

Posguerra, violencia y focalización narrativa queer en *El mar* (Blai Bonet / Agustí Villaronga)

Postwar, Violence and Queer Narrative Focalisation in *El mar* (Blai Bonet / Agustí Villaronga)

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA

Universidad de Granada

mariodelatorre@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-0027-8745>

Resumen: La novela *El mar*, el debut de Blai Bonet, fue adaptada con éxito al cine por Agustí Villaronga, quien profundizó especialmente en la dimensión homosexual del texto, otorgándole un protagonismo que en la obra original era sugerido o elidido en ocasiones. Esta sexualidad se presenta de forma anómala, marcada por una violencia derivada de la Guerra Civil y la religión. El artículo analiza, desde una perspectiva narratológica, cómo se representa el cuerpo masculino rompiendo con la tradición patriarcal. Asimismo, se examina si esta adaptación puede considerarse una reescritura, según el término empleado por José Antonio Pérez Bowie.

Abstract: *El mar*, the debut novel by Blai Bonet, was successfully adapted for the screen by Agustí Villaronga, who significantly expanded upon the text's homoerotic dimension, granting it a centrality that in the original was often merely implied or suppressed. In the film, this sexuality is portrayed in a transgressive manner, shaped by the violence of the Spanish Civil War and the influence of religious doctrine. This article adopts a narratological approach to examine the reconfiguration of the male body's representation, challenging patriarchal norms. It further considers whether the adaptation constitutes a form of rewriting, according to José Antonio Pérez Bowie.

Palabras clave: Literatura comparada, Comparatismo interartístico, Adaptación filmica, Estudios Queer, Narratología

Key words: Comparative Literature, Interartistic Comparatism, Film Adaptation, Queer Studies, Narratology

1. NOVELAS DE LA POSGUERRA, CINE DE LA MEMORIA¹

La presencia de la guerra civil española en las literaturas hispánicas es consecuencia del trauma ocasionado por este conflicto bélico. Supone una tendencia que ha continuado su desarrollo en las últimas décadas, a pesar de mediar una distancia temporal cada vez mayor que debería haber aminorado su impronta, especialmente sobre las generaciones más jóvenes. A este pasado difícil de superar se suma también la etapa de posguerra, que tuvo un gran impacto tanto por su larga duración como por las consecuencias de la imposición de un sistema nacionalcatólico que, entre otras cuestiones, mermaría la libertad de la sociedad española. Se constituye, por tanto, en un periodo traumático que continúa el estado de violencia previo, aunque bajo otras formas: «The postwar regime also institutionalized the pervasive culture of a lower-grade, but no less pernicious, violence» (Ferrán y Hilbink, 2017: 1).

Si bien la literatura ha dejado claro que la «historia política y cultural del ámbito nacional es una de las orientaciones de la narración contemporánea» (Navajas, 2013: 44), del cine podríamos decir algo muy similar. Proyectos recientes de directores consagrados como Alejandro Amenábar (*Mientras dure la guerra*, 2019) o Pedro Almodóvar (*Madres paralelas*, 2021) dan buena cuenta de la necesidad de hablar de la contienda fratricida y sus secuelas, siendo la posguerra un episodio especialmente fértil para la gran pantalla. Lo demuestran tanto historias que se basan en casos reales, como sucede con *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi y Jose Mari Goenaga, 2018), como otras que surgen de la ficción, *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011) o *Intemperie* (Benito Zambrano, 2018). Cabe mencionar que estos tres últimos títulos son adaptaciones, la primera del documental *30 años de oscuridad* (2011), de Manuel H. Martín, y estas últimas de las novelas homónimas de Dulce Chacón y de Jesús Carrasco respectivamente. Estos casos demuestran, a su vez, la rica transferencia intermedial que se está produciendo en el cine español, muy en consonancia con las dinámicas propias de la cultura de la convergencia (Jenkins, 2008), sobre todo por su voracidad textual que encuentra en la literatura y su adaptación al cine una forma recurrente para hablar de la historia nacional².

¹ Este artículo pertenece al proyecto I+D FicTrans «Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea» (2022-2025) (PID2021-124434NB-I00). «PROYECTOS DE GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO», programa estatal para impulsar la investigación científico-técnica y su transferencia, del Plan estatal de investigación científica, técnica y de innovación 2021-2023, Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Este es un fenómeno extensible a otro tipo de artes, como puede ser el del cómic. Estudios como los de Carmen Moreno-Nuño (2025) ilustran muy bien

Todos estos casos son un claro ejemplo de cómo el pasado del país sigue constituyendo un trauma con repercusiones en la sociedad actual, y cuya fuerza de transmisión no pierde vigor a pesar del paso de los años, como lo demuestran los numerosos ejercicios de posmemoria (Hirsch, 2015) que se están produciendo en la cultura de nuestro país en lo que llevamos de siglo XXI. Asistimos a un continuo regreso a un pasado traumático dada la imposibilidad de clausurar el relato histórico de forma coherente y justa, y donde el silencio parece no poder aplacar las repercusiones de episodios dolorosos del pasado. Recordemos que por posmemoria Marianne Hirsch vino a definir

la relación de la «generación de después» con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que «recuerdan» a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que parecen constituir sus propios recuerdos (Hirsch, 2015: 19).

Esta memoria está vinculada a relatos, pero también a objetos, que a veces se pueden concretar en creaciones artísticas que actúan de ventana de exteriorización de ese trauma, ya sea mediante novelas o bien películas. Precisamente lo que nos interesa en este trabajo es analizar cómo se producen transferencias de contenido entre estos dos medios, conformando ejercicios de intermedialidad que nos permiten, a su vez, hablar de una interiorización por parte de los directores cinematográficos del drama contenido en esas obras literarias. Estaríamos hablando, atendiendo a las cuatro modalidades de intermedialidad que Werner Wolf (2011) e Irina Rajewsky (2005) establecen, de un tipo de transposición medial, que se produce con la transferencia de un contenido o un rasgo formal de un medio al otro, como sucede en las adaptaciones de la literatura al cine.

En este artículo nos centraremos en el periodo de posguerra, donde la violencia de la Guerra Civil parece seguir estando vigente. Para ello abordaremos las mediaciones en el relato de historias de este periodo por parte de creadores que combinan la narración de elementos históricos con una subjetividad que acaba impregnando la textualidad resultante de sus obras. En nuestro caso nos ocuparemos de Blai Bonet y Agustí Villaronga, dos autores que se relacionan gracias a la adaptación por este al cine en el año 2000 de la novela *El mar*, publicada originariamente por Bonet en 1958. Ambos casos muestran una forma *sui generis* de narrar lo acontecido en el pasado sin renunciar a la expresión de sus voces artísticas, instituyéndose la homosexualidad en uno de sus elementos más llamativos.

la forma de dar visibilidad a este tipo de historias silenciadas, y además desde una perspectiva de género muy productiva y novedosa.

2. DIVERGENCIAS SEXOAFFECTIVAS Y MODOS DE FOCALIZACIÓN NARRATIVA

A la hora de proceder al análisis de la adaptación filmica de la novela de Bonet, una de las cuestiones más significativas es la presencia de una homosexualidad que se hace patente con imágenes de gran pregnancia, siguiendo la estética de Villaronga, y que a su vez suponen la evidencia de la evolución de la sociedad española con la consecución de una serie de avances en la igualdad para las personas pertenecientes al colectivo LGBTIQ+. Pero no olvidemos que su ejecución no está exenta del peso de una tradición que no solo ha oprimido a las personas por divergir de la cisexualidad, sino que ha lastrado su representación haciendo que los personajes se desarrollen en las tramas de forma anómala. O al menos no de la misma manera en la que se desarrollaban los personajes que no cumplían con esta condición en el cine y la literatura, especialmente durante la Dictadura.

A este respecto es muy oportuno el análisis que efectuó Alfredo Martínez Expósito (2004: 12-13) en torno a la representación de la homosexualidad en la literatura española en el siglo XX, y cómo se plasmó en autores de los años setenta y ochenta. Sobre todo, porque su clasificación describe bastante bien las tendencias que se vinieron desarrollando, todas con un denominador común: la alienación y persecución por parte del gobierno y la sociedad en general de la divergencia sexual, algo que sería especialmente grave tras el fin de la guerra civil española. Así, emerge una forma negativa de representación de la homosexualidad asociada al dolor, la muerte o la violencia, cuestiones que en el caso de la novela *El mar* se confirman.

Estas tendencias de representación del homocerotismo las divide Martínez Expósito en cuatro categorías. La primera estaría formada por aquellos textos caracterizados por el silencio, la censura y la negación, donde los personajes homosexuales eran contemplados como pecadores (por la Iglesia), delincuentes (por el Estado) y enfermos (por la medicina). Esto solo cuando aparecían, porque en otras ocasiones la censura impedía que se mostrase cualquier rasgo que se desviara de la visión heterosexual propugnada desde el régimen dictatorial de Franco. En segundo lugar, y desde un punto de vista más positivo, alude a la llegada de las tradiciones liberales europeas con autores como Jean Genet, Marguerite Yourcenar o Michel Foucault, y donde se incardina la obra de autores como Agustín Gómez Arcos, Terenci Moix o Rafael Chirbes, pero con la circunstancia de que escriben en el extranjero o bien ubican las tramas de sus novelas fuera de España. En tercer lugar, encontraríamos ejemplos de representación subliminal, alegórica o simbólica, a través de recursos propios de corrientes artísticas como el surrealismo, algo que sucedería en parte del teatro imposible de Lorca, cuya forma no

naturalista de representación provocaba un distanciamiento respecto a la evidencia del deseo homosexual. Y, por último, el catedrático de la University of Melbourne nos presenta la modalidad recogida bajo la etiqueta de «amor socrático» o «amor griego», siendo la homosexualidad vista como parte de un compromiso de transferencia de conocimiento de adultos a jóvenes, y usando como ejemplo de ello la obra de Juan Gil-Albert.

Como vemos, en esta clasificación o bien hallamos formas que penalizan el deseo entre dos hombres o dos mujeres, o bien otras que recurren a la evasión y, con ello, evitan la represión que pudieran sufrir por mostrar una sexualidad no normativa. Es por ello que nos resulte especialmente interesante la novela *El mar*, puesto que supone un caso muy singular al ser un relato conectado con la historia nacional, con un discutido sustrato autobiográfico y que no rehúye poner de manifiesto la homosexualidad dentro de los parámetros permitidos en aquel tiempo, sobre todo atendiendo a la labor implacable, y a menudo caprichosa, de la censura. Y todo mostrado a través de una focalización que contraviene la narrativa patriarcal tradicional.

Si hablamos de cine, tal y como describió de forma muy certera Laura Mulvey (1975) hace ya medio siglo, en el análisis narrativo filmico es fundamental activar la observación desde una perspectiva de género para detectar el artificio de las marcas del mismo. Desde el cine clásico se habían ido estableciendo formas narrativas que contribuían a convertir a la mujer en un mero cuerpo, un objeto sexual que servía para saciar el placer visual de los hombres a través de la escopofilia. Partiendo de la idea de que el falocentrismo se construye en torno a una paradójica situación, puesto que requiere de la mujer para delimitar su ámbito de poder, se ideó un sistema matricial de narración filmica donde los personajes masculinos ejercían la visión activa de la narración mientras que los femeninos eran objetos pasivos de visionado, y nos invitaba a asociarnos a la mirada de los primeros. De esta forma, la mirada sobre el cuerpo masculino era una excepción, y menos aún de forma sexualizada: «According to the principles of the ruling ideology and the psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like» (Mulvey, 1975: 12).

Pero si bien la idea de mujer y su representación audiovisual suponía una categoría que ayudaba a reafirmar una masculinidad determinada, también debía considerarse lo no heterosexual como límite para construir los valores asociados a la hombría, ejerciendo un sistema de vigilancia y control contra cualquier divergencia al respecto, con medios como el código Hays en Hollywood o la censura en España durante el franquismo. Es por ello que Mulvey diga que, en un orden hombre-mujer heterosexual, estas formas de control del deseo sexual responden, por tanto, a la necesidad de fijar unos férreos

límites a la construcción de una heterosexualidad normativa que no admite disensiones de ningún tipo. Y la literatura y el cine, como discursos, han contribuido a este tipo de prácticas durante mucho tiempo.

La cuestión es que, con el paso de los años en España, con la reinstauración de la democracia, se fue posibilitando gradualmente la mostración de otras realidades ocultadas por la Dictadura, entre ellas las relativas a la diversidad sexual. Sobre todo, a partir de la abolición de la ley de censura previa en 1977 que impedía, entre otros asuntos, la exhibición de la homosexualidad. Si bien durante estos primeros años el cine replicó los estereotipos negativos sobre personajes de gais y lesbianas, y «A pesar de la pervivencia de tópicos, tipos y lugares comunes, resulta obvio que en el cine español de los años 90 se experimenta un cambio radical en los modos de construcción visual de los homosexuales» (Martínez Expósito, 2004: 241). Esto se debe a la presencia de autores nacidos en dictadura pero que se separan de los clichés que habían lastrado la representación de la diversidad sexual en la pantalla durante este largo periodo de la historia española. Y que, además, se ven influidos, como en el caso de Almodóvar o Villaronga, por otras cinematografías donde hacían aparición autores *queer* como John Waters o Pier Paolo Pasolini. Es por ello que, además del contenido, también encontramos innovaciones desde un planteamiento formal, sobre todo con el desarrollo de una focalización narrativa que se desmarca de la tradicional, y donde el hombre no solo se puede convertir en objeto de deseo a través de personajes femeninos, reivindicando la heterosexualidad –anómala, por otra parte, por darle autoridad a la mujer para desear en un marco patriarcal (Torre-Espinosa, 2018)–, sino que, además, son observados con lujuria por otros hombres, como en el arranque de *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987) o en los filmes de Eloy de la Iglesia.

Estos cambios que se van produciendo, analizados desde los estudios de género, vienen a desbrozar los procedimientos puestos en acción tradicionalmente a la hora de narrar una historia. De esta forma se rompe con la invisibilidad enunciativa que desarrolló y consolidó el cine hollywoodiense como modelo hegemónico y que llega hasta nuestros días (Burch, 1999). Sobre todo, porque ayuda a contrarrestar la supremacía de un cine heteropatriarcal en su forma de narrar al mostrar alternativas en la representación de los personajes que pueblan sus tramas. Algo que puede constatarse tanto en la selección de textos literarios para su adaptación al cine como por la presencia de una poética personal por parte de los directores que aporta un homoerotismo más o menos explícito respecto al texto literario.

En este artículo, para intentar dilucidar la operación llevada a cabo por Villaronga sobre el texto de Bonet, vamos a emplear el concepto de *reescritura* tal y como lo enuncia José Antonio Pérez Bowie (2010).

Sobre todo porque nos va a permitir profundizar en el proceso adaptativo al tratar de discernir, teniendo en cuenta tanto el texto originario como el resultante tras la filmación, si estamos ante una práctica reescritural, es decir, si nos encontramos ante «una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en el que se halla inmerso» (Pérez Bowie, 2010: 27).

De esta forma, y atendiendo siempre a la textualidad de la novela y la película, nos proponemos analizar si Villaronga proyecta en *El mar* una visión particular que responde a su propia subjetividad, resultante de una poética personal discernible a lo largo de su filmografía, o si, por el contrario, la adaptación se produce atendiendo a su afinidad con las temáticas presentes en la obra de Bonet. En el primer caso cabría hablar de que se trata de una reescritura (Pérez Bowie, 2010), mientras que en el segundo nos hallaríamos más bien ante un caso de mera adaptación que, si implica una mínima intervención sobre el texto originario, se denominaría ilustración *in praesentia*.

3. BLAI BONET (1927-1996) Y AGUSTÍ VILLARONGA (1953-2023), DOS CREADORES MALLORQUINES

La producción novelística de Blai Bonet ha sido analizada desde diferentes perspectivas. Pero una de las más fructíferas, y con la que este artículo se alinea, es el estudio de la disidencia sexual. Es lo que sucede, por ejemplo, en *Mister Evasió*, obra publicada en 1969 y vista por la crítica del momento como un reflejo de la juventud catalana en la que la homosexualidad se hace patente (Cornellà-Detrell, 2011). Sobre todo, se constata en su producción la mostración del cuerpo del hombre de una forma diferente a la que la tradición heteropatriarcal había permitido, algo que le ocasionaría problemas con la censura (Arençón Llobet, 2023). Esta innovación transgrediría las formas convencionales hasta el punto de que hallamos hombres que se observan a sí mismos en espejos y desnudos, o bien que se miran entre ellos respondiendo a una pulsión escopofílica, sin otra justificación determinada.

En este juego de miradas parece fundamental la influencia que el cine tuvo en su formación y desarrollo intelectual. Al ser entrevistado en el diario *Avui*, con motivo de la publicación de su poemario *Nova York*, decía lo siguiente al preguntarle acerca de la relación entre el ser que mira y el que es observado en sus poemas:

El director de la pel·lícula és l'escriptor. Per exemple, en un dels poemes Pasolini prepara una escena de Medea. Però, en realitat, qui ho dirigeix tot sòc jo. En el poema Pere Jané en flor descriu el moment en què el ballarí Pere Jané, que ha de posar per a unes

fotografies a l'estudi de Toni Catany, es dutxa. I el fotògraf, en sentir el renou de la dutxa, imagina cavalls. I aleshores recorda les fonts de Ses Ufanes, on solia banyar-se (Bonet en Pons, 1991: 52).

No es casual tampoco la selección de los personajes que pueblan este libro, «on el poeta abandona la seva identitat real per transfigurar-se en diferents personalitats heterònimes» (Pons, 1994-1995: 135), como en el caso de Pasolini, del cual era un gran admirador (Pla, 2011: 27-29), y en cuyo cine el retrato de los cuerpos de jóvenes es muy sugerente en su sexualización, en consonancia con la estética del propio Bonet.³ La cuestión es que su novela *El mar* generó mucha controversia precisamente por el homoerotismo presente en ella (Cornellà-Detrell, 2011: 83), con una presunta proyección autobiográfica (Pons, 1994: 135) hasta el punto de que algunos miembros de la *intelligentsia catalana* le dieran la espalda ante la ambigua relación entre los protagonistas de esta novela (*ibid.*: 82).

Muchas de estas críticas llegaron precisamente por la forma en la que procedía a la mostración de cuerpos masculinos en *El mar*. Y esto no sería la única vez que le ocurriría, porque también le sucedería lo mismo con la publicación de *Mister Evasió*:

As in *El mar*, the protagonist of *Mister Evasió* frequently looks at his own body and, sometimes, at that of his peers. Obviously, the man who observes himself and other men is not necessarily homosexual, since using this term would entail repeating the hegemonic discourse according to which masculinity is inexplorable because it is the norm: what has to be depicted and examined is the feminine body because it is an exception. It appears as if Bonet was attempting to develop, by means of the textual and stylistic complexity of his work, a sort of masculine equivalent of *the écriture féminine*. In other words, trying to articulate a new frame of reference with regards to the representation of his gender (Cornellà-Detrell, 2011: 72).

Recordemos que Blai Bonet debutó en la novela con la publicación en 1958 de *El mar*, que había ganado el año anterior el premio Joanot Martorell. Se trata de una obra muy lírica donde narraba la historia de unos jóvenes recluidos en un sanatorio de tuberculosis después de la guerra civil española. En ella, sus protagonistas Andreu Ramallo y Manuel Tur, que sienten una gran atracción entre ellos, narran a través de una focalización interna que se alterna entre cuatro personajes los

³ «En su homosexualidad, en su cristianismo y en su defensa de lo sagrado, en su reivindicación de la lengua y de la tierra, en su pasión filológica, en su preocupación por la noción de culpa, Blai Bonet siempre relacionó Pasolini con Masaccio y lo reconoció como un hermano, como una afinidad electiva, como un mito epifánico» (Pla, 2011: 27).

avatares de su día a día⁴, donde su salud irá empeorando al mismo tiempo que se ven afectados fatalmente por sus pasiones: Manuel por un grave fanatismo religioso y Ramallo por el odio iracundo hacia un hombre mayor, Morell, que abusaba de él y al que terminará asesinando. Y todo en el ambiente opresivo de un sanatorio mallorquín, donde se irá produciendo una sucesión de encuentros entre estos dos personajes dominados por una serie de obsesiones que acabarán con sus vidas.

La religión es un tema central, sobre todo a través de las aflicciones del personaje de Manuel⁵. Su carácter religioso, por otra parte, responde a la época de la novela, en un periodo de la posguerra donde se producirá la exaltación del sentimiento católico, con una función represora en muchos casos. En este sentido, la Iglesia será legitimada por el poder dictatorial para juzgar la moral de la sociedad y sus ciudadanos, sobre todo construyendo cuestiones personales que forman parte de la intimidad, persiguiendo en consecuencia la disidencia sexual:

Si la policía constituye el brazo ejecutivo contra los homosexuales, la autoridad moral última sobre la homosexualidad era la Iglesia Católica. Era esta la que fortaleció el estereotipo y la que justificaba el odio. [...] en la educación del individuo se fomentaba el espíritu de confesión y el papel de una Iglesia madre comprensiva, pero cuando se trataba de pecados del sexo (en particular de homosexualidad) la Iglesia traicionaba el pacto y ponía en marcha mecanismos represivos (Mira, 2007: 300).

La novela fue vista como resultado de la plasmación de ciertos pasajes autobiográficos de Bonet⁶, pero si esta cuestión es discutible, más lo es aún su naturaleza histórica. Si bien es cierto que varios

⁴ De los 32 capítulos que conforman la novela, Francisca Luna, amiga de la infancia, será la narradora de tres de ellos. Otros 12 serán vehiculizados a través de la voz narrativa de Manuel Tur, 13 mediante el personaje de Andreu Ramallo y 4 por Gabriel Caldentey, con monólogos dirigidos a menudo a un «tú» de ecos faulknerianos.

⁵ También es relevante la presencia en cuanto al catolicismo de Francisca Luna, monja y cuidadora en el sanatorio.

⁶ El propio Bonet fue un paciente enfermo de tuberculosis internado en el sanatorio de Caubet, por lo que los ecos autobiográficos son muy llamativos, aunque algunos autores evitan esta asociación: «Given Bonet's biography, himself a former tuberculosis patient at the Caubet sanatorium, where he wrote the bulk of *El mar*, it would be an especially easy misstep to approach the novel as an autobiographical account of personal experience» (Viestenz, 2020: 63). El propio autor también lo negaría a lo largo de su vida. A pesar de ello, las conexiones con su propia vida son varias, como que estuvo en un seminario siete años y lo tuvo que abandonar por tuberculosis, de ahí la impronta tan fuerte del catolicismo en la novela (Kotátkovát, 2018: 257).

episodios del pasado hacen acto de presencia en la narración, realmente asistimos al desarrollo de una obra sumamente lírica hasta el punto de que «la seu qualitat de novel·la poètica facilita aquesta tendència ahistorica» (Espínós, 2019: 480). Pero, a pesar de ello, no se puede obviar que son personajes atravesados por el conflicto de la Guerra Civil, con su forma de proceder y toda su inhumanidad de la que fueron testigos en su juventud:

Els joves personatges d'*El mar* han sigut adolescents durant la guerra civil, han vist crims que nois de dotze anys mai haurien de veure, que formen part de les seves consciències i que han tingut un efecte castrador sobre ells fent-los sentir culpables d'una època crua i de la qual són víctimes (Lafuente, 2016: 148).

A este respecto, Carles Lluch comenta que «l'experiència de la guerra no rep un tractament testimonial i històric, sinó simbòlic» (2014: 221)⁷. Es decir, Bonet la convierte en un marco de entendimiento de las relaciones entre los personajes que no debe ser contemplado desde un punto de vista histórico, sino más bien con un valor simbólico a partir de la violencia de la lucha fratricida; aunque, por supuesto, no debemos llegar al exceso de una lectura alegórica al respecto. Somos más partidarios de observarlo desde otra perspectiva, como la que aportan autores como William Viestenz, quien afirma que «Violence, left unchecked, contagiously infects both others and future generations, a dynamic impossible to ignore in *El mar*, which centers on the transmission of violence from the Civil War to the group of adolescents who are entering adulthood but did not participate directly in the violence of warfare» (2020: 72).

Es desde este punto de vista desde el que hay que entender este periodo de posguerra, como continuación del periodo bélico previo del que evoluciona: «Después de la guerra, no viene la paz. Viene otro tipo de guerra, la posguerra que, según Blai Bonet, era una guerra que penetraba en la tierra, el pubis del universo, que creaba cuevas oscuras y excitaba la lujuria. Como el mar» (Pla, 2011: 33). De esta manera, los jóvenes se ven imbuidos por este ambiente, algo que Villaronga supo recoger con lucidez en su adaptación, de una «singularidad especial por su tratamiento de la Guerra Civil, la memoria histórica y el traslado de la violencia a las generaciones posteriores» (Chappuzeau, 2007: 97).

Este tema, la guerra civil española y los episodios de violencia que ocasionó, se constituyó en un elemento vertebrador de las obras más

⁷ En este sentido también se expresa Pilar Pedraza (2007: 16) cuando comparte su opinión de que la película *El mar* no habla de la guerra, sino de un tema más general y transversal a la producción de Villaronga, la transmisión del mal.

conocidas del director mallorquín, y además con la peculiaridad de usar textos literarios como punto de partida. Es lo que ocurriría con su posterior y exitosa *Pa negre* (2010), a partir de las novelas de Emili Teixidor *Pa negre* y *Retrat d'un assassí d'ocells*, que «adopten la forma dels relats d'aprenentatge, i el seu tema principal és, al nostre parer, el de la pèrdua de la innocència: els seus protagonistes tenen en comú el fet de ser xiquets de la guerra, i això els marcarà definitivament en l'edat adulta» (Espinós, 2013: 38). Más tarde adaptaría también *Inculta glòria* (2017), a partir de la novela homónima de Joan Sales, para hablar de la Guerra Civil de forma más o menos directa, como en sus otros filmes, y que «presenten una complexitat moral que les allunya de la simple exposició d'unes posicions ideològiques determinades o del testimoniatge històric per a endinsar-se en els territoris molt més incòmodes de les conseqüències devastadores de la guerra per a la condició humana» (Espinós, 2019: 479).

Además de los conflictos bélicos y sus consecuencias, que le permitieron ahondar en la complejidad de la naturaleza humana, otra característica fundamental de su mundo creativo es la presencia de la homosexualidad, uno de los elementos sobre el que la crítica parece haber prestado mayor atención (Pedraza, 2024: 27). Hace acto de aparición en *Tras el cristal* (1986), *El pasajero clandestino* (1996), 99.9 (1998) o *El mar* (2000), además cargándose de una turbiedad notable. Esto hace que su producción resuene con la de Bonet, con quien comparte además elementos biográficos como el ser mallorquines, homosexuales o que se hayan educado en el catolicismo: el escritor en el seminario y el director con los jesuitas. Esto le permite a Villaronga una aproximación a ciertas temáticas complejas, en conjunción con la evolución de la historia española, como afirma Pilar Pedraza: «Villaronga, responsable de sus guiones, habla desde una posición ideológica, coherente por otra parte con el periodo histórico en que se ha desarrollado su formación personal y cultural, desde el franquismo de los años cincuenta hasta el capitalismo tardío» (2007: 16).

Esto no evitó que en su filmografía se interesase por otros eventos, como puede ser la segunda guerra mundial. Es lo que sucedió con *Tras el cristal*, su debut cinematográfico, un claro ejemplo de violencia y homosexualidad insana, que se iniciaba con la secuencia de Klaus, un médico de los campos de concentración nazi y pedófilo, torturando a un niño. Este tratamiento de la guerra y la violencia será uno de los elementos más interesantes de su obra, donde el terror sufrido por niños –de forma directa o como testigos– es reproducido por ellos en su vida adulta –como Ángelo, el joven que terminará «cuidando» a Klaus–. Este tipo de abordaje de la violencia se repetiría con *El mar*, con guion de Villaronga, Antoni Aloy y Biel Mesquida, y la colaboración no acreditada de Bonet (Pedraza, 2007: 52). Gracias a esta película volvería a recibir la atención de la crítica, sobre todo tras

entrar en competición en la prestigiosa sección oficial de la Berlinale, donde logaría el premio Manfred Salzgeber.

4. **EL MAR, UN ESTUDIO COMPARATISTA**

A la hora de efectuar nuestro análisis partiremos tanto de las ideas de José Antonio Pérez Bowie (2010) sobre la reescritura como de las de José Luis Sánchez Noriega en torno a la adaptación, en especial su guía de análisis (2000: 135-140). Si con el primero trataremos de reflexionar sobre el grado de intervención de Villaronga sobre el texto literario previo, a través del segundo nos guiarímos para llamar la atención sobre cuestiones concretas que nos ayuden a dirimir sobre las prácticas efectuadas durante el proceso de adaptación. Con la complejidad de su carácter lírico y los monólogos que la pueblan: «L'adaptació d'una novel·la lírica com *El mar* presenta importants dificultats, relacionades en bona part amb la problemàtica de traduir en imatges l'espessor de l'estil» (Espinós, 2013: 41), aunque, como veremos, todo termina encajando con la visión del cine de Villaronga (Espinós, 2019: 484).

Además de la coincidencia en el título de la novela y el filme, uno de los primeros elementos en el que debemos reparar es la fecha de producción de las dos obras, los años cincuenta frente a finales de los noventa. Esto supone una transformación muy radical en el entendimiento de cuestiones como la sexualidad y su diversidad. Esta situación posibilitó que la película fuese muy explícita en cuanto a las relaciones homosexuales entre los protagonistas. Por una parte, con Ramallo y Eugeni Morell, cuya protección está condicionada al mantenimiento de relaciones sexuales con el joven y donde el deseo se visualiza con su conversión en objeto sexual. Y, por otra parte, y de manera central en la trama, la relación entre Manuel y Ramallo. El primero se masturba con la ropa de este, y al final es violado tras intentar resistirse para evitar pecar. Lo que en la novela queda sugerido o directamente narrado a través de la mirada, gestos o roces, ahora se vuelve manifiesto en la película, primero por la propia naturaleza behaviorista del medio filmico y, segundo, por la libertad a la hora de narrar con la que cuenta Villaronga y que le era prohibida a Bonet.

Decíamos en el apartado anterior que la mostración de la homosexualidad por el director mallorquín está teñida de un aire turbio, sobre todo porque se articulan alrededor de las relaciones de poder que se tejen en torno al sexo. Aquí una película como *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini, se convierte en un referente fundamental, no solo por el sometimiento al que se ven obligados los jóvenes protagonistas, sino también por la manera en la que filma los cuerpos de los jóvenes. Si bien hay elementos comunes con el director italiano, habría que señalar como novedad en el caso de Villaronga la incorporación, a través de la novela de Bonet, de la

religión con una función castradora de la cual es imposible escapar, y que hace que la vivencia de la sexualidad se produzca de forma anómala: «Es tracta una vegada més d'un erotisme pervers, indestriablement lligat als mecanismes de la violència, la crueلت i la submissió» (Espinós, 2013: 43).

En este sentido atormentado hay que entender la relación entre Manuel y Ramallo. El primero sabe que, de acuerdo con el pensamiento de la época, supone un pecado grave del cual debe huir de la forma que sea. Esto es narrado en la novela de maneras diversas, como en este fragmento donde se expresa así sobre su amigo:

Andreu Ramallo mascara. Como el fum. Andreu Ramallo és com el fum. Mascara. Estic ennegrit per Andreu Ramallo que mascara. Como el fum.

Jo veia pecats, Ramallo, uns pecats obscurcs de noi, dels qual em separava, naturalment, com em decantava dels camions que passaven pel carrer. Era un do d'Ell. El primer que vaig veure fou aquest (Bonet, 2022: 163).

En la película, en cambio, el pavor que le genera a Manuel la presencia de Ramallo es más evidente. La atracción que siente, y que le lleva a excitarse de diferentes maneras, es irrefrenable, pero al mismo tiempo lo asocia a lo demoniaco. Algo que incluso verbaliza, puesto que sabe que caer en la tentación de yacer con él le acarrearía la perdición. A una continua y vacilante constricción por su parte, generándose la duda sobre su voluntad para resistirse dado su carácter láguido, en conexión con su estado enfermizo, se opone la decisión y el vigor de Ramallo. Pero a pesar de su brío, la religión católica también ejerce su poder de coartación, al menos en su capacidad de generar culpa. Tras asesinar al viejo Morell dirá: «Senyor, ja he matat. He demostrat una de les meves aptituds i és com si el pecat fos en mi un altre sexe» (Bonet, 2022: 187).

En cambio, en la película se muestra más decidido y aparentemente sano, donde su mayor frustración proviene de una masculinidad minada por su sumisión ante Morell. De este sentimiento negativo será del que emergerá su violencia, como mecanismo reparador de su frustración, produciéndose escenas de gran sadismo. Por ejemplo, si en la novela el padre de Manuel patea y deja moribundo a un gato, en la película será Ramallo el encargado de apalizarlo y ahogarlo en una bañera por petición de Manuel, en una escalofriante escena, ante la falta de valor de su amigo para acabar con su vida. Este enfrentamiento entre los dos personajes, antagónicos en varios aspectos, será también reforzado por el reparto de la película. Para ello Villaronga eligió a Bruno Bergonzini para encarnar al pálido Manuel, mientras que para Ramallo seleccionó a Roger Casamajor,

representando dos tipos de masculinidad muy diferente⁸. De esta manera se muestran dos tipos de hombre que no tenían cabida en la época, uno por su carácter pusilánime y otro por no sujetarse a una sexualidad normativa por su relación con Morell:

Para saber cómo eran los hombres bajo el franquismo, primero hay que conocer de qué modo debían serlo. El varón respetable, el caballero, el donjuán, el patriarca, el cruzado, el santo varón, el chulo, el rodríguez, el ganapán, el padre responsable o el macho ibérico (Jiménez Aguilar, 2023: 23).

La novela se estructura en treinta y dos capítulos que son narrados a través de cuatro voces pertenecientes a Ramallo, Manuel, Francisca y Gabriel Caldentey, con una focalización interna múltiple que convierte esta obra en un auténtico reto para su adaptación filmica. Esta polifonía se ve resuelta en la película por la presencia de un meganarrador (Gaudreault y Jost, 1995) que ve su función delegada en varias secuencias en los personajes protagonistas. A este respecto nos resultan muy interesantes escenas como la correspondiente al momento en el que Ramallo muestra a Manuel su pecho, donde se ha hecho un tatuaje con su nombre para reafirmarse tras un desencuentro con Morell. La forma de mirar, y tocar incluso, la cicatriz fresca se produce a través de la mirada del personaje de Manuel, fascinado con la aproximación hacia el cuerpo del amigo. De esta forma acudimos a una mostración del cuerpo del joven a través de la mirada de otro hombre, con una expresión de deseo evidente con la que nos identificamos como espectadores. Mulvey (1975) decía que en el cine se producen tres miradas: la de la cámara, la de los personajes y la del espectador; y que la mujer se convertía en el centro de atención de las tres, con un voyeurismo notable. Ahora, en *El mar*, es el cuerpo del hombre el que ocupa ese lugar, y además a través de una mirada masculina que transgrede la práctica habitual.

Dentro de esta lógica hay que entender también la abundante presencia de cuerpos desnudos masculinos a lo largo del filme. Aparecen en la ducha, muertos sobre la camilla o teniendo sexo. «This sexualization, and the intense cinematic gaze placed on the overt physicality of the male body, is not haphazard» (Albbrittón, 2012), sino que es producto de una focalización homosexual. ¿Pero cómo se articula esta? En este caso el meganarrador se encarga de mostrarnos de forma directa sus cuerpos, haciendo de su corporalidad un espectáculo de la misma forma que se ha venido haciendo con el cuerpo

⁸ La cuestión es que la literatura de Bonet está caracterizada por la presencia de «un tipo de personaje dominante, el del adolescente bello y turbio, triste y tierno, dionisiaco y cruel, que mira con ojos escrutadores una realidad de la que, a pesar de poderle aportar todos los placeres, desconfía» (Pla, 2011: 27).

de la mujer en el cine. Pero más interesante resulta aún cuando los jóvenes se miran en el espejo en su desnudez. Supone una forma de reflexionar sobre la presencia de unos cuerpos que están en peligro de desaparición por la violencia de la enfermedad que amenaza sus vidas: «El cuerpo en la obra de Villaronga es frágil, continuamente amenazado, fácil de destruir» (Pedraza, 2024: 43).

Siguiendo con la forma de narrar, no es casual que la película comience con la voz en off de Manuel declamando un fragmento de la novela, en concreto el arranque del capítulo cuarto: «Aquesta obsessió per la sang de Crist, per la Passió, per Satanàs, el parlar veloçment com si m'encengués, ésser viu i mirar com si fos un enterrat, començà aquell any, a l'agost» (Bonet, 2022: 21). Esta cita es más interesante todavía porque la escuchamos mientras lo vemos en la bañera donde descubriremos al final que se ha suicidado. En ese momento, con la referencia que hace al mes de agosto, se produce un *flashback* en el que asistimos a unos fusilamientos en el verano de 1936 que contemplan los jóvenes protagonistas con unos vecinos, y que se convertirán en testigos del horror. Pero «[n]o es casual que el itinerario de muchos de sus filmes comience con una muerte contemplada por un niño» (Pedraza, 2024: 17)⁹. A partir de aquí se propagará la violencia, ya que Pau, uno de los niños, perseguirá al hijo del asesino de su padre para vengarse dándole muerte; luego, atormentado por lo que acaba de hacer, se suicidará tirándose al fondo de un pozo.

Este episodio de gran violencia, ubicado en el inicio de la Guerra Civil y por motivos políticos (los fusilados son republicanos), acabará reduplicándose en la vida de los protagonistas del filme, impidiéndose una aproximación normal amorosa entre ellos. Se puede aducir que esto se debe a que en la época era imposible la vivencia de un amor romántico al uso siendo homosexual, pero, sobre todo, es causado por la pervivencia de la violencia de este episodio truculento de la historia española, algo que acabará tiñendo de un tono trágico todo intento de acercamiento entre ellos: «*El mar* es un film siniestro porque habla del amor en términos de absoluta imposibilidad, de negación de cualquier vía de crecimiento. Aquí el amor no tiene más salida que la sangre ni más refugio que la muerte» (Pedraza, 2007: 51).

Otro de los pasajes de la novela donde vuelve a hacerse patente una focalización que nos remite a lo *queer* es cuando los internos se preguntan entre sí acerca de si ya tienen pelo en el pecho. La pregunta, *a priori* inocente, persigue la mirada sobre la corporalidad de los otros jóvenes. En la película, por su parte, se muestra un mundo masculino

⁹ Es lo que sucede en *Tras el cristal*, durante la tortura de otro joven en el arranque, pero además resulta muy sugerente cómo el protagonista Klaus porta una cámara de fotos para registrar su crimen, duplicando el estatuto de la cámara de cine.

con mucha camaradería donde se observan de forma más directa para discernir su hombría. Recordemos que nos hallamos en un sanatorio de enfermos de tuberculosis, «a space of “otherness”—a heterotopia of deviation in Michel Foucault’s sense» (Kotátkovát, 2018: 256). Son lugares donde se pone en suspensión el avance de las vidas de las personas internas, pero también puede ser un espacio de amistad masculina e, incluso, de homosocialización¹⁰. Hay una serie de decisiones en la novela, y que asume el filme, que apuntan en esta última dirección. Si bien en la obra de Bonet se dice que hay segregación por sexos, el pabellón de mujeres es excluido del relato, focalizando la atención en el edificio masculino donde están los protagonistas. Salvo Francisca, amiga de la infancia y ahora monja y cuidadora, y Carmen, esposa del conserje, las mujeres no aparecen en la historia, lo que demuestra una voluntad de generar un espacio netamente masculino. Y si bien el deseo heterosexual hace acto de presencia con el personaje de Carmen y su atracción hacia Manuel, o bien a través de los relatos de algunos de los chicos, no existe ningún intento de ligar con las chicas del otro edificio, cuestión que se replica en la película¹¹. Es decir, hay tanto en el caso de Bonet como en el de Villaronga una elisión de las mujeres, lo que rompe con un pensamiento heterosexual que tendería a generar tensión sexual con las internas del pabellón vecino.

Por último, hay un elemento religioso que dota de un carácter crístico a Manuel. Se trata de una serie de estigmas que le van apareciendo y cuyo origen es un misterio en la novela. Este motivo será transformado en la película en una de sus escenas más recordadas, cuando se le dé un valor sexual, reflejo de la pasión que siente por su amigo. Manuel clava en la pared de su habitación la ropa de Ramallo para hacerle el amor, y durante el acto se hiere en las manos y en el costado con los hierros de los que penden las telas. Esos misteriosos «estigmas» de la novela, Villaronga hace ahora que nazcan por el amor hacia Ramallo, eliminando la posibilidad de cualquier tipo de intervención divina. A pesar de la posición de la ropa y del joven, representando a Cristo en la cruz, ahora se trata, con su cuerpo desnudo y atormentado por la religión, de una transgresión a través de

¹⁰ Resulta un elemento diferenciador entre la película y la novela el que en esta se dé mucha más importancia al entorno. La naturaleza aparece descrita en numerosas ocasiones, e incluso el paisaje urbano. En la novela de Bonet se muestra un paisaje mediterráneo que no otorga muchas concesiones al lector, muy árido a veces, y con mucho calor. En cambio, en la película asistimos casi exclusivamente al claustrofóbico interior de un sanatorio convertido en una especie de ratonera, de donde parece que nadie podrá salir con vida.

¹¹ La novela la comenzaría a escribir Bonet durante su estancia en el sanatorio de Caubet en Mallorca (Kotátkovát, 2018: 257), por lo que conocía el funcionamiento de un centro de tuberculosos.

un acto onanista con el cual convoca el cuerpo de su amado. Nosotros, el público, asistimos a su desesperación como espectadores privilegiados de su intimidad.

5. CONCLUSIONES

Si atendemos de nuevo a la clasificación de Alfredo Martínez Expósito podríamos decir que la novela de Bonet, aun siendo literatura catalana, se incardinaría dentro de la categoría formada por aquellos textos donde la homosexualidad se caracteriza por su silencio, su censura o negación. Es cierto que la atracción sexual de los protagonistas es evidente en varios momentos, pero hay una imposibilidad de narrar ciertos pasajes de forma explícita por la coacción de la censura. Esto nos lleva a reflexionar si la mostración directa de escenas homosexuales en la película supone una revelación de lo latente en la novela o no. Evidentemente, teniendo en cuenta la participación de manera informal en el proyecto de Bonet, todos los subtextos de la obra literaria se concretizaron en escenas de evidente sexualidad, como en el momento en el que, en la novela, Ramallo se introduce entre las piernas de Morell antes de asesinarlo. En la película en cambio, tras un breve contacto físico entre ellos, este le esperará en la cama para mantener sexo sin ambigüedades de ningún tipo.

Otra cuestión importante sobre la que debemos reflexionar es si hallamos una focalización diferente entre la obra literaria y su adaptación, sobre todo por el carácter polifónico de la novela. Vemos que la polifonía de la novela se reduce a un megalárrador al que se acompaña por momentos de una serie de narradores delegados, donde son especialmente llamativos aquellos en los que se vislumbra el deseo homosexual. En estos casos se procede del mismo modo que en la novela, pero con la diferencia del carácter explícito de las imágenes creadas por Villaronga, como es propio de su estilo visual, pero también como consecuencia de un momento histórico donde ya no se prohíbe la mostración de sexualidades no normativas.

Por último, cabría responder ahora a la cuestión de si nos encontramos ante un caso de reescritura, según el concepto de Pérez Bowie. Hay elementos que pueden apuntar a la presencia de una subjetividad poética que se materializa en el filme, como puede ser el carácter circular de la violencia en la película: si comienza con un fusilamiento en los inicios de la Guerra Civil y el asesinato cometido por Pau y su suicidio posterior, el filme acaba con el asesinato de Ramallo a manos de Manuel, quien acabará suicidándose también. La cuestión es que a pesar de esta transmisión del mal de unos a otros (Pedraza, 2007, 2004), el filme conserva los elementos centrales de la novela, de tal forma que se puede hablar más bien de una profundización en ciertos temas como el de la violencia. Esto es también claramente manifiesto en el subtexto homosexual, pero no

podemos decir que se produzca un cuestionamiento del relato de Bonet, porque la reescritura es muy limitada. En cambio sí vemos un discurso sobre el esteticismo de la violencia, un rasgo del cine del director mallorquín (Chappuzeau, 2007) y que en la novela no es tan patente, pero lo importante realmente son las relaciones de poder que se establecen entre ellos y donde la violencia es una de sus consecuencias –y herramientas al mismo tiempo–. Lo que encontramos, por tanto, en el filme es una adaptación que se realiza con una gran sensibilidad y poderío visual, cuyo éxito se debe a la afinidad en el pensamiento de Bonet y de Villaronga sobre la forma de entender la naturaleza de los personajes. En este sentido hay que contemplar también su entendimiento de las relaciones entre los protagonistas de *El mar*, quienes, como testigos de los horrores de la guerra, acaban atravesados por la violencia no solo como víctimas, sino también como verdugos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Allbritton, Dean (2012), «On Infirm Ground: Masculinity and Memory in *El mar*», *Post Script*, 31/3, págs. 58-70.
- Arencón Llobet, Marc (2023), «L'homosexualitat silenciada. Repressió i censura de l'homosexualitat a la ficció catalana sota el franquisme», en J. Marqués Meseguer y E. Aguilar-Miró (coords.), *(De)bat a bat: Obertures i cruiilles en estudis recents sobre literatura i llengua catalanes*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, disponible en <https://books.openedition.org/pupvd/41704>
- Bonet, Blai (2022 [1958]), *El mar*, Barcelona, Club Editor.
- Burch, Nöel (1999), *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra.
- Chappuzeau, Bernhard (2007), «Memoria histórica de la Guerra Civil y esteticismo de la violencia los discursos de erotismo y poder en *El mar* de Agustí Villaronga (1999)», en B. Pohl y J. Türschmann (coords.), *Localización: Miradas «glocales»: cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, págs. 89-105.
- Cornellà-Detrell, Jordi (2011), «“Ser un símbol, quina misèria!”: Social, National and Sexual Dissent in Blai Bonet's *Mister Evasió* (1969)», *Journal of Catalan Studies*, 14, págs. 60-88.
- Espinós, Joaquim (2013), «Les adaptacions literàries d'Agustí Villaronga», *L'Aiguadolç*, 41, págs. 37-46, <https://raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/274045>
- Espinós, Joaquim (2019), «Agustí Villaronga: una mirada heterodoxa sobre la Guerra Civil», *eHumanista/IVITRA*, 15, págs. 478-485.
- Ferrán, Ofelia y Lisa HILBINK (2017), «Legacies of Violence in Contemporary Spain», en O. Ferrán y L. Hilbink (eds.), *Legacies*

- of Violence in Contemporary Spain Exhuming the Past, Understanding the Present*, New York, London, Routledge, pàgs. 1-20.
- Gaudreault, André y François Jost (1995), *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- Hirsch, Marianne (2015), *La Generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid, Carpe Noctem.
- Jenkins, Henry (2008), *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Jiménez Aguilar, Francisco (2023), *Masculinidades en vertical: género, nación y trabajo en el primer franquismo*, Valencia, Universitat de València.
- Kotátkovát, Adéla (2018), «Sanatoriums in Contemporary Narratives: *El Mar* by Blai Bonet», *Mètode Science Studies Journal*, 8, pàgs. 255-260. <https://doi.org/10.7203/metode.8.10787>
- Lafuente, Meritxell (2016), «Blai Bonet i la novel·la de sanatori», en N. Carbonell et al. (eds.), *Investigar les humanitats: viure a fons la humanitat*, Girona, Universitat de Girona. Servei de Publicacions, pàgs. 137-150.
- Martínez Expósito, Alfredo (2004), *Escrituras torcidas: ensayos de crítica «queer»*, Barcelona, Laertes.
- Mira, Alberto (2007), *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid, Egales.
- Moreno-Nuño, Carmen (2025), «Las mujeres en el cómic de Guerra Civil española. Cuerda de presas, de Jorge García y Fidel Martínez», *Impossibilitia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 29, pàgs. 23-37. <https://doi.org/10.30827/impossibilitia.292024.32675>
- Mulvey, Laura (1975), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16/3, pàgs. 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Navajas, Gonzalo (2013), «La memoria de la posnación. Escritura e imagen en la era global», en N. Mínguez (ed.), *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*, Madrid/Frankfurt am Mein, Iberoamericana/Vervuert, pàgs. 27-48.
- Pedraza, Pilar (2007), *Agustí Villaronga*, Madrid, Akal.
- Pedraza, Pilar (2024), *Agustí Villaronga: tras un cristal oscuro*, Valencia, Shangrila.
- Pérez Bowie, José Antonio (2010), «Sobre escritura y nociones conexas: un estado de la cuestión», en J. A. Pérez Bowie (coord.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pàgs. 21-43.
- Pla, Xavier (2011), «Memoria y violencia en la novela *El mar* de Blai Bonet», *Romance Notes*, 51/1, pàgs. 25-33.
- Pons, Margalida (1991), «Blai Bonet: De vegades, el poema surt perquè es vol donar cos a allò que un sap del cert que existeix», *Avui*, 22 June de 1991, pàg. 52.

- Pons, Margalida (1994-1995), «La casa en obres: Blai Bonet y la escriptura del jo», *Llengua & Literatura*, 6, págs. 133-172.
- Rajewsky, Irina O. (2005), «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermédialités / Intermediality*, 6, págs. 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Torre-Espinosa, Mario de la (2018), «Modelos de intermedialidad en la adaptación cinematográfica del teatro homosexual en el cine de Pedro Almodóvar», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13/1, págs. 117-133. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mayael3-1.mdid>
- Viestenz, William (2020), «Sacred Contagion: Illness and the Origins of Community in Blai Bonet's *El mar*», *452°F*, 22, págs. 60-78.
- Wolf, Werner (2011), «(Inter)mediality and the Study of Literature», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13/3, art. 2. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>

Fecha de recepción: 04/05/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.