

Literatura y cine, un diálogo enriquecedor. *Literature and cinema, an enriching dialogue.*

José María Paz Gago, María Donapetry, Robin Fiddian y Pilar Couto-Cantero
(pág 195 - pág 203)

Las relaciones entre texto literario y texto cinematográfico siempre son complejas e implican una problemática semiótica muy particular. Frente a los estudios tradicionales de la “adaptación cinematográfica”, en términos valorativos y jerárquicos, como si hubiese relaciones de “fidelidad” y/o dependencia entre literatura y cine, es necesario abordar desde una nueva perspectiva comparativo-textual las relaciones entre estos dos sistemas semióticos de expresión artística, a la vez convergentes y divergentes. Fidelidad frente a libertad, autonomía frente a supeditación, debe reconocerse la complementariedad de dos lenguajes diferentes pero comparten estrategias narrativas y regímenes de ficcionalidad. Para abordar las muchas cuestiones, dudas y problemáticas que el tema suscita, nos hemos reunido investigadores de la Universidad de Oxford y de la Universidade da Coruña que trabajamos desde hace más de veinte años sobre esta relación de amor/odio entre literatura y cine para ofrecer esta discusión que ilustrará este número de *DeSignis*.

En esta discusión han participado:

María Donapetry ha sido profesora de literatura y de cine en Pomona College (California) y en Oxford University. Investigadora asociada del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Oxford, acaba de publicar, en colaboración con Socorro Suárez, *Desasosiegos éticos en cine y literatura* (Sevilla: Benilde, 2017). En la actualidad prepara una monografía sobre el tema de las locas en el cine.

Robin Fiddian es profesor emérito de la Universidad de Oxford donde ha impartido clases de literatura española e hispanoamericana y de cine. Entre sus publicaciones recientes destacan *Spanish Cinema 1973-2010 Auterism, Politics, Landscape and Memory* (Manchester: MUP, 2013) y *Postcolonial Borges: Argument and Artistry* (Oxford: OUP, 2017).

Pilar Couto-Cantero, Profesora Titular de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidade da Coruña. Investigadora Principal del *Grupo de Investigación en Lenguas y Culturas DILEC*, forma parte del *staff* de *DeSignis*, y es Directora de la *Revista Internacional Digilec*. Es editora, con José Luis Castro de Paz y José María Paz Gago, del libro *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico* (Madrid: Visor, 1999).

José María Paz Gago, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Com-

parada de la Universidade da Coruña (España), es miembro del Consejo de Redacción de la Revista DeSignis desde su fundación y es en la actualidad Presidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS). Coordinador del Grupo de Investigación sobre Literatura y Tecnologías de la Comunicación (LITECOM), es editor de los libros *Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Madrid: Visor, 1999, con Pilar Couto y José Luis Castro de Paz; y del libro *La pantalla ficticia. Literatura y tecnologías de la comunicación*, Madrid: Pigmalión, 2016, con Sara Bouso y Rafael Núñez.

MARÍA DONAPETRY: Más que hablar de Literatura y Cine, que sería increíblemente amplio, aunque apropiado porque el cine desde sus inicios ha tomado elementos de la literatura para elaborar sus propias narrativas, yo hablaría de intertextualidad, a lo Roland Barthes. Este concepto debe tomarse más como vaivén, de la literatura al cine y del cine a la literatura. Cuando vemos una película que está inspirada, basada, adaptada de un texto literario, no solamente decimos que refleja tales ideas del texto, sino que cuando volvemos al texto, después de ver la película, volvemos con otra mirada, con otras posibilidades, porque el cine amplía posibilidades de una obra que es abierta, de una *opera aperta* como la quería Eco.

Ahí está la intertextualidad y el vaivén del que hablo, de la literatura al cine y del cine a la literatura. Un caso concreto, el de *Rebecca* (1938) de Daphne du Maurier y *Rebecca* (1940) de Hitchcock. Evidentemente, Hitchcock coge los elementos que le interesan del texto de Du Maurier, para construir su propia narrativa que es siempre visual, eminentemente visual, y además la reinterpreta. Su visión de *Rebecca* tiene unos objetivos, unas corrientes éticas, amorosas... que nos hacen volver a la novela con otra mirada y, evidentemente, sabemos que tienen intenciones bastante diferentes. Una la intencionalidad de la novela, otra, la del cineasta.

¿Qué tienen en común la literatura y el cine para que se quieran tanto y a veces se odien tanto? Tienen elementos lineales, técnicas formales, narrativas; audiencias y públicos parecidos; valores sociales, políticos comunes. Hablan a un público que entiende esa ideología, ese idioma, esas costumbres, esa ética, ese contexto. Comparten también fuentes, la literatura no es *ab initio*, no nace de la nada, no hay esa obra original absoluta que no tenga referencias textuales; arquetipos, estrategias narrativas, contextos, todo esto lo tienen en común. Luego tenemos una especificidad absoluta de la literatura y del cine que no es transportable. El signo verbal tiene una iconicidad muy baja en cambio tiene una altísima función simbólica, el cine es imagen, pura imagen. Un hombre atractivo en una novela se convierte en tal actor en una película, se concretiza en una persona. Se cierran ciertas posibilidades, sí, pero se abren otras posibilidades que corresponden al cine.

Hablamos de intertextualidad, de vaivén entre dos artes. Las adaptaciones que se quieren mantener fieles al texto, acaban en un desastre total. No puede el cine y no quiere, o no debe querer ,restringirse al texto literario.

ROBIN FIDDIAN: Yo adopto una óptica más amplia y más general todavía. Si nos fijamos en el contexto cultural más amplio, todas las obras de artes pueden responder a distintos imperativos. Uno de ellos puede ser la necesidad de adoptar una postura de crítica y oposición o al régimen o al sistema vigente. Pensamos en Picasso y la creación del Guernica o en la novela de Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio* (1962), que sienten la necesidad de enfrentarse a los mensajes del franquismo y a la visión de Madrid y de España. O el caso de *Furtivos* (1975) de Borau. A parte de un imperativo artístico, hay un fuerte imperativo político. Ese para mí es uno de los imperativos compartidos tanto por la literatura, por el arte narrativo, como por el arte pictórico o el cinematográfico.

Cuando un productor, un creador, acepta el reto de trasladar un texto literario al cine, siente la necesidad de crear una nueva obra de arte. Es el caso de Isabel Coixet, cuando se propuso hacer una adaptación de *La librería* (*The Booksop*, 2017), supongo que se sintió obligada, llamada, a hacer una obra de creación sobre los personajes, dilemas y problemas éticos y sociales que ella, Isabel Coixet, veía en la novela de Penelope Fitzgerald, que es una de las fuentes de su película.

Pero si hablamos de las relaciones entre literatura y cine, yo me imagino que hay numerosas modalidades, no tantas como obras de cine, no tantas como obras de literatura, pero muchísimas modalidades. Creo que tenemos que pensar en la posibilidad de un desarrollo o creación simultáneo, de obras que se nutren de muchas fuentes a la vez, como en el caso de las películas de Buñuel, son respuestas a unas reacciones, a un estímulo parecido. Está la adaptación fiel, que muchas veces traiciona el imperativo artístico, pero a veces, y creo que es el caso de *La librería* de Isabel Coixet, logra una gran obra sin traicionar la obra narrativa original. Luego también está la adaptación libre, que es la que yo suelo preferir, porque da mucho más margen a la creatividad. Podría haber más modalidades, no voy a enumerarlas, pero como manera de entrar en el tema, quizás estos comentarios podrán servir de líneas directrices.

PILAR COUTO: Yo, por aportar el punto de vista de mis líneas de investigación de los últimos años, voy a añadir el imperativo didáctico. a los que citaba Robin. A mi me interesa mucho ese imperativo de la didáctica, establecer conexiones entre la literatura y el cine para el aprendizaje y la enseñanza de las lenguas y sus culturas. Es el ámbito en que me muevo en los últimos años y creo que podría aportar y completar esta discusión. En ese sentido, también me gustaría apuntar que, hace ya años y de la mano de José María Paz Gago, publicamos varios estudios en los que proponíamos el término *transposición fílmica* (1999), más que el término de adaptación porque, como apuntaba antes, puede que ese término haya hecho mucho daño en este tipo de estudios comparativos.

Una vez que un director ha decidido abordar un proceso a partir de un texto de ficción inicial, de diferentes géneros literarios, es más adecuada la noción de transposición fílmica para dar cuenta de la naturaleza de ese proceso. He trabajado sobre un caso concreto que me ha resultado muy interesante: el cuento *Casa tomada* de Julio Cortázar (*Bestiario*, 1951). Por responder a ese imperativo didáctico que mencioné, yo me inclino más por textos de ficción breves, relatos o cuentos, que puedan ser abordados en las aulas con el alumnado. El cuento de Cortázar, que cuenta con esos imperativos artísticos, políticos o históricos, de los que ha hablado el prof. Fiddian, también expone un uso especial de la lengua y la cultura. Lo hemos comparado con un cortometraje de la directora argentina Lucila Presa (2007), en el que se refleja el punto de vista del director, que potencia, magnifica determinados elementos del texto de ficción inicial, consiguiendo incluso superarlo.

Estoy totalmente de acuerdo con la idea de que el director de un texto fílmico, realizado a partir de la transposición de un texto literario previo, puede potenciar, magnificar ese texto de partida, que no es más que un producto inicial, a partir del cual podemos llegar a un texto final totalmente diferente.

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO: Voy a retomar varios de los temas tratados hasta ahora. Estamos ante dos sistemas de expresión artística diferentes y semejantes, a la vez divergentes y convergentes. Tienen puntos en común como la narratividad y la ficcionalidad y aspectos en los que difieren como el sistema semiótico preponderante, verbo-simbólico e icónico-simbólico. Se trata de dos sistemas narrativos que desarrollan convergencias, divergencias y también, frecuentemente, interferencias.

Si hablamos de sistemas semióticos, de lenguajes artísticos, debemos tener en cuenta que el arte, el verdadero arte, debe ser comprometido y debe vehicular mensajes sociales, políticos, éticos. Pero, efectivamente, cuando un texto literario es transformado en un texto cinematográfico, esos mensajes pueden ser cambiados, negados o incluso contradichos. Hace medio siglo se publicó en Buenos Aires la obra de Pio Baldelli *El cine y la obra literaria* (Galerna, 1970), donde se pedía esa fidelidad sino a la integralidad de la obra literaria, al menos a su idea, a su mensaje, lo cual tuvo una influencia a mi juicio negativa en los estudios sobre la relación de literatura y cine. El complejo enunciador del texto fílmico -director, guionistas, montador...- debe tener la libertad de dar un nuevo mensaje a su creación fílmica, puede cambiar, potenciar, ampliar o contradecir los mensajes del texto previo.

Durante el Franquismo, en España se llevaron al cine obras literarias a las que se dio una significación política, de crítica al Régimen, a los que sus autores no les habían dado esos sentidos. Literatura y cine son dos sistemas de expresión artística que explotan sistemas semióticos diversos, como decía María Donapetry, uno verbo-simbólico y el otro icónico-simbólico, que interactúan, dialogan e intercambian procesos, procedimientos narrativos, tanto verbales como visuales (en una novela no está ausente la visualidad a través de las descripciones, la mirada, el punto de vista, lo que François Jost llama las ocularizaciones).

Me parece muy adecuado el concepto de intertextualidad para dar cuenta del fenómeno de la transposición fílmica, término que nosotros tomamos justamente de Gérard Genette. En *Palimpsestes* (Seuil, 1982), el narratólogo francés expone su teoría de la transtextualidad, en la que incluye la intertextualidad, y ahí integra esta modalidad, la transposición, por la que un hipotexto previo (A) se transforma, da lugar a un hipertexto (B), ejemplificando con novelas que son dramatizadas y, también, con el caso de novelas que son llevadas al cine. Por eso, pienso que la noción de transposición tiene mayor peso teórico y mayor solvencia analítica que el más divulgado de adaptación, como afirmaba Pilar Couto. Este término más usado y difundido, implica una cierta relación de dependencia y de jerarquía, como si el cine fuese algo subsidiario respecto a la literatura, lo cual es de todo punto inadecuado para el fenómeno que nos ocupa en esta discusión, en el que dos sistemas semióticos de expresión artística se relacionan en pie de igualdad.

MARIA DONAPETRY: Sobre lo que decía Pilar, sobre el aspecto docente, didáctico, del cine creo que es un uso extracinemático. El cine no hace proposiciones de tipo informativo o docente, es la interpretación que tu hagas, la que tu quieras, la que interviene.

PILAR COUTO: Efectivamente, la didáctica no es la función esencial, en absoluto, pero es una herramienta que podemos usar para la enseñanza de las lenguas y las culturas.

MARÍA DONAPETRY: Eso sí, pero está claro que es un elemento extrafílmico. Con respecto a los mensajes, a la fidelidad o no fidelidad a los mensajes previos, por supuesto que no, de hecho el filme puede ser muy crítico con el mensaje primigenio o aparentemente primigenio. Vuelvo a *Rebecca*, Daphne du Maurier exuda nostalgia por Manderley, por las grandes casas, por esa vida aristocrática. Hitchcock va a la yugular de ese sistema, de hecho pone todo el peso de la depravación moral en ese lugar, el *locus depravatio* es Manderley. Ya no podemos volver a Daphne de Maurier inocentemente, idealizando esa maravillosa casa, tras la película.

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO: Voy a poner el ejemplo que mejor conozco, el *Quijote*, puesto que he repertoriado más de doscientas versiones fílmicas y he analizado buena parte de ellas. La versión de Rafael Gil de 1947 quiere ser tan fiel a la novela cervantina que cuenta con asesores literarios como un catedrático de literatura, Abad Ojuel, y nada menos que el secretario perpetuo de la Real Academia Española, Armando Cotarelo Valledor. Resulta una versión mediocre, excesivamente literaturizada y teatralizada, retórica y pesada. Frente a este intento de ser meticulosamente fiel al hipotexto literario, Orson Welles realiza una versión totalmente libre, ambientando la diégesis de la novela en la España del siglo XX, logrando una auténtica obra de arte, una genialidad, aunque esté inacabada. Lo mismo ocurrirá con *Don Juan*, obra teatral de la que se hace en la década de los cuarenta una transposición con una intencionalidad de fidelidad extrema, dirigida por Alejandro Perla, que también resulta mediocre, frente a la versión libre de Gonzalo Suárez, *Don Juan en los infiernos* (1991), mucho más cretaiva y lograda cinematográficamente.

ROBIN FIDDIAN: Bertolucci en *La estrategia de la araña* (1970), reconoce que su fuente principal fue el relato *El tema del traidor y del héroe* (*Ficciones*, 1956), de Jorge Luis Borges. Un hijo vuelve al lugar en que su padre tuvo un destacado papel en el fascismo italiano, descubre un monumento a su padre, pero que alguien desconocido ha profanado. Conoce también a la que ha sido la amante devotísima de su padre, que se sintió traicionada por él. La película la rodó Bertolucci en Italia, en italiano, con elementos de color local, como son elementos gastronómicos propios de la región italiana donde se rodó, con una banda sonora que retoma temas operísticos de Verdi. Si volvemos a la ficción original de Borges, Italia no figuraba para nada en la historia que esboza el escritor argentino, quien dice: tengo un tema que no he desarrollado, que podría desarrollarse en Venecia, en Polonia, en algún país latinoamericano o valcánico.... Finalmente, declara que, por comodidad narrativa, lo va a desarrollar en Irlanda. Puede que suceda en cualquier momento, de mediados o finales del siglo XIX, y por imperativo narrativo, la historia sucede en 1824. Como decía antes, Italia no figura en este abanico de posibilidades geográficas y narrativas que ofrece Borges.

Lo que tenemos sí, en la película de Bertolucci es la búsqueda del pasado de su padre, que corresponde con la idea original de Borges, en la que la búsqueda la realiza un bisnieto, que va buscando la verdad sobre su bisabuelo, pero este cambio de lugar, de generación, activa el mito edípico, que tiene mucho peso político en la Italia y en la Argentina de los años sesenta. Bertolucci quiere debatir el legado del fascismo y lo hace valiéndose de ese bosquejo de un cuento, porque Borges no escribió una historia completa sino que dijo que ofrecía un tema, un tema que quizás lo desarrollase bien algún día. Deja

a generaciones posteriores de artistas, les da la posibilidad de aprovechar las posibilidades de su obra, y creo que en eso consiste cualquier adaptación: llevar a cabo algo latente, no solamente el mensaje expreso, sino los posibles mensajes latentes que permiten cambios de lugar, de personaje, de época... y esto lleva a la creación de una obra nueva, la película de Bertolucci, que de ninguna manera empobrece la obra original, de hecho, nos ayuda a volver a leer a Borges y descubrir cuántas posibilidades tenía se cuento.

MARÍA DONAPETRY: Voy a comentar la película argentina *Yo la peor de todas* (1990), de María Luisa Bemberg, sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Es un ejemplo de intertextualidad muy interesante porque se basa en un texto biográfico de Octavio Paz, *Las trampas de la fe*, y la película lleva ese título, *Yo la peor de todas*, que es lo que escribe Sor Juana cuando renuncia a su biblioteca. Es una versión libre de la vida de Sor Juana, sobre la que no tenemos documentación suficiente para saber si son verdad determinados hechos, y está basada en las opiniones expuestas en el ensayo de Octavio Paz. Ahí tenemos un intertexto que va y viene, y no se detiene, el filme de María Luisa Bemberg a quien le interesan las mujeres y, especialmente, esta gran figura literaria mexicana.

En el cine latinoamericano, es muy interesante García Márquez, pero no ha tenido suerte con sus adaptaciones, pensemos en *Eréndira* (1983), de Ruy Guerra.

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO: Es cierto, quizás porque García Márquez es muy complejo para llevar al cine y quizás por eso ha dado lugar a filmes muy mediocres. Yo salvaría *El coronel no tiene quien le escriba*, del mexicano Arturo Ripstein, como una de las transposiciones más felices de sus relatos. Pero me parece insalvable *El amor en los tiempos del cólera* (Mike Newell, 2006). A mi juicio, Hollywood no entiende el realismo mágico latinoamericano, creo yo.

MARÍA DONAPETRY: Hollywood se reapropia del realismo mágico. Para ellos, toda latinoamérica, lo que hay al sur de su frontera, es mágico porque son raros y exóticos; por eso reexotizan todavía más, sin hacer distinciones de ningún tipo. Les da lo mismo que sea un peruano, que un chileno, que un argentino...

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO: Quien sí ha tenido mejor suerte es Cortázar, con excelentes películas realizadas a partir de sus relatos. Así, el ya citado *Casa tomada* ha dado lugar a numerosos cortometrajes experimentales interesantísimos. Entre ellos, citaré la versión libre de Ricardo Moretti (1970), en la que precisamente enlaza la historia con un relato de Borges. Y no hablemos de la magnífica y libérrima transposición *Bluu Up* de Antonioni, a partir del cuento *Las babas del diablo*, con ese juego metacinematográfico y metafotográfico, que se convierte en toda una radiografía de la cultura pop de los años sesenta. Es una lectura totalmente libre, una genial vuelta de tuerca a la narración cortazariana, porque Antonioni actúa libertariamente para trasladar, no solamente la diégesis de París a Londres, sino para vehicular los nuevos mensajes que a él le interesan, más allá de la pura investigación criminal.

Volviendo a lo que decía Pilar Couto sobre la explotación didáctica de la relación literatura y cine, yo la he utilizado desde hace años para aproximar a la gente joven a la

literatura, partiendo precisamente del cine. Hubo una época en que llegaban a las clases de literatura de los colegios la lista de lecturas obligatorias. La pregunta entonces era ¿La hay en video? (Hoy sería ¿Está en you tube?). Los profesores de literatura de enseñanza secundaria entonces se rasgaban las vestiduras y se enfadaban ante esa reacción natural de sus alumnos, quejándose de que veían las películas y no leían las novelas. Hice un esfuerzo entonces para hacerles ver la importancia de que, a través del cine, acercasen a sus alumnos a la literatura, entablando un diálogo de ida y vuelta, ese vaivén del que hablaba María Donapetry antes.

PILAR COUTO: Yo quería precisamente puntualizar dos cosas. Por una parte, darle la vuelta al problema, para que se dé esa esa intertextualidad, esos procesos de transposición de los que estamos hablando, tiene que haber esa conexión recíproca. Es importante partir del cine ante estos jóvenes que hoy en día no están tan cercanos a la literatura, es un modo de enganchar a esta gente joven y aproximarlos al texto inicial. En segundo lugar, es importante que haya esa libertad, pero el director toma prestado un texto inicial y debe mantener, tiene que estar presente, la esencia del texto inicial, porque sino debería crear su propio producto y no partir de uno previo. Para que existe ese juego, ese movimiento entre la literatura y el cine y entre el cine y la literatura, a mi modo de ver sí que debe haber algún guiño, para mantener ese mensaje inicial del autor, del texto primigenio. Debe haber un respeto a ese texto a partir del cual se hace una nueva creación.

MARÍA DONAPETRY: No estoy muy de acuerdo. El guiño sí, pero puede ser un guiño cómplice o puede ser un guiño crítico, y darle la vuelta completamente, como el caso que mencioné antes de *Rebecca*. El cineasta no tiene ninguna obligación, ni siquiera de reconocer su deuda. Si estamos de acuerdo en que las artes dialogan continuamente, la literatura está constantemente re-citando, es la esencia de la literatura. El cine lo mismo, re-cita, cita otras películas.

ROBIN FIDDIAN: Quisiera hacer un comentario quizás polémico. El productor o el director que adapta un tema preexistente, tiene la obligación de enriquecer ese tema, tiene cierta obligación y no solamente la posibilidad de crear un precursor más interesante de lo que se suponía antes de la creación nueva. Estoy pensando en *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice. Es una obra que tiene una gran deuda con el cine alemán del expresionismo, el cine de terror, el mito de Frankenstein, y tiene también una deuda con *Matar a un ruiseñor* (*To kill a Mockingbird*). Creo que cuando vemos la película de Erice, y después leemos la novela de Harper Lee (1960) y vemos la película de Robert Mulligan (1962), nos damos cuenta de que son obras diferentes, se han enriquecido y potenciado los mensajes de las obras anteriores. Ese es el factor esencial, cómo se reactualizan, cómo se resignifican los textos a partir de su adaptación al cine.

MARÍA DONAPETRY: Al menos, una riqueza interpretativa. No es que no estuviera en el texto anterior, que allí estaba si alguien lo entendió, pero vuelves a eso con nuevos ojos, ves nuevas posibilidades que en una primera lectura se nos habían escapado.

No se puede concluir, cerrar el debate sobre la relación de la literatura y el cine, porque parto de la base de que son obras abiertas. Son muy interesantes esos diálogos entre

artes, no sólo cine y literatura sino también fotografía, pintura... Merece la pena y hay que olvidarse de adaptación y de fidelidad.

ROBIN: Reitero la conclusión acerca de la posibilidad de enriquecer el texto que puede servir de punto de partida para un proyecto nuevo, que debe añadir, renovar, resignificar. Sino, no tendrá más interés que el texto que le precede.

PILAR COUTO: Dejo abierto otro tema más para una futura discusión. Si bien hemos guiado esta conversación desde el punto de vista del enunciador del mensaje, ya sea el autor, el narrador, el director, también me gustaría decir que si hay tantas interpretaciones, que realizan diferentes directores, imaginemos todos los posibles receptores de esos mensajes. Es una puerta abierta para una futura discusión, desde el punto de vista del receptor.

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO: Me sumo a lo dicho por todos vosotros. Es un diálogo entre distintos lenguajes artísticos, eso ya es enriquecedor. El arte siempre estará en la vanguardia de ese diálogo, pero, por supuesto, tiene que ser un intercambio infiel. La infidelidad siempre ha sido fuente de inspiración y de creación... sin *Madame Bovary*, *Ana Karenina* o *Ana Ozores* no tendríamos la gran literatura del XIX. Entre los soportes, los lenguajes, las tecnologías nunca ha habido conflicto, siempre se han complementado. Acabo con una cita de Amado Nervo, gran poeta pero pésimo profeta. Cuando en 1898 asistió por primera vez a una proyección de cinematógrafo en Ciudad de México, salió del teatro tan impresionado que declaró que era el fin de la literatura, convencido de que aquel nuevo aparato acabaría para siempre con la literatura. Sin duda ninguna, Amado Nervo, como Marshall McLuhan, se equivocó.