentamente de él, nos distanciamos saliendo por la ventana, hasta que al final el encuadre contiene la ciudad entera, y se plantea la pregunta de si toda la historia ha sido inventada por el protagonista para la novela que planeaba escribir desde el principio.

En la película la falta de certeza se manifiesta mediante distintos recursos del lenguaje cinematográfico; en primer lugar, cabe destacar la iluminación. El tono gris, el constante amanecer o atardecer intensifica el ambiente misterioso, la sensación de no ver claro y no entender el funcionamiento del mundo, y como Jong-su no llega a entender lo que está pasando a su alrededor, el espectador también empieza a dudar de los hechos: de la existencia del gato de Hae-mi, de las historias que ella cuenta sobre su infancia, y las dudas van acumulándose a lo largo de la adaptación. Después de conocer a Ben, la obsesión de Jong-su también va a ser cada vez más fuerte por saber cuáles son sus intenciones reales, pero no puede investigar mucho más allá de lo superficial: es un hombre sospechosamente rico, atractivo, carismático, y debido a estos rasgos suyos —consecuencia lógica— bastante antipático. Como Javier Rebollo formula, «el plano subjetivo es aquel que más veces cruza la cámara con la mirada del actor» (Malpartida, 2015: 128). En *Burning* podemos ser testigos reiteradamente del uso de esta técnica que, además de llegar más

cerca al protagonista en este caso concreto y descubrir mejor su mundo interior, nos libera del prejuicio general según el cual el cine —frente a la literatura— es incapaz de expresar subjetividad. Dicho de otra manera, está bastante claro que la historia de *Burning* la vamos conociendo desde la perspectiva del protagonista, y si Ben nos parece sospechoso, es porque a Lee Jong-su se lo ha parecido también.

En relación con la importancia del punto de vista, es interesante poner de relieve, en segundo lugar, que el montaje en sí mismo también refuerza las dudas e inquietudes infinitas de Jong-su. Muchas veces, por ejemplo, a través del parabrisas se muestra el panorama; vemos todas las manchas en el vidrio, todo lo que el chico está viendo: los obstáculos simbólicos que le impiden percatarse de lo que tuviera que notar. Las escenas de conducir y de correr empiezan a repetirse cada vez más según vamos acercándonos al final de la película, y la tensión también va aumentando considerablemente, ya que Jong-su sigue sin encontrar respuestas y el espectador sin ver incendios. La música, que también está entre los elementos que elevan con mucho éxito la ansiedad, se relaciona con la obsesión del protagonista y el suspense continúa hasta los últimos momentos.

No obstante, merece la pena enfatizar en la única escena (excepto la última) en la que sí que hay fuego: el *flashback*-sueño del protagonista. Después de la conversación sobre quemar invernaderos, que es fundamental tanto en el cuento como en el filme, Jong-su va a tener un sueño (que ya es una adición propia del director). No solo es relevante debido a que fomenta el vínculo con la historia del protagonista sobre su padre y, por tanto, con el relato de Faulkner, el tema de la ira y la violencia, y por lanzar una idea que llega a aumentar las dudas acerca de la figura del incendiario, sino que es una solución genial desde el punto de vista cinematográfico también. Tras ver la luz roja del reflector en la cara del adulto Lee Jong-su (que está mirando detrás del coche en el que Ben y Hae-mi se alejan), inmediatamente se muestra el Lee Jong-su joven, con la luz del incendio en su cara, observando con entusiasmo las llamas que devoran el invernadero. Aunque aparentemente esta adición solo agrava la situación del pobre espectador en cuanto a las confusiones, tras terminar (una y otra vez) la película podemos reconocer que es una escena primordial: por una parte, le proporciona una coherencia indispensable; por otra parte, afecta a la configuración del personaje central y justifica el desenlace a primera vista bastante sorprendente.

La dilación de los misterios hasta el final ocurre de una manera muy bien pensada: el caos provocado y la imposibilidad de desentrañar los enigmas es intencional. Al inicio la chica le pide a

Jong-su que cuide de su gato –Caldera– mientras ella está en África. Sin embargo, no vemos al gato ni una sola vez. Ya casi nos resignamos a que debemos prescindir de los felinos, cuando en la segunda mitad de la película, ya después de la desaparición de Hae-mi, oímos los maullidos de Caldera en la casa de Ben. ¿Por qué suponemos que es justamente el gato «invisible» de Hae-mi? Cuando Jong-su le llama por su nombre en el aparcamiento, va corriendo hacia él. ¿Por qué tiene Ben el gato de la chica? ¿Por qué tiene su reloj? ¿El pasatiempo de quemar invernaderos sería una metáfora de que asesina a sus amantes? Un montón de sugerencias, pero ninguna evidencia. La chica «desapareció como el humo», los misterios quedan sin resolver y las fronteras entre lo real y lo imaginado se borran definitivamente.

Para concluir con el tema de las ilusiones, hay que mencionar el papel de los elementos de la naturaleza que están presentes constantemente y sirven como un fondo importante para iluminar (u oscurecer) la dualidad de las perspectivas: como la silueta de los árboles en el vidrio durante la conversación sobre incendiar, o la luz que entra en el cuarto de Hae-mi solamente una vez al día durante algunos segundos (la importancia y el carácter efímero de esta luz se subraya con bastante eficacia mediante la escena de sexo; en este caso también protagonizan los símbolos y metáforas). Además, hablando de ilusiones puede resultar interesante la comparación de *Burning* con el cuadro de Rob Gonsalves *The Sun Sets Sail* (Havassy, 2020: s. pág.) –en el que se funden diversas realidades, las nubes se transforman en barcos, los barcos se convierten en un acueducto–, ya que Lee Chang-dong alcanza algo muy similar jugando con las perspectivas en su película como el artista canadiense en sus fascinantes pinturas. Las mandarinas pueden existir y no existir al mismo tiempo, y es posible que un gato sea visible e invisible a la vez.

4. SIN CAPTAR LO «EVIDENTE»

Después de adentrarnos en el mundo de la película y enfrentarnos con el aspecto ilusorio de su realidad, pronto nos damos cuenta de la ausencia de respuestas definitivas en el universo de Lee. Hemos acercado desde múltiples direcciones –desde la literatura/el cine, desde Oriente/Occidente–, y la obra sigue siendo «un misterio». Entonces, ¿cómo se podría explicar un poco mejor, en qué consiste realmente *Burning*? Tal vez sea un camino adecuado observar desde un poco más lejos –como había dicho Ben a Jong-su: «A veces algo se escapa, cuando está demasiado cerca»– y ver en su relación con otras películas del director (en total ha dirigido seis: *Green Fish* [1997],

Peppermint Candy [2000], *Oasis* [2002], *Secret Sunshine* [2007], *Poetry* [2010] y *Burning* [2018]).

Para caracterizar brevemente la obra de Lee Chang Dong —que empezó escribiendo novelas, y luego llegó a dirigir películas—, puede ser útil tener en cuenta la dimensión artística del cine y la poeticidad del lenguaje cinematográfico. La «expresividad semántica simbolizante» y la «capacidad de dotar de “coloración emocional” a la línea temática» (Albèra, 1998: 132) se reflejan básicamente en todas las obras mencionadas de Lee. Hablando de «cine de poesía» no solo es relevante destacar *Poetry* por el título —aunque ya este detalle revela mucho sobre la filmografía del director—, sino para demostrar cómo se pone el énfasis en la percepción y en los rasgos formales en vez de en los sucesos concretos que construyen la trama.

En *Poetry*, para el conflicto moral que plantea la agresión sexual en grupo no vamos a tener una respuesta o solución real —de todos modos, sería imposible—, en vez de eso, seguimos los pasos de la abuela de uno de los violadores que empieza a acudir a un curso de poesía. Los protagonistas de Lee no son héroes, sino personas cotidianas —incluso marginales—, y en general el «subtexto» es mucho más extenso que el «texto real». Por una parte, el tema de lo real y lo imaginario, el papel de la memoria y los recuerdos vuelve a aparecer de una manera insistente en sus obras; por otra, la creación artística, la importancia de observar realmente las cosas para descubrir su «esencia» también es una de las cuestiones más reiteradas. En *Burning* la misión común (¿imposible?) del protagonista y del espectador es descubrir dónde arden en realidad las llamas concretas o abstractas, mientras que en *Poetry* en el curso de poesía intentan aprender cómo ver la profundidad de algo —por ejemplo, la de una manzana— hasta el punto de ser capaces de formularla en un poema.

En cuanto a los rasgos característicos del director y su «acercamiento poético», cabe mencionar la rica simbología que entreteje las obras, el uso de ciertos motivos recurrentes, secuencias que riman visualmente con otras, además, que estos motivos/elementos frecuentemente funcionan como cierto tipo de marco para la historia. Como el flujo del agua al inicio y al final de *Poetry*, el rayo de luz en *Secret Sunshine* (en el cielo al inicio, y en la tierra al final), o el tapiz en la pared en *Oasis*, por ejemplo. Estas imágenes, por un lado, resumen de una manera excelente las obras, el pequeño (o gran) cambio en los detalles expresa de dónde hemos partido y a dónde hemos llegado y, por otro lado, aluden a los niveles más profundos, al contenido escondido, al sentido metafórico (asimismo se puede subrayar el humo ya mencionado: al inicio de

Burning cuando Lee Jong-su está fumando, y al final, cuando el coche de Ben está ardiendo). Cabe destacar de nuevo que la música también es un recurso eminentemente útil del lenguaje del cine, capaz de relacionar dos escenas (o dos espacios): en *Peppermint Candy* justamente a través de una canción se vincula el comienzo y el final de la historia, y se pone de relieve la tragedia de que, aunque la canción es la misma, las circunstancias irremediabilmente cambiaron. Incluso, en esta obra maestra de Lee Chang-dong nos enfrentamos a una forma de narración magnífica, la unión de las escenas mediante el símbolo del ferrocarril cuya relevancia cobra sentido desde muchas perspectivas –tanto respecto a la forma como a la temática–, y cuando llegamos al presente desde el pasado por la vía retrospectiva, ya no cabe duda de la justificación de las razones del protagonista y del espectador para llorar.

El melodrama como género es bastante emblemático en la producción filmica coreana –y como hemos visto, no es ajeno a la filmografía de Lee– y tiene que ver en parte con un aspecto cultural coreano que se expresa con la palabra *han* (한); es básicamente un sentimiento de tristeza colectivo que se debe a la opresión, a las adversidades insuperables que la nación había sufrido a lo largo de la Historia (pero es un concepto tan poco traducible como la *saudade* del portugués). Attila Varró opina que a Lee Chang-dong sería difícil de clasificarlo según los criterios que caracterizan a los directores coreanos coetáneos más notables. Según Varró existen dos tendencias básicas: la de los que se inclinan a utilizar recursos de los géneros globalmente populares, operan con escenas espectaculares y representan sentimientos extremos –Park Chan-wook, Kim Jee-woon, Bong Joon-ho–, y la de aquellos que están más alejados del modo de representación común, emplean técnicas innovadoras en cuanto al lenguaje del cine –Jang Sun-woo, Kim Ki-duk, Hong Sang-soo–, o mejor dicho, a Lee se podría poner en los dos grupos al mismo tiempo (2019: 56).

Es cierto que Lee Chang-dong tiene una visión particular. Como en *Burning* el mapa del mundo en la pared del cuarto de Shin Hae-mi está girado, por lo que no vemos los continentes en su posición acostumbrada, el mundo representado por el director –a pesar de su representación en el fondo realista y la manifestación de los problemas más actuales de la sociedad coreana– también es desacostumbrado. La combinación de elementos reales e irreales causa la intensificación de la incertidumbre en la adaptación hasta el punto de que al final lo real y lo ficticio apenas son separables. *Burning* nos muestra huellas de gatos invisibles para reconstruir la trama: de una

manera realista y objetiva, de una manera elegante y poética, pero nos muestra todo lo necesario para llegar a la conclusión de que... absolutamente no es evidente qué había pasado. Ya no tiene sentido ni mencionar el prejuicio de que el cine es algo pasivo que no deja opción para la fantasía, mientras la literatura requiere la participación de un lector activo que puede construir en su imaginación todo lo leído... por tanto, no nos detengamos en ello.

Resumiendo, las películas de Lee no se consideran convencionales —desde un punto de vista europeo bajo ningún concepto—, pero tienen sus puntos en común y muestran los estilemas del director, peculiaridades que se deben al trasfondo cultural, y revelan la diferencia quizás fundamental entre Oriente y Occidente en cuanto al mundo cinematográfico: el *happy end* «clásico» que en otro caso buscaríamos, aquí no está en juego. En las obras de Lee —y especialmente en *Burning*—, literatura y cine están vinculados, lo concreto y lo abstracto se conectan, la manera de contar —la explotación de los recursos del cine hasta lo máximo— es de tanta importancia como lo contado. Merece la pena volver a insistir en el aprovechamiento de los elementos de la naturaleza, pensando, por ejemplo, en la escena que se destaca por varias razones: cuando Lee Jong-su está sentado en el centro de la nada, rodeado de árboles, escuchando el ruido de los pasos de Hae-mi en su teléfono que poco a poco van alejándose, y luego nada... Todos los sonidos se callan, ya solo oímos el viento entre los árboles, el mundo real se aleja, y nos damos cuenta de que el foco ya no está en la cara de Jong-su, sino en la naturaleza, en las ramas de los árboles del bosque. Y entonces sabemos que el protagonista ha perdido el contacto con Hae-mi, y básicamente su contacto con la realidad también: queda obsesionado con la idea de los invernaderos que se queman, está buscando constantemente el sentido concreto de algo metafórico, está buscando a la chica que «desapareció como el humo».

La función simbólica de la naturaleza además se demuestra de una manera explícita tanto en la conversación de Ben y Jong-su sobre los invernaderos en la película, como en el cuento de Murakami:

—El mundo está lleno de graneros y siento que es como si esperasen a que los queme. Graneros solitarios cerca de la costa, en pleno campo... Los hay de todo tipo. Se queman en un cuarto de hora y desaparecen como si nunca hubieran existido. Nadie lo lamenta. Simplemente desaparecen en un abrir y cerrar de ojos.

—Entonces, tú sí decides si son necesarios o no, ¿no es así?

—Yo no decido nada. Están esperando a que los queme. Yo solo cumplo con mi obligación, la acepto. ¿Lo entiende? Acepto lo que

hay, como la lluvia. Llueve, se desbordan los ríos, el agua arrastra las cosas. ¿Le parece que la lluvia decide algo? (Murakami, 2017: 150).

No hay nada «más natural», por lo tanto, que el hecho de que Ben queme invernaderos (o que el personaje del relato queme graneros). Él, como dice, no juzga, no decide nada, simplemente los quema, ya que le están esperando. Y si recordamos la escena de los tres en el restaurante, cuando Hae-mi cuenta que ella también querría desaparecer como si nunca hubiera existido... la relación es evidente. Además, hablando de naturaleza/naturalidad merece la pena destacar el método espléndido que el director Lee emplea para aludir al desenlace ya muy tempranamente: cuando los protagonistas están de camino, volviendo del aeropuerto, en el fondo podemos ver la puesta de sol. Esta secuencia evidentemente guarda relación con la última: cuando Lee Jong-su otra vez está conduciendo, pero el color naranja en el fondo ahora se debe al fuego que él encendió, y esta vez Ben ya no está sentado en el asiento trasero (fots. 1 y 2). Al ver estas imágenes destaca la sencilla complejidad del lenguaje cinematográfico —que no es medible en la misma escala, pero es igual de fascinante a su manera que el lenguaje literario—; además, mediante la rima visual de estas escenas se subraya que la diferencia crucial que causa la desemejanza en cuanto al desenlace final del texto literario y el texto fílmico está escondida en la alteración respecto a los caracteres principales. En la adaptación no se trata de un granero «cuya desaparición nadie lamentaría» (Murakami, 2017: 153), ya que Jong-su sí que está interesado en la chica, hasta la locura. Al fin y al cabo, mientras el granero sirve para guardar cosas, el invernadero sirve para producir. Y como ya se ha mencionado, los cambios interrelacionados a la hora de adaptar una obra, siempre conllevan otros cambios: así puede ser coherente la nueva historia.

En definitiva, la multiplicidad de los temas planteados representa bastante bien las infinitas posibilidades que se ocultan en el análisis de una adaptación, posibilidades que trascienden fronteras compuestas de lugares comunes y acercamientos basados en estereotipos determinados. Lee Chang-dong en cada una de sus películas busca, en parte, respuesta para las cuestiones del «great hunger», pero al mismo tiempo, es capaz de dirigirse a los espectadores que no tienen tanta hambre; a lo mejor esta sea la razón de que lo podemos considerar como uno de los directores coreanos más destacados de nuestros días. La búsqueda de conclusiones siempre es el deber del público: podemos decir que «eso ya no me lo trago», pero entonces vamos a seguir con hambre, incluso después de encontrar al gato (que tal vez simplemente estemos imaginando debido a que *realmente*

queríamos ver una película con gatos, por lo que nos habíamos olvidado de que no existían).

5. VOLVER A LA «REALIDAD»

Cuando vemos algo, es natural que los puntos de vista difieran, pero lo invisible a lo mejor lo es de la misma manera en todas partes del mundo. Hablando de la parte visible —es decir, de la adaptación— tras la observación de *Burning*, podemos afirmar con Zecchi: «desde la elección a la selección, desde la inclusión a la exclusión, desde la reducción a la ampliación, desde la repetición a la transformación, el adaptador está condicionado por la estructura y las relaciones de poder del contexto social y político en el que vive» (2012: 49). Las circunstancias determinan el modo de pensar del autor, del personaje, del receptor: por eso parece tan natural que en la película se oiga desde lejos la propaganda de Corea del Norte y en la tele podamos escuchar discursos de Trump sin que apenas nos demos cuenta de ello.

La realidad que rodea la parte irreal de la historia está vinculada estrechamente con la cotidianidad surcoreana: no solo se destaca la contraposición de capas altas y bajas de la sociedad, y no solo aparece el tema de la venganza de clases, sino que también está muy presente la situación de las mujeres, las huellas del sistema patriarcal, las tradiciones que no se pueden simplemente dejar atrás, a pesar de todos los intentos. No es de extrañar que volvamos a cometer siempre los mismos errores, recorrer los mismos círculos viciosos; tampoco es sorprendente que el universo de Lee Chang-dong se remonte hasta el de Faulkner:

Su padre le soltó un sopapo con la palma de la mano en toda la mejilla, con fuerza, pero sin acalorarse, exactamente igual que había golpeado a las dos mulas delante del almacén, exactamente igual que golpearía a cualquiera de las dos para matar o espantar a una mosca, la voz áspera como la hojalata, y sin calor, como la hojalata—: Te estás haciendo un hombre. Tienes que ir aprendiendo. Has de aprender a ser fiel a los tuyos, a la sangre, porque si no te quedarás sin sangre a la que ser fiel. ¿Tú crees que alguno de ellos, alguno de los hombres que estaban allí esta mañana, es fiel a su sangre? (Faulkner, 2015: 22).

Aprendiendo de los antecesores, siendo fiel a los que están en «nuestro grupo», rechazando a todos los demás. Sarty aprendió de su padre. Lee Jong-su también. Es natural (e inevitable) seguir el ejemplo, aunque sea de una manera inconsciente, pero sabiendo que los valores que consideramos inmutables, los juicios que

fundamentan nuestra visión del mundo (en Oriente o en Occidente), todos nacen del conjunto de circunstancias azarosas. Los graneros, el mundo agrario, la acumulación que caracteriza la época de Faulkner ya han pasado; los invernaderos hacen posible que produzcamos controlando los factores ambientales y realmente parece que «today we are living in Murakami's world» (Thrift, 2019: s. pág.). Pero los invernaderos también han perdido su valor. En el siglo XXI, cuando hay muchos «Great Gatsby» en Corea (como dice Lee Jong-su en *Burning*), y el énfasis ya no (solo) está en estómagos vacíos, sino en el vacío existencial, ¿en esta época dónde buscar los valores? En la película, partiendo de la realidad coreana, se plantean aquellas preguntas universales que siempre vuelven y volverán, en todas partes del mundo, y para las cuales la respuesta siempre va a ser pura ilusión; en todas partes, en todas las épocas.

Lo que hemos aprendido de los antepasados, las convicciones profundamente arraigadas son muy difíciles de cuestionar (y basta con ejemplificar con los ya mencionados prejuicios respecto al séptimo arte; la iconofobia que se remonta a Platón, etc.), pero incluso si estamos «demasiado cerca», puede ser provechoso intentar alejarnos y preguntar: ¿realmente es significativo lo que apreciamos tanto y realmente son tan insignificantes los graneros/invernaderos metafóricos? ¿Shin Hae-mi había tenido que desaparecer porque «no es un país para mujeres» (según las palabras de una de sus compañeras de trabajo)? ¿Porque la mujer, como podemos suponer de la analogía con los invernaderos incendiados, es un simple objeto que tiene que cumplir la función en el juego de los hombres y luego puede desaparecer? En una entrevista el director dice que «The “no country for women” line was just a direct comment that I wanted to make» (Atad, 2018: s. pág.). Como siempre, la interpretación es nuestro papel; las críticas sociales escondidas pueden aparecer en todas partes y las intertextualidades son infinitas: al escuchar la frase mencionada «no es un país para mujeres», al mismo tiempo podemos asociar a la película estadounidense *No es país para viejos* (*No Country for Old Men*, Joel y Ethan Coel, 2007) y a un libro de la escritora bengalí Taslima Nasrin, *No Country for Women* (2010), que incluye la colección de sus ensayos feministas.

Y cuando se trata de interpretación, no solo en el caso de *Burning*, siempre vale la pena intentar llegar a un nivel más profundo, ver no solo el texto, sino el subtexto, tener en cuenta no solo lo visible, sino también lo invisible con el fin de poder enterarse de «how the mysteries of the world can become the story, become the narrative, how a movie can communicate to an audience the mysteries of the

world» (Atad, 2018: s. pág.), lo que Lee Chang-dong tenía la intención de mostrarnos a través de su película. Como (no) hemos podido ver, los misterios de *Burning* se originan sobre todo en el cuento de Murakami (mientras la parte concreta/tangible/«real» de la historia se presenta partiendo del mundo de Faulkner): en la pantomima que nos permite comprender que no hay que decidir si «existe o no existe», ya que, en realidad, «existe y no existe».

Al ver películas/leer libros siempre creemos en que todo es real, mientras sabemos que nada es real –si no fuera así, ¿cómo podrían realmente existir las mandarinas, o sea, los misterios? En una película de Lee Chang-dong tenemos que ser conscientes de que la ausencia de fuegos no significa que nada está ardiendo en sentido metafórico (la escasa presencia de gatos tampoco significa que no habrá maullidos). Lo invisible es invisible con intención, lo incomprensible es deliberadamente incomprensible; para el «little hunger» podemos encontrar respuestas (en las páginas anteriores, por ejemplo), pero el «great hunger» no puede ser descrito con palabras: es la luz efímera en la pared y la danza al atardecer (y son aquellas impresiones, ideas, interpretaciones que ya no tienen por qué estar incluidas en el presente análisis).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBÈRA, François (1998) [1996] (ed.), *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*, Barcelona, Paidós.
- ATAD, Corey (2018), «“There’s Something Clearly Wrong, But We Just Can’t See It, Though It’s Part of Everyday Life”: Lee Chang-dong on his Haruki Murakami Adaptation, *Burning*», *Filmmaker*, s. pág. [En línea: <https://filmmakermagazine.com/106207-theres-something-clearly-wrong-but-we-just-cant-see-it-though-its-part-of-everyday-life-lee-chang-dong-on-his-haruki-murakami-adaptation-burning/>. Fecha de consulta: 09/08/2021].
- HAVASSY, Gergely (2020), «Égni és égni hagyni», *Karakter*, s. pág. [En línea: <https://ujkarakter.blogspot.com/2020/12/egni-es-egni-hagyni.html>. Fecha de consulta: 09/08/2021].
- FAULKNER, William (2015), «Incendiar establos», en *Cuentos reunidos*, trad. de M. Martínez-Lage, Barcelona, Debolsillo, págs. 17-37.
- MALPARTIDA, Rafael (2011), «El secreto de sus ojos o cómo vivir una vida vacía: de la literatura al cine (Eduardo Sacheri / Juan José Campanella)», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 73, págs. 353-376.

- MALPARTIDA, Rafael (2015), «Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique y Canibal*, de Manuel Martín Cuenca», *Signa*, 24, págs. 125-148.
- MALPARTIDA, Rafael (2018), «La recepción y el canon de la literatura y el cine: sugerencias y replanteamientos», en R. Malpartida (Coord.) *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, Madrid, Síntesis, págs. 17-53.
- MURAKAMI, Haruki (2017), «Quemar graneros», en *El elefante desaparece*, trad. de F. Cordobés y Y. Ogihara, Barcelona, Tusquets, págs. 141-157.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925), *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente.
- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, UNAM.
- STAM, Robert (2005), «Introduction: Theory and Practice of Adaptation», en R. Stam and A. Raengo, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford, Blackwell.
- TANAKA, Takako (2017), «Postmodernist Views of Two Japanese Writers on Faulkner: Haruki Murakami and Kenji Nakagami», s. pág. [En línea: <https://semo.edu/cfs/teaching/17526.html>. Fecha de consulta: 09/08/2021].
- THRIFT, Matt (2019), «Lee Chang-dong: 'Today we are living in Murakami's world'», *Little White Lies*, s. pág. [En línea: <https://lwlies.com/interviews/lee-chang-dong-burning/>. Fecha de consulta: 09/08/2021].
- VARRÓ, Attila (2019) «The Death of Sunshine: Lee Chang-dong and the Auteur Melodrama», *Metropolis. Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat*, 1, págs. 56-71.
- ZECCHI, Barbara (2012), «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (Ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Madrid, Editorial Complutense, págs. 19-62.

Fecha de recepción: 26/01/22.

Fecha de aceptación: 15/04/22.

IMÁGENES



Fots. 1-2