

**El cine como novela  
expandida: una teoría  
intermedial sobre el  
origen novelístico  
de los géneros  
cinematográficos**

**Antonio Viñuales Sánchez**  
Universidad de Zaragoza

El idilio entre novela y cine es uno de los más sobresalientes de la cultura de masas y los estudios intermediales pueden arrojar luz sobre el enigma que sustenta esta fructífera relación.

# Resumen

Para ello son necesarias nuevas categorías interartísticas, superiores hasta las ahora propuestas,

Palabras clave

Cine  
Novela expandida  
Subgéneros novelísticos  
Géneros cinematográficos

a las que llegaremos a partir de tres ideas: la novela como contenido del cine (McLuhan), la centralidad de la novela y los géneros para la imaginación moderna (Bajtín), y la expansión al cine de los subgéneros novelísticos (Beltrán Almería). Sugeriremos que las categorías (cronotopos y símbolos) y los subgéneros propuestos por Bajtín y sus seguidores para teorizar la novela moderna pueden servir como categorías intermediales para explicar la génesis de los géneros cinematográficos. Fijando el epicentro teórico en estos elementos, surge un novedoso mapa genérico-novelístico cuyo trasvase a las pantallas puede dar lugar a una comprensión más ajustada del cine, concebido como novela expandida.

The idyll between novel and cinema is one of the most remarkable phenomena of mass culture, and intermedial studies can shed light on the enigma underlying this fruitful relationship. To achieve this, new inter-artistic categories are required—ones superior to those proposed thus far—which we approach through three key ideas: the novel as cinematic content (McLuhan), the centrality of the novel and its genres to modern imagination (Bakhtin), and the expansion of novelistic subgenres into cinema (Beltrán Almería). We suggest that the categories (chronotopes and symbols) and subgenres theorized by Bakhtin and his followers for understanding the modern novel can also serve as intermedial categories for explaining the genesis of cinematic genres. By situating the theoretical epicenter in these elements, a novelistic generic map emerges whose transposition to the screen allows for a more precise understanding of cinema, conceived as an expanded novel.

#### Keywords

Cinema  
Expanded novel  
Novel subgenres  
Film genres

# Abstract

## I. INTRODUCCIÓN

El idilio entre la novela y el cine es uno de los más sobresalientes del ámbito de las relaciones interartísticas. A nuestro juicio, es un inequívoco indicio de un fenómeno más abarcador, percibido por numerosos intelectuales. Nos referimos a la posición central que ostenta el género de la novela en la cultura de masas, pese a que entre buena parte de los estudiosos se haya extendido la idea de que los géneros habrían desaparecido para la imaginación moderna [Croce, 1967: 51; Adorno, 1971: 263; Blanchot, 1969: 219].

Bajtín ha impulsado un planteamiento opuesto al de los anteriores, según el cual los géneros discursivos son cruciales para comprender el sentido de todo tipo de creación verbal, en un nivel mucho más profundo que el de la mera composición de frases, sintagmas y palabras [1982: 268]. En cuanto a la creación artística, se centró en el estudio de la novela como género capital para la imaginación moderna. Por esta razón ha destacado la «novelización» [2019: 79-82] como una de las características más distintivas de esta etapa evolutiva. Por *novelización* entiende Bajtín la liberación con respecto a su canon que emprenderían los géneros literarios, apremiados por la novela. Recuérdese ese dogma incontestable de los estudios literarios según el cual el género novelístico se distinguiría por estar exento de leyes y formas a las que someterse [Robert, 1980: 31; Eagleton, 2009: 9; Ferguson, 2015: 527]. Ejemplificaremos el acierto del diagnóstico de Bajtín refiriéndonos sumariamente a la novelización de la poesía moderna. Síntomas de la relajación del canon poético desde el siglo XIX son la irrupción de la palabra ajena junto a la del «yo poético» —fenómeno llamado *dialogismo* [Teruel Benavente, 2009; Polisena, 2020]—, la presencia de contenidos de actualidad —llamada también *realismo* [Naval López, 2010]—, la tendencia al versolibrismo y, por último, la eclosión del poema en prosa [Simon, 1987; Vade, 1996; Agudo Ramírez, 2004; Jiménez Arribas, 2004].

Con todo, el género novelesco no se ha detenido en los límites de la cultura libreca. Ha extendido sus componentes, estilemas, figuras y subgéneros hacia otras circunscripciones artísticas e incluso ha conquistado actividades del mundo del consumo y del entretenimiento de masas. A consecuencia de esta gran expansión novelística nacen

productos como novelas gráficas, videojuegos narrativos, novelas radiofónicas, audiolibros, novelas por entregas y discos conceptuales, entre muchos otros.

Este reinado cultural de la novela no es una ocurrencia de última hora. Es un fenómeno subrayado por diversos intelectuales, destacando novelistas, estudiosos académicos del género e historiadores: en cuanto a los primeros, Emil Cioran destacó la base novelística de la cultura occidental al calificarla como «civilización de la novela» [2004: 147]; Milan Kundera ha indicado que el hombre europeo es impensable sin este género [Connelly, 2023]; del lado teórico, György Lukács se refirió a la novela como la única épica concebible para un mundo como el moderno, caracterizado por el abandono de dios [2010: 86], y el crítico literario Lionel Trilling [1951: 222], junto al historiador Jordi Canal [2024: 12-13], ha destacado la novela moderna como el agente cultural más efectivo para inculcar valores mediante una imaginación moral y para el estudio histórico de la evolución humana. Asimismo, Thomas Pavel ha sumado a esta última idea la capacidad única de la novela para representar la existencia humana y su relación con el mundo [2005: 34-35]; y, desde los inicios de los estudios intermediales, se han puesto sobre la mesa conceptos como «literatura expandida» [Oñoro Otero, 2022; Olaizola, 2024] y «narrativa expandida» [Yucra Quispe, et al., 2023].

Entre las artes más poderosamente influidas por este género literario están las artes audiovisuales. Sin duda, cine y series están a la cabeza de este influjo novelístico por razones de afinidad narrativa. Este idilio ya fue perceptible desde los mismos inicios del cinematógrafo. Y un indicio irrefutable de su vigor actual es la continuidad de la muy productiva práctica —a la vez que rentable [Frontier Economics, 2018: 10; López, 2025]— de las adaptaciones cinematográficas de novelas.

Sin embargo, a juicio de no pocos estudiosos actuales a los que nos sumamos, pese a la notoriedad y a la vigencia del idilio novela-cine, aún estamos lejos de desentrañar la lógica que lo gobierna. Según Thomas Leich [2003: 149], el estudio de las relaciones novela-cine está plagado de malentendidos y limitaciones metodológicas, como la fijación en estudios de caso «novela-película». Para Brian McFarlane [1996: 3] aún faltan categorías sólidas para estudiar los traspasos narrativos y discursivos, lo mismo que para Robert B. Ray [2000: 45], quien señala la ausencia de un núcleo teórico común para el campo novela-cine. Por último, Kamilla Elliott [2020: 25] ha ido algo más lejos que los anteriores y ha denunciado los principales males que mantienen a este campo de estudio atascado en problemas irresueltos, como la fragmentación metodológica, los enfoques repetitivos e incluso la gratuidad teórica.

Comprender la relación cine-novela, en definitiva, es una de las grandes tareas aún pendientes para los estudios artísticos. Este, empero, forma a su vez parte de un desafío mayor cuya andadura ha estado plagada de análogos tropiezos, derivas y múltiples acercamientos: el reto de comprender las relaciones interartísticas. En el espacio del que disponemos, nos proponemos enunciar las líneas generales de dos alternativas con las que responder de forma más completa y precisa a cada uno de estos retos.

## 2. UN NUEVO PROGRAMA TEÓRICO PARA LOS ESTUDIOS INTERARTÍSTICOS

Comenzaremos por el desafío más general, a saber, la investigación de las relaciones interartísticas. El estancamiento en el que se encuentra su estudio es debido, a nuestro parecer, a la debilidad de la base teórica común de la que parten todas las iniciativas que lo han abordado. Uno de los principios fundamentales de esta es el que llamaremos «principio lingüístico» o «morfosemántico», que consiste en considerar las artes como lenguajes. Por variados que sean los puntos de vista teóricos sobre las investigaciones artísticas, no hay uno solo que haya puesto en duda semejante postulado. Este principio está en la base tanto de estudios transversales sobre el arte, apareciendo en su mismo título [Goodman, 1968; Calabrese, 1985], como en los tratados sobre los *lenguajes* de las distintas artes como el cine [Metz, 1971; Romaguera i Ramió, 1991; Edgar-Hunt, Marland y Rawle, 2010], la música [Cooke, 1959; Swain, 1997], la fotografía [Costa, 1977], la pintura y el diseño [Kepes, 1944], el cómic [Gubern, 1972], la arquitectura [Summerson, 1963; Jencks, 1977] y la propia literatura [Pozuelo Yvancos, 1988; García Barrientos, 1996; Garrido Gallardo, 2009].

Este principio morfosemántico es una consecuencia de la potencia que adquirió en el inicio del siglo XX la ciencia lingüística, cuyas herramientas y conceptos dotaron de cierta estabilidad a las investigaciones académicas sobre las artes. A partir de Saussure —y más allá incluso de la disciplina de la semiología— la teoría del signo [1986: 91-93] es el mapa conceptual para comprender las obras de arte, las cuales se entienden como una dupla formada por técnica compositiva (también llamada «forma» o «estilo») y contenido.

A partir de este presupuesto, se suceden las aproximaciones pendulares al diálogo entre los distintos lenguajes artísticos, tomando siempre como centro uno u otro de los recién citados componentes. Los formalismos, es decir, las teorías centradas en las técnicas compositivas, entienden las relaciones interartísticas en términos de traducción. Por eso se contentan con describir las operaciones de traducción entre el lenguaje novelístico, que narraría con palabras, y el lenguaje cinematográfico, que narraría —según las teorías fílmicas formalistas [Báñez, 2013: 24; Metz, 1971]— a través del montaje de los distintos planos.

El colapso de estas teorías desplazará después el interés de las técnicas hacia los contenidos. Así, surgen las aproximaciones sociologistas y culturalistas. Temas, argumentos y personajes se entienden ahora, con la aproximación tematólogica a la cabeza, como los elementos del gran idioma universal compartido por todas las artes. Algo más allá han ido los estudios culturales, para los que las ideas políticas son el sustrato oculto que explica toda creación cultural humana. Los modestos resultados del tematicismo, unidos a los excesos ideológicos del culturalismo [Felski, 2005: 28; Holm y Duncan, 2018: 746] —llegando a negar incluso la identidad artística— alientan, no obstante, la aparición de nuevas alternativas abarcadoras para los estudios interartísticos.

Desde finales del siglo XX, cobrando cada vez más fuerza en nuestra centuria y con un afán reformista, han emergido los estudios de lo transmedia. Aplicados al binomio novela-cine, pretenden corregir la cerrazón técnica y disciplinar de las teorías de la adaptación. Su instrumento es una serie de categorías transversales como «remediaciones, *transmedia*, *crossmedia*, écfrasis, traducción intersemiótica y materialidad» [González Aktories et

al., 2021]. Pese a su motivación interdisciplinar, incurren en el viejo error de banalizar las obras de arte, propio de las aproximaciones formalistas y contenidistas, pues se fijan solo en los canales de la comunicación y explotan en exclusiva la dimensión mediática. Algunos de sus exponentes principales son, en cuanto a la teoría general de la intermedialidad, Jürgen Müller [1995], Jay David Bolter y Richard Grusin [2000], Irina O. Rajewsky [2005], Joachim Paech y Jens Schröter [2008], y Jørgen Bruhn y Beate Schirrmacher [2021]. En el campo concreto de las remediaciones entre literatura y cine destacaremos los estudios de André Gaudreault y Philippe Marion [2000], Walter Bruno Berg [2002] y Antonio J. Gil González [2012], entre muchos otros también meritorios.

Precisamente de una reformulación teórica de la materialidad de las obras de arte es de donde, en nuestra opinión, puede surgir el impulso que tales estudios demandan. El objetivo es la construcción de una terminología sólida y duradera para abordar los análisis intermediales. Esta postura podemos encontrarla en las obras de dos pensadores pertenecientes a corrientes críticas con el materialismo como son las de Gustavo Bueno [2009a; 2009b] y Bajtín [1989: 13-75]. También en las de sus continuadores, como es el caso de Ruiz de Vergara [2023] y Beltrán Almería [2017; 2025], respectivamente. Ambos, Bueno y Bajtín, han partido de una crítica sin paliativos del principio morfosemántico recién enunciado y han dictaminado que la materialidad de las obras de arte, frente a los objetos del mundo prosaico como las cosas y las ideas, debe ser estudiada no mediante el análisis de dos planos —la forma y el contenido, como es costumbre— sino de tres (el tercero se desarrollará a continuación). A su vez, estos tres planos de análisis estarían poblados de materiales diversos a los que podemos llamar figuras, porque cada uno de ellos contaría con su forma y su contenido propios.

Esta idea de la interpretación de las obras de arte como una composición compleja de planos, con sus figuras correspondientes, no es una ocurrencia exenta de tradición. Es heredera de la hermenéutica patrística, cuya doctrina más compleja y depurada, conocida como *Quadruplex Sensus Scripturae*, propuso estudiar el sentido de las Sagradas Escrituras a través de la lectura de cuatro planos superpuestos. Según Santo Tomás de Aquino [*Suma de Teología*, q. I, a.10], a quien podemos tomar como la referencia de este tipo de análisis [Lubac, 1961: 286], estos planos son el literal, el figural, el moral y el anagógico. Bueno y Bajtín recogen el testigo de la hermenéutica tradicional y reexponen su esquema mediante un modelo de tres planos: a los planos de los contenidos literales y de las técnicas compositivas les suman un tercero al que se han referido como «plano alegórico» —es la opción de Bueno— o «plano simbólico» —así lo denominan los continuadores de Bajtín—.

La clave de este pensamiento de la obra de arte como unidad compleja está en que, como hemos señalado, cada uno de estos tres planos de estudio quedaría, a su vez, compuesto de distintas figuras. Además, este mapa complejo de figuras literales, técnicas y simbólicas trae consigo la indicación de las disciplinas concretas que deberían encargarse de su estudio. Un esquema rápido del análisis del género novela, según este despiece hermenéutico, da como resultado que, de las figuras del plano literal, tales como temas, personajes y argumentos, debieran encargarse los estudios tematólogicos, argumentales

y narratológicos. De los géneros basados en estos elementos literales se ocuparían las teorías temáticas y argumentales de los subgéneros novelescos. De las figuras del plano técnico-compositivo, incluidos los géneros basados en técnicas y formas compositivas se ocuparían las disciplinas lingüísticas y retóricas. Y por último, el plano simbólico-alegórico se compondría de al menos dos tipos de figuras principales: símbolos —no simplemente retóricos— y géneros o tipos de novela levantados sobre y alrededor de tales símbolos.

A propuesta de los seguidores de Bueno y Bajtín, la importancia de este plano alegórico-simbólico está, en primer lugar, en su transversalidad, pues sus figuras no serían patrimonio de ningún arte en particular; en segundo lugar, en que sus materiales —símbolos y géneros— serían genuinamente artísticos y nunca propios de otros aspectos de la vida; y por último, en que sería este plano alegórico-simbólico el verdadero responsable de dotar de unidad a la obra de arte, sosteniendo en torno a sí los elementos de los planos técnico y literal. De este modo y en todo caso, una nueva estética centrada en el estudio del alegorismo y sus figuras debería ser la responsable del estudio de este plano nuclear. Cabe deducir de todo lo expuesto que las figuras del plano alegórico-simbólico serían el verdadero idioma con el que las distintas artes dialogarían entre sí.

A partir de este nuevo esquema teórico sobre la materialidad de las obras de arte, las figuras del plano simbólico como símbolos y géneros simbólicos cobran todo el interés para los estudios intermediales, pues el estudio de tales materiales simbólicos se postula, en buena lógica, como la clave que puede desbloquear el enigma —hasta ahora irresuelto— de las relaciones interartísticas, incluidas las que median entre la novela y el cine. Tales figuras —sobre todo los géneros basados en símbolos, por ser las figuras más complejas e integradoras— pueden ser consideradas a partir de este momento como categorías intermediales sobre las que pueden apoyarse de forma estable y objetiva los estudios interartísticos.

### 3. UNA PERSPECTIVA NOVELÍSTICA E INTERMEDIAL SOBRE EL IDILIO NOVELA-CINE

Trataremos ahora de centrar esta propuesta sugiriendo brevemente lo que la aplicación de este programa teórico podría aportar al estudio de las relaciones entre la novela y el cine. Comenzaremos por proponer que, a nuestro modo de ver, los géneros de la novela basados en los materiales simbólicos pueden ser considerados como las figuras objetivas a través de las cuales se puede explicar el nacimiento de los múltiples fenómenos antecitados de la cultura de masas, influidos por la novela. Bajo este presupuesto, ese nacimiento sería más bien una fecundación a través del trasvase de tales géneros o figuras genéricas. La novela abriría así su campo de acción a través del trasvase y la exportación de sus figuras y géneros, expandiéndose hacia otras circunscripciones artísticas. Esta idea ha estado en la base de un estudio más amplio, del que esta aportación podría considerarse una síntesis, en nuestra monografía *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela* [2025].

Ahora bien, esta hipótesis de expansión morfológica y figural de la novela encuentra ciertas resistencias en la comunidad científica humanística que, a nuestro parecer, se deben superar. Al escepticismo acerca de los géneros que caracteriza al pensamiento moderno se suma la idea de que los géneros solo se levantan apoyados en temas, personajes o técnicas compositivas, esto es, los elementos considerados como morfológicos por los análisis clásicos. La teoría aristotélica está en la base de esta concepción. Según ella, los géneros se distinguen por medio (técnica), manera (modo de narración) y objeto (tema/personajes) [*Poética*, 1447a 13-16; 1999: 126-127]. En adelante, si bien cada corriente teórica suele poner el centro en uno de los materiales mencionados para situarlo en el núcleo categorial del género literario —así sucede con los formalismos, interesados en las estructuras técnico-compositivas [Todorov, 1973: 40]—, domina una visión continuista con la perspectiva aristotélica que considera a la vez géneros por contenidos temáticos o estructurales. Ejemplos de esta concepción ecléctica son las teorías de los géneros literarios de Wellek y Warren [1949: 235-247] y de Pozuelo Yvancos [1985: 397]. En el ámbito de estudio de los géneros cinematográficos está también completamente extendido y operativo este mismo enfoque, del que la obra —ya clásica— de Bordwell y Thompson [1995: 81] es uno de los ejemplos más citados y conocidos.

Una consecuencia de esta teoría sobre los géneros es una deficiente teorización del campo genérico de la novela. Un claro ejemplo de teoría clasificatoria de la novela que mezcla y maneja a un mismo tiempo todo tipo de criterios —temáticos, argumentales, ideológicos y compositivos, sin apostar por ninguno de ellos— es *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)* [2011], de Francisco Álamo Felices. El corolario de este déficit, en buena lógica, es una comprensión incompleta de los géneros en los que se sustentan las artes fecundadas por la novela. El caso de los géneros cinematográficos es un ejemplo paradigmático de esta insuficiencia heredada de una teoría fragmentaria, ecléctica y hasta cierto punto confusa de los subgéneros novelescos.

Para remontar las dificultades enumeradas, puede ser de gran utilidad la teoría de la novela de Bajtín [1989, 2019], completada después por seguidores suyos como Beltrán Almería [2021]. Ambos estudiosos se han basado en una teoría del simbolismo, con sus figuras (símbolos y cronotopos) y géneros, como el gran contenido específico de las artes. Y han propuesto a partir de ella una anatomía de los subgéneros de la novela moderna.

Tales subgéneros no se fundamentan en figuras literales como temas o personajes, ni en categorías técnicas o compositivas, como proponen las teorías convencionales. Sí lo hacen, en cambio, cimentándose en las imágenes simbólicas del mundo que se proyectan en las novelas. A estas imágenes las llamó Bajtín «cronotopos» [Bajtín, 1989: 237-409; 2019: 287-443]: unas figuras complejas que simbolizan el mundo mediante la síntesis y la interdependencia entre una imagen o representación concreta del espacio, y una imagen del tiempo. Destacan el cronotopo del castillo, el camino, el umbral, la ciudad provinciana, el salón, la biografía familiar, etc. Bajtín consideró estas imágenes simbólicas del mundo como el centro organizador de los diferentes subgéneros simbólicos de la novela. Sin embargo, no ofreció una imagen completa de la novela moderna en torno a tales cronotopos o imágenes del mundo. Beltrán Almería [2021] ha tratado de completar

—en la medida de lo posible— el legado de Bajtín y ha propuesto un panorama genérico más acabado y rico, aunque forzosamente inconcluso.

Nuestra propuesta, que consiste en entender el cine como un campo expandido de la novela a través de sus géneros, de confirmarse tras un estudio minucioso de su existencia cinematográfica —tal como hemos propuesto de forma mucho más completa pero preliminar en otro lugar [Viñuales Sánchez, 2025]—, arrojaría una novedosa clasificación simbólica de géneros cinematográficos que solo ahora pretendemos resumir de modo provisional. Esta hipótesis tampoco es una idea sin precedentes en la tradición teórica y ensayística. Citaremos primero algunos de los más insignes defensores de la idea de la centralidad de la novela con respecto al cine, así como algunos estudiosos que han sugerido la posibilidad de utilizar los cronotopos de Bajtín como categorías clasificatorias del cine, esto es, como categorías intermediales.

Entre los primeros, se encuentran filósofos, divulgadores, críticos y cineastas. Nombraremos primero a la gran referencia de los estudios intermediales: Marshall McLuhan, quien expresó que el contenido del cine es la novela [1996: 36 y 312]. Entre los baluartes de los *film studies* destacaremos a Sergei Eisenstein, quien indicó en sus estudios sobre D. W. Griffith que la novela dickensiana es la matriz genética del cine narrativo moderno [1995: 181-234], y a James Monaco [2000: 44-45] y François Jost [1987], quienes han señalado el fuerte vínculo narrativo y estructural que establece el cine con la novela. Pedro Vallín, por su parte, ha detectado la herencia oral y cuentística del cine estadounidense frente a la genealogía novelística del europeo [2019], y André Bazin defendió la impureza del arte cinematográfico, heredero de la novela [1990: 101-127].

Entre los creadores sobresalen Éric Rohmer, que pondera las relaciones genéticas entre cine y novela [1984: 103], y Mario Vargas Llosa, quien sugirió la procedencia novelística de los medios fílmicos [Moix, 1972: 103-104]. En cuanto a quienes proponen estudiar el cine a través de las categorías simbólicas de Bajtín, sobre todo los cronotopos, podemos citar las monografías de Michael V. Montgomery [1993] y Martin Flanagan [2009], así como los estudios de Bart Keunen [2010], Karl Swinehart [2018], Ignacio Albornoz Fariña [2020] y Gonzalo Abril [2022], entre otros.

Pasaremos ahora a enumerar cómo sería ese nuevo panorama genérico, roturado en el cine a través del trasvase de los subgéneros de la novela. Un primer vistazo nos mostraría que, como los subgéneros de la novela moderna, el cine habría creado dos campos de géneros determinados por su público y su ámbito de difusión [Viñuales Sánchez, 2025: 63-66]: los géneros de consumo —el llamado «cine de género», ya presente en la etapa del cine mudo [*Ibidem*, 61]— y los géneros para la reflexión —el «cine de autor» [*Ibidem*, 65]—. Aunque las sociedades de masas y sus culturas de amplia difusión presuponen espacios planos para la circulación artística, y las nuestras son sociedades de individuos que tienden hacia la igualdad y la libertad, todavía se deja sentir una tensión manifiesta entre dos ámbitos culturales de difusión, cada vez menos diferenciados y más difusos: el gran público y las élites intelectuales.

### 3.1 *Los géneros cinematográficos de consumo*

Señalaremos ahora algunas características de cada una de las dos parcelas de géneros que el cine hereda de la novela moderna. Vayamos con los géneros para el consumo. A fin de conquistar a las masas, sus películas se centran en contenidos de tipo literal y sobre todo emocional. El objetivo es facilitar el reconocimiento de estas películas y su clasificación en grandes corrientes genéricas, compartidas a escala internacional, que organizan asimismo de forma eficiente el mercado pletórico de bienes de consumo y entretenimiento [Viñuales Sánchez, 2025: 69]. Por tales corrientes nos referimos a los llamados «géneros clásicos» como wéstern, película de aventura, de acción, romántica, comedia, película de terror, policiaca, etc.

Tales géneros pueden entenderse —tal como lo ha hecho Beltrán Almería con la novela [2021: 319-323]— organizados en series determinadas por el tipo de novela de consumo del que provienen. El wéstern y el cine de aventuras están basados en la novela popular aventurera, dirigida a un público juvenil, que a diferencia de la aventura para la reflexión, prescribe un hiato sin apenas conexión con el destino del personaje —como indicó Bajtín [2019: 99]— que lo conduce hacia un final feliz. La película melodramática es un género basado en la novela rosa y, como señaló Schiller [2000: 69], su sentido último es provocar emociones para vaciar el lacrimal. La película cómica popular procede de la fusión de medios teatrales y de las artes circenses. Los primeros humoristas de la comedia física como Charlot, Buster Keaton, Laurel y Hardy o los Hermanos Marx explotaron estos recursos con gran productividad. Bebe la comedia también de todo tipo de entretenimientos del mundo de los espectáculos de masas —alrededor de los cuales gravitó el cine primitivo— como los bailes, la música, los sketches y los números de magia. Otra serie de géneros de consumo, cuya esencia es el planteamiento de un juego de descubrimiento guiado por una concepción infantil y lúdica de la existencia, integra la película de terror, el cine negro, la película detectivesca, el cine de espías y el ocultismo actual e histórico.

### 3.2 *Los géneros cinematográficos para la reflexión*

Quizá más interés hermenéutico para el estudioso arroja la parcela del cine para la reflexión. La opinión general es que las películas que lo integran carecen de normas constructivas y que se sostienen gracias a la creatividad individual del realizador. Esa es la razón por la cual se las tilda de películas «de autor».

Sin embargo, un análisis más atento a la posibilidad de que este campo genérico proceda de los subgéneros novelescos estudiados por Bajtín permite ver que en realidad sí existen figuras cristalizadas que organizan este campo de géneros, pese a que se trata del más abierto a la creatividad y a la libertad combinatoria de realizadores y guionistas.

Como la gran novela que le suministra sus formas genéricas, este cine se orienta hacia la reflexión sobre los grandes problemas de la humanidad y sobre los valores para una nueva supervivencia [Viñuales Sánchez, 2025: 85]. A cambio, exige un profundo trabajo

de reconstrucción y reconocimiento de los materiales simbólicos que representan los citados problemas y valores. Es en este momento reconstructivo donde las categorías de Bajtín y sus seguidores pueden resultar especialmente fructíferas, brillando como herramientas de estudio para el análisis intermedial.

En cuanto a su organización, esta parcela genérica podría ser entendida como roturada con arreglo a las imágenes simbólicas del mundo que cada película proyecta [*Ibidem*, 86]. Proponemos entonces una parcelación análoga a la sugerida por Beltrán Almería para la novela moderna [2021: 16], según la cual podemos hablar de un cine que imagina el mundo como pasado, el cine que lo imagina como presente o pasado reciente, y un cine sin ubicación espaciotemporal concreta, pero movido y sustentado por figuras que representan una búsqueda de valores utópica que se proyecta hacia el futuro.

Ofrecemos, para finalizar, una lista de tipos de películas —con unos pocos ejemplos— por cada una de estas subparcelas, basada en las imágenes del mundo (cronotopos) y en otras figuraciones simbólicas propias de la imaginación moderna [Beltrán Almería, 2025: 93-99].

En cuanto al cine del pasado, se caracteriza por buscar en ese tiempo las respuestas para entender el presente [Viñuales Sánchez, 2025: 89]. Es una consecuencia lógica del auge moderno de la historia y su producto estrella es la «película histórica», un género cinematográfico cuyo reconocimiento ha sido favorecido por la existencia de una teorización rigurosa de la novela histórica, liderada por Lukács [1976]. Este género se levanta sobre el cronotopo del castillo [Bajtín, 2019: 432], ya presente en la novela gótica, aunque también hay cierta diversidad de cronotopos que dan lugar a variantes como el cine prehistórico, heredero de la novela homónima. Son ejemplos de películas históricas *Napoleón* [Abel Gance, 1927] y *Los vikingos* [Richard Fleischer, 1959], y *El clan del oso cavernario* [Michael Chapman, 1985] es un exponente de la película prehistórica.

El cine que presenta al mundo como actual se somete al imperio del verismo y a los contenidos de la actualidad [Viñuales Sánchez, 2025: 89-90]. Por eso se lo viene calificando como «cine realista». Las obras que lo integran pueden organizarse en torno a cinco imágenes del mundo que darían lugar a cinco tipos de película. Quizá la más relevante y cultivada de este grupo sea, como su homólogo novelístico —Bajtín lo concibió como el subgénero central de la novela moderna [2019: 109]—, la «película de educación» o *Bildungscinema*, con cumbres como *Sinuhé el egipcio* [Michael Curtiz, 1954] y *El último emperador* [Bernardo Bertolucci, 1987]. Presenta un amplio proceso educativo de un ciudadano —habitualmente— corriente, en el contexto de un cambio de época. Frente a la novela, es habitual que el cine de educación se centre en una etapa vital concreta, donde el personaje —son frecuentes los adolescentes— alcanza la madurez. A este tipo de película se la ha tildado también de «*coming of age*». La que denominaremos «película granrealista», con *Anna Karenina* [Julien Duvivier, 1948] y *El rojo y el negro* [Claude Autant-Lara, 1954] como ejemplos sobresalientes, se basa en la novela homónima cuya imagen del mundo es el cronotopo del salón [Bajtín, 2019: 432-433]. Este tipo de película da a la historia de las naciones un argumento concreto que mezcla los acontecimientos históricos y las grandes decisiones tomadas en los salones con las pasiones de

las alcobas. Este gran realismo muestra el cruce de las dimensiones histórico-política y privada de la existencia moderna. La «película biográfico familiar» presenta uno de los conflictos principales de la imaginación moderna: el existente entre tradición y libertad. A su vez, muestra la descomposición de una familia a causa de diversos acontecimientos históricos. Casi todos los biopics son en realidad películas bio familiares cuyo centro es el cronotopo homónimo [Bajtín, 2019: 435-436]. La imagen del mundo bio familiar se alimenta de la colisión dramática entre el tiempo circular-familiar y el tiempo histórico-lineal que se esconde tras el proceso educativo de algunos de sus personajes, en un espacio preeminentemente urbano. Pondremos como ejemplo las filmografías de Pedro Almodóvar y Pilar Palomero. La «película de la ciudad» se funda en el símbolo moderno de la ciudad infernal [Beltrán Almería, 2025: 95]. Es un género didáctico que incluye una ciudad demoniaca como personaje —la imagen de la ciudad para las artes modernas— y una serie de individuos que se limitan a fracasar. Son ejemplos *Los olvidados* [Luis Buñuel, 1950], *El odio* [Mathieu Kassovitz, 1995] y *Joker* [Todd Phillips, 2019]. Finaliza esta subparcela la «película provinciana». Se ubica en una ciudad de provincias, un espacio muerto y caduco, donde el tiempo pegajoso de las costumbres condena a sus personajes a una vida carente de ilusiones y esperanzas. Bajtín teorizó su imagen del mundo como cronotopo de la ciudad provinciana [2019: 433-434]. Sus mayores hitos se encuentran en el cine europeo, siendo *Calle Mayor* [1956] y *Nunca pasa nada* [1963], de Juan Antonio Bardem, dos de los mejores ejemplos del cine español.

Las películas que proyectan su mundo hacia el futuro son las peor reconocidas y más difíciles de categorizar [Viñuales Sánchez, 2025: 90-92]. No deben confundirse con las películas futuristas y distópicas ni con las de ciencia ficción, un género de aventura moderna de tipo consumista. Su tiempo es ucrónico; se proponen retos trascendentes para la supervivencia humana moderna a escala universal y los representan mediante una gran concentración de símbolos. Uno de ellos suele ejercer de núcleo vertebrador. Los géneros del futuro, tanto en su presentación novelística como cinematográfica, se hacen cargo de los grandes debates de la Modernidad.

Una lista sucinta de las principales películas para la reflexión incluye las siguientes. La «película de viajes», centrada en el simbolismo del viaje moderno como cambio mágico de un estado de conciencia [Beltrán Almería, 2025: 94]. Esta ha sido bien reconocida como road movie, con hitos como *Easy Rider* [Dennis Hopper, 1969] y *Dos en la carretera* [Stanley Donen, 1967]. Un antecedente literario está en el cronotopo del camino [Bajtín, 2019: 299 y 399]. La «película infantil» integra, como la novela infantil [Beltrán Almería, 2021: 244-], imaginación fantástica, simbolismo viajero y maduración educativa de un personaje infantil. El estudio Pixar se ha especializado en este género, con películas como *Del revés* [Pete Docter y Ronaldo del Carmen, 2015] y *Soul* [Pete Docter y Kemp Powers, 2020]. La «película de aventura moderna» ofrece una visión más compleja que la versión para las masas, fruto de integrar un fuerte componente didáctico y de lucha entre el bien y el mal, ya trabajado en el subgénero novelístico en el que se basa. Señalaremos *Dersu Uzala* [Akira Kurosawa, 1975] y *El renacido* [Alejandro González Iñárritu, 2015]. La «película hermética», otra etiqueta novedosa, [Beltrán Almería,

2021: 256-260], pone en su centro una lucha simbólica entre el bien y el mal. Carece de argumentos y personajes prototípicos, aunque es habitual un viaje imposible lleno de peligros y asechanzas como en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) y *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979). La «película de crisis», basada en el simbolismo mágico y en el cronotopo bajtiniano del umbral [2019: 434-435], cuya fuente es la literatura misteriosa y de las metamorfosis, muestra los giros inesperados de la vida y la expiación mágica por actuaciones culpables. *Umberto D* [Vittorio de Sica, 1952], *Fresas salvajes* [Ingmar Bergman, 1957] y *Mullholand Drive* [David Lynch, 2001] son excelentes películas de crisis.

Para finalizar, una última subparcela genérica de este estrato del futuro supone escalar un peldaño en los géneros del humor, para sumarles reflexión histórica y búsqueda de valores en un mundo frívolo. Hablamos de una serie de películas del gran humorismo, integrada por: la «película satírica», centrada en la crítica de los tipos costumbristas y la actualidad, con nítidos ejemplos en la filmografía de Luis García Berlanga y Rafael Azcona; la «película del hombre de bien», basada en esta figura tradicional y reverdecida por la imaginación moderna [Beltrán Almería, 2017: 381-388], muy presente en el cine de Frank Capra —*Qué bello es vivir* [1946], *Caballero sin espada* [1939]—, en los personajes interpretados por Tom Hanks y en ejemplos con diversos grados de fantasía como *La milla verde* [Frank Darabont, 1999] y *Hasta el último hombre* [Mel Gibson, 2016]; y la «menipea cinematográfica», basada en el género proteico y milenario de la sátira menipea. Este reúne risa, fantasía y filosofía para enarbolar una denuncia de la ruina social y el sinsentido vital [Beltrán Almería, 2017: 293-304], como sucede con *Weekend* [Jean Luc Godard, 1967], *El viaje de Chihiro* [Hayao Miyazaki, 2001] y *El hoyo* [Galder Gaztelu-Urrutia, 2019].

#### 4. CONCLUSIÓN

Los estudios intermediales son una gran oportunidad para repensar la base filosófica de los estudios sobre las artes. Aunque existen perspectivas críticas que aplican categorías filosóficas bajtinianas al cine y otras que reflexionan sobre las relaciones novela-cine desde la adaptación o la intermedialidad (Stam, 2000; Hutcheon, 2006), son precisas nuevas categorías y nuevos instrumentos capaces de desvelar los diálogos entre disciplinas artísticas, a la vez que se afirma la identidad de lo artístico frente a las demás actividades y aspectos de la vida.

Aquí hemos sugerido que la teoría estética de Bueno y Bajtín, y la teoría de este último sobre la novela junto al pensamiento de sus seguidores, pueden ser un punto de partida para investigar y reformular las ideas e instrumentos de análisis dedicados al campo novela-cine. Así hemos tratado de demostrarlo en nuestras recientes investigaciones [Viñuales Sánchez, 2025], de las que esta aportación quiere ser una síntesis y ofrecer un nuevo punto de vista sobre ellas, en el marco de los estudios intermediales.

Un paso más allá podría consistir en la confección de estudios por cada uno de los géneros señalados para poder dar una visión de conjunto que valide las hipótesis de trabajo formuladas, también su aplicación a filmografías nacionales o a filmografías personales,

sobre todo a las del llamado cine de autor. Y un último paso consistiría en la aplicación de estas categorías intermediales a los ámbitos artísticos de la cultura de masas, allende la novela y el cine, en los que los símbolos y los géneros se han proyectado.

##### 5. BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, G. (2022): «Peirce con Bajtin. Una lectura icónica de los cronotopos cinematográficos», *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, N.º 27, pp. 113-141. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/ciyc.80994> [27/01/2026].
- ADORNO, T. W. (1971): *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Taurus.
- AGUDO RAMÍREZ, M. (2003): *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Teoría europea y su especificación en España*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, Alicante. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/10558> [Consulta: 27/01/2026].
- ÁLAMO FELICES, F. (2011): *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*, Almería, EUA.
- ALBORNOZ FARIÑA, I. (2020): «Moradas, viajes, lecciones: cronotopo e intensidad en el “novísimo” cine chileno», *Aisthesis*, Chile, N.º 68, pp. 209-232. Disponible en: <https://doi.org/10.7764/68.11> [27/01/2026].
- ARISTÓTELES (1999): *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos.
- BAJTÍN, M. M. (1982): *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE.
- \_\_\_\_ (1989): *Teoría y estética de la novela*, trads. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.
- \_\_\_\_ (2019): *La novela como género literario*, trad. Carlos Giménez Orta, Costa Rica-Zaragoza, EUN-PUZ.
- BALÁZS, B. (2013): *El hombre visible*, trad. Ariel Magnus, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- BAQUERO GOYANES, M. (2006): *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos en prensa)*, Murcia, UM.
- BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?*, trad. José Luis López Muñoz, Madrid, Ediciones Rialp.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2017): *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Barcelona, Calambur.
- \_\_\_\_ (2021): *Estética de la novela*, Madrid, Cátedra.
- \_\_\_\_ (2025): *Estética de la Modernidad*, Madrid, Cátedra.
- BERG, W. B. (2002): «Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, Berlin, Vol. 2, N.º 6, pp. 127-141. Disponible en: <https://doi.org/10.18441/ibam.2.2002.6.127-141> [27/01/2026].
- BLANCHOT, M. (1969): *El libro que vendrá*, trad. Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila Editores.
- BOLTER, J. D. Y GRUSIN, R. (2000): *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- BORDWELL, D. Y THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico*, trad. Yolanda Fontal

Rueda, Barcelona: Paidós.

BRUHN, J. Y SCHIRRMACHER, B. (eds.) (2021): *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media*, London, Routledge.

BUENO, G. (2009a): «Poemas y teoremas», *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, Oviedo, N.º 88, p. 2. Disponible en: <https://www.nodulo.org/ec/2009/no88po2.htm> [27/01/2026].

BUENO, G. (2009b): «Poesía y verdad», *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, Oviedo, N.º 89, p. 2. Disponible en: <https://www.nodulo.org/ec/2009/no89po2.htm> [27/01/2026].

CANAL, J. (2024): *Contar España. Una historia contemporánea en doce novelas*, Madrid, Ladera Norte.

CIORAN, E. (2004): *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard.

CONNELLY, C. (2023): «Milan Kundera and the genius of a perpetual outsider», *The New World*, 19 de julio. Disponible en: <https://www.thenewworld.co.uk/milan-kundera-and-the-genius-of-a-perpetual-outsider/> [Consulta: 27/01/2026].

COOKE, D. (1959): *The Language of Music*, London, Oxford University Press.

COSTA, J. (1977): *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.

CROCE, B. (1967): *Breviario de Estética*, trad. José Sánchez Rojas, Madrid, Espasa-Calpe.

EAGLETON, T. (2009): *La novela inglesa. Una introducción*, trad. Antonio Benítez Burraco, Madrid, Akal.

EDGAR-HUNT, R., MARLAND, J. Y RAWLE, S. (2010): *The language of film*, Laussane, AVA.

EISENSTEIN, S. (1995): *La forma del cine*, trad. María Luisa Puga, México, Siglo XXI.

ELLIOTT, K. (2020): «Theorizing Adaptation», en D. Cartmell (ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Hoboken, Wiley-Blackwell, pp. 19-36.

FELSKI, R. (2005): «The Role of Aesthetics in Cultural Studies», en M. Bérubé (ed.), *The Aesthetics of Cultural Studies*, Malden-Oxford-Carlton, Wiley-Blackwell, pp. 28-43.

FERGUSON, F. (2015): «Now It's Personal: D. A. Miller and Too-Close Reading», *Critical Inquiry*, Chicago, Vol. 41, N.º 3, pp. 521-540. Disponible en: <https://doi.org/10.1086/680084> [27/01/2026].

FLANAGAN, M. (2009): *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Film*, London, Palgrave Macmillan.

FRONTIER ECONOMICS (2018): «'The book was better!' - How literary adaptations contribute to the wider creative industries. Publishing's contribution to the wider creative industries», *Frontier Economics*, 10 de julio. <https://www.frontier-economics.com/uk/en/news-and-insights/news/news-article/?nodeId=2145> [Consulta: 27/01/2026].

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1996): *La comunicación literaria. El lenguaje literario*, Madrid, Arco/Libros.

GARRIDO GALLARDO, M. A. (dir.) (2009): *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis.

GAUDREAU, A. Y MARION, P. (2000): *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin.

GIL GONZÁLEZ, A. J. (2012): «+Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, comic y videojuego en el ámbito hispánico», Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

GONZÁLEZ AKTORIES, S. et al. (eds.) (2021): *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*.

- Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, México, UNAM.
- GUBERN, R. (1972): *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península.
- HOLM, N. Y DUNCAN, P. (2018): «Introduction: Cultural Studies, Marxism and the Exile of Aesthetics», *Open Cultural Studies*, Vol. 2, N.º 1, pp. 746-757. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/culture-2018-0067> [27/01/2026].
- HUTCHEON, L. (2006): *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- JENCKS, C. (1977): *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, C. (2005): *El poema en prosa en los años setenta en España*, Madrid, UNED.
- JOST, F. (1987): *L'œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KEPES, G. (1944): *Language of vision*, Chicago, Paul Theobald.
- KEUNEN, B. (2010): «The Chronotopic Imagination in Literature and Film», en N. Bemong et al. (eds.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, pp. 35-55.
- LEITCH, T. (2003): «Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory», *Criticism*, Detroit, Vol. 45, N.º. 2, pp. 149-171. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23126342> [27/01/2026].
- LÓPEZ, A. (2025): «El efecto pantalla», *El Confidencial*, 27 de agosto. Disponible en: [https://www.elconfidencial.com/cultura/2025-08-27/venta-libros-aumenta-efecto-pantalla\\_4193568/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2025-08-27/venta-libros-aumenta-efecto-pantalla_4193568/) [Consulta: 27/01/2026].
- LUBAC, H. (1961): *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture. Tome II. 2<sup>e</sup> Partie*, Paris, Aubier.
- LUKÁCS, G. (1976): *La novela histórica. Obras Completas. Vol. 9*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo.
- \_\_\_\_ (2010): *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, trad. Micaela Ortelli, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- MCFARLANE, B. (1996): *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.
- MCLUHAN, M. (1996): *Comprender los medios de comunicación*, trad. Patrick Ducher, Barcelona, Paidós.
- METZ, C. (1971): *Langage et cinéma*, Paris, Larousse.
- MOIX, A. M. (1972): *24x24*, Barcelona, Península.
- MONACO, J. (2000): *How to Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia. Language, History, Theory*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- MONTGOMERY, M. V. (1993): *Carnivals and commonplaces. Bakhtin's chronotope, cultural studies, and film*, New York, Peter Lang.
- MÜLLER, J. (1996): *Intermedialität: Formen moderner kulturellen Kommunikation*, Münster, Nodus.
- NAVAL LÓPEZ, M. A. (2010): «Historia e historia literaria en la poesía del realismo posmoderno», en M. A. Naval López (coord.), *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, pp. 119-142.
- OLAIZOLA, A. (2024): «*El mal de la taiga*, de Cristina Rivera Garza: una novela como

parte de un bosque intermedial», *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, N.º 238, pp. 61-78. Disponible en: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi238.11512> [Consulta: 25/11/2025].

OÑORO OTERO, C. (2022): «Literatura en un campo expandido: incursiones en la obra última de Enrique Vila-Matas (2014-2019)», *Revista de Literatura*, Vol. 84, N.º 168, pp. 569-597. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2022.02.022> [Consulta: 25/11/2025].

PAECH, J. Y SCHRÖTER, J. (eds.) (2008): *Intermedialität analog/digital. Theorien-Methoden-Analysen*, Múnich, Fink.

PAVEL, T. (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, trad. David Roas Deus, Barcelona, Crítica.

PAVIS, P. (1998): *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós.

POLISENA, A. N. (2020): «Manifestaciones de la expresión dialógica en la poesía de Juan Gelman», *Eikasía revista de filosofía*, Oviedo, N.º 91, pp. 175-190. Disponible en: <https://doi.org/10.57027/eikasía.91.547> [27/01/2026].

POZUELO YVANCOS, J. M. (1985): «Teoría de los géneros y poética normativa», en M. A. Garrido Gallardo (coord.), *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Volumen I. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 junio de 1983*, Madrid, CSIC, pp. 393-403. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/teoria-de-los-generos-y-poetica-normativa-1260081/> [Consulta: 27/01/2026].

\_\_\_ (1988): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

RAY, R. B. (2000): The Field of "Literature and Film", en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 44-53.

RAJEWSKY, I. O. (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Montréal, N.º 6, pp. 43-64. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1005505ar> [27/01/2026].

ROBERT, M. (1980): *The Origins of the Novel*, Brighton, Harvester Press.

ROHMER, E. (1984): *Le goût de la beauté*, Paris, Editions de l'Etoile.

ROMAGUERA I RAMIÓ, J. (1991): *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, Ediciones de la Torre.

RUIZ DE VERGARA, EKAITZ (Fundación Gustavo Bueno) (2023): *Crítica literaria y filosofía* [vídeo online]. Disponible en: <https://youtu.be/mWy8bHbtBqY?si=PeL5RqmfQY6g7xBw> [Consulta: 27/01/2026].

RYAN, J. (2012): *The Novel After Theory*, New York, Columbia University Press.

SANTO TOMÁS DE AQUINO (2001): *Suma de Teología*, trad. José Martorell Capó, Madrid, Biblioteca autores cristianos.

SAUSSURE, F. (1986): *Curso de lingüística general*, trad. Amado Alonso, Buenos Aires, Losada.

SCHILLER, F. (2000): *Escritos sobre estética*, trads. Manuel García Morente, María José Callejo Hernanz y Jesús González Fisac, Madrid, Tecnos.

SIMON, J. (1987): *The Prose Poem as Genre in Nineteenth-Century European Literature*, New York & London, Garland.

- STAM, R. (2004): *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, Blackwell, Malden.
- SUMMERSON, J. (1963): *The Classical Language of Architecture*, London, Thames and Hudson.
- SWAIN, J. P. (1997): *Musical Languages*, New York, W. W. Norton.
- Swinehart, K. (2019): «The Road As A National Chronotope In Bolivian Cinema», *Wide Screen*, Vol. 7, N.º 1. Disponible en: <https://widescreenjournal.org/wp-content/uploads/2021/06/the-road-as-a-national-chronotope-in-bolivian-cinema.pdf> [27/01/2026].
- TERUEL BENAVENTE, J. (2009): «Dialogismo e identidad en la poesía de Jaime Gil de Biedma», *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, N.º 23, pp. 671-685. Disponible en: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol23/iss23/48/> [27/01/2026].
- TRILLING, L. (1951): *The Liberal Imagination. Essays On Literature And Society*, London, Secker and Warburg.
- TODOROV, T. (1973): *Qu'est-ce que le structuralisme ? Tome 2. La poétique*, Paris, Seuil.
- VADE, Y. (1996): *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin.
- VALLÍN, P. (2019): *Me cago en Godard*, Barcelona, Arpa Editores.
- VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2025): *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela*, Zaragoza, IFC. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/4111> [27/01/2026].
- WELLEK, R. Y WARREN, A. (1949): *Theory of Literature*, San Diego, Harcourt, Brace and Company.
- YUCRA-QUISPE, L.-M., ESPINOZA-MONTOYA, C., NÚÑEZ-PACHECO, R., & AGUADED, I. (2022): «De consumidores a prosumidores: la narrativa transmedia en dos juegos móviles para adolescentes y jóvenes», *Revista de Comunicación*, Vol. 21, N.º 1, pp. 433-450. Disponible en: <https://doi.org/10.26441/RC21.1-2022-A22>



**Con el apoyo del Vicerrectorado de Calidad  
de la Universidad Complutense de Madrid  
(Proyectos de Innovación Docente 2025/2026).**

**© *Ala Este. Revista de Teoría de la Literatura y  
Literatura Comparada*, Madrid, 2026.**

**Licencia Creative Commons.**

**<https://www.ucm.es/alaeste> • [alaeste@ucm.es](mailto:alaeste@ucm.es)**

**ISSN: 2792-3800**

**Coordinación de edición: Andrea Abello  
Collados y Andrea Navacerrada Domínguez.**

**Edición: Adelina Natalia Demeterca, Sofía  
López López, Julio César López Zabala, Nancy  
Viridiana Torres Amaya y Celia Vázquez  
Martínez.**

**© *Collage* y diseño de cubierta: Carmen Sotoca.**

**Diseño de la revista: Ignacio Caballero García.**

**Maquetación del volumen: Elena Mora Rubio.**

**C/ Profesor Aranguren, s/n, 28040, Madrid, Campus de  
Ciudad Universitaria, Facultad de Filología, Edificio D.**