

# Restos de aura en los viejos escenarios de rodaje: la recreación de secuencias cinematográficas en la narrativa española contemporánea

## Aura remains in old filming sets: the recreation of film scenes in contemporary spanish narrative

Teresa GÓMEZ TRUEBA

### Autoría:

Teresa Gómez Trueba  
teresa.gomez.trueba@uva.es  
Universidad de Valladolid, España  
<https://orcid.org/0000-0002-3710-073X>

### Citación:

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2023). «Restos de aura en los viejos escenarios de rodaje: la recreación de secuencias cinematográficas en la narrativa española contemporánea», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 95-113. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.24620>

Fecha de recepción: 20/02/2023  
Fecha de aceptación: 23/03/2023

© 2023 Teresa Gómez Trueba

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



### Resumen

Este artículo analiza y compara cuatro obras narrativas de la literatura española del siglo XXI —el relato «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», recogido en *El hacedor (de Borges)*. *Remake* (2011) de Agustín Fernández Mallo, y las novelas *Marienbad eléctrico* (2015) de Enrique Vila-Matas, *Feliz final* (2018) de Isaac Rosa y *Remake* (2020) de Bruno Galindo— a partir de un motivo argumental común a todas ellas: la visita de los narradores protagonistas a los escenarios reales en los que se rodaron míticas escenas de cuatro clásicos del cine europeo: *L'avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni, *L'année dernière à Marienbad* (1961) de Alain Resnais, *Viaggio in Italia* (1954) de Roberto Rossellini y *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, respectivamente. Más allá del mero homenaje o de comunes casos de intertextualidad, los argumentos de las cuatro obras nos proponen un retorno al espacio-tiempo del rodaje, así como una peculiar recreación de escenarios y escenas cinematográficas bien conocidas, poniendo el foco de atención en lo que podría considerarse una estética de la repetición (Balló & Pérez, 2005). Por detrás de las obras analizadas se vislumbra la concepción de la escritura como reescritura, de la creación como *remake*. Asimismo, se pretende demostrar cómo los personajes que protagonizan estas obras coinciden en buscar con

sus peculiares actos recreacionistas esa moderna consideración del 'aura' de la obra de arte que subyace en el concepto de 'auras frías' de José Luis Brea (1991), no basada en aquella unicidad que reclamara Walter Benjamin, sino precisamente en su potencial capacidad de ser infinitamente reproducida.

**Palabras clave:** *remake*; aura; estética de la repetición; Agustín Fernández Mallo; Enrique Vila-Matas, Isaac Rosa; Bruno Galindo.

### Abstract

This article analyzes and compares four narrative works of 21st century Spanish literature –the story «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», collected in *El hacedor (de Borges)*. *Remake* (2011) by Agustín Fernández Mallo, and the novels *Marienbad eléctrico* (2015) by Enrique Vila-Matas, *Feliz final* (2018) by Isaac Rosa and *Remake* (2020) by Bruno Galindo– based on a plot theme common to all of them: the visit of the leading narrators to the real locations where mythical scenes from four European film classics were filmed: *L'Avventura* (1960) by Michelangelo Antonioni, *L'année dernière à Marienbad* (1961) by Alain Resnais, *Viaggio in Italia* (1954) by Roberto Rossellini and *Battleship Potemkin* (1925) by Sergei Eisenstein, respectively. Beyond the mere homage or common cases of intertextuality, the plots of the four works offer us a return to the space-time of the filming, as well as a peculiar recreation of well-known film sets and scenes, focusing attention on what could be considered an aesthetic of repetition (Balló & Pérez, 2005). Behind the analyzed works, the conception of writing as rewriting, of creation as remake, can be glimpsed. Likewise, it is intended to demonstrate how the characters that star in these works coincide in seeking with their peculiar recreationist acts that modern consideration of the 'aura' of the artwork that underlies the concept of 'auras frías' by José Luis Brea (1991), not based on that uniqueness that Walter Benjamin claimed, but precisely on its potential capacity to be infinitely reproduced.

**Keywords:** *remake*; aura; aesthetics of repetition; Agustín Fernández Mallo; Enrique Vila-Matas, Isaac Rosa; Bruno Galindo.

«Aura fría, como ese eco, sombra breve, que en el interior de la retina reverbera impreso cuando el ojo se aparta ya de alguna luz que casi no llegó ni a ver»  
(José Luis Brea, *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, Anagrama, 1991: 124).

### Introducción

En la novela *Los cinco y yo* (2017) de Antonio Orejudo, que trata sobre la reescritura, el plagio y la apropiación, el narrador hace una observación interesante:

Me he dado cuenta, y a punto estuve de escribir sobre ello, de que el fetichista literario quiere ver el lugar real donde sucedió este o aquel episodio inventado. Sin embargo, el fetichista cinematográfico lo que quiere ver es el lugar donde

se rodó la secuencia, no donde sucedió la ficción. La Ruta *Indiana Jones* no transcurre por África, sino por los escenarios de Almería donde se rodaron las secuencias que transcurrían en África (Orejudo, 2017: 159).

Desde finales del siglo xx la industria del turismo cultural viene promoviendo esa modalidad que cabría ser calificada de ‘turismo cinematográfico’ y que hoy resulta especialmente atractiva para millones de cinéfilos, fans o simples mitómanos no ya solo de clásicos del cine, sino de determinadas sagas o franquicias audiovisuales contemporáneas. El interés por visitar los lugares donde se rodaron las películas y series de televisión de éxito está presente en la motivación de los viajes recreativos que realizan muchísimos turistas por todo el mundo. Si ya desde hace muchos años todo aquel que visitara Manhattan no podría resistir la tentación de fotografiarse ante la joyería Tiffany, en las últimas décadas se ha revitalizado de manera notable la vieja idea de buscar en un espacio determinado el eco que dejó la grabación de una escena cinematográfica admirada. Esa misma mitomanía es la que ha llevado a que la industria del turismo cinematográfico se decidiera a transformar viejos estudios de cine en auténticos parques temáticos. Es el caso de los míticos estudios de Cinecittà en Roma, cuando en el año 2014 fueron reconvertidos en el parque Roma Cinecittà World<sup>1</sup>. También en España existe una importante y creciente oferta de visitas e itinerarios de interés turístico vinculados a escenarios de rodajes. Así, por ejemplo, desde los años sesenta del siglo pasado los poblados construidos en el desierto almeriense de Tabernas para rodar numerosos *westerns* de producción nacional e internacional han sido objeto de rendimiento turístico, incluso cuando el interés por el género ya había declinado. Es más, como en todo parque temático que se precie, la visita a los poblados del Oeste está amenizada con teatralizaciones que emulan escenas rodadas en el pasado (Mestre, 2020: 10-14). Recordemos también que el sector del turismo cinematográfico ha generado además la comercialización de aplicaciones de rutas de rodajes para ser usadas desde dispositivos móviles e implementadas con realidad virtual, geolocalización, códigos QR, etc. Se trata de determinados softwares que permiten visualizar simultáneamente, con el fin de compararlos, una determinada secuencia de una película y otra del espacio en su estado actual con el mismo encuadre (Mestre, 2020: 19).

---

1. Aunque bien es cierto que, antes de que este hecho sucediera, Federico Fellini pareció intuirlo cuando realizó su penúltima película: el falso documental titulado *Entrevista* (1987). Como tantas otras obras de su filmografía, también esta se rodó en los platós, decorados y escenarios de los estudios romanos de Cinecittà, pero en este caso se produjo un cambio importante: los estudios reales son el escenario de la película (obra de ficción disfrazada de documental), ahora sin pretender ser otra cosa que un estudio de rodaje real.

Pero, más allá de la oferta cultural y turística que favorece este tipo de experiencias, nos interesa comprobar de qué manera estas han dejado también una interesante impronta en algunas obras españolas del presente siglo. Hay un motivo temático que encontramos repetido en varias narraciones contemporáneas: la visita de sus protagonistas a escenarios en los que se rodaron determinados clásicos del cine. Con especial interés recorrerán, explorarán y e incluso fotografiarán esos espacios que han sido mitificados por su reiterada aparición en la pantalla. En tres de las cuatro obras que serán analizadas en este trabajo (el relato «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*», recogido en *El Hacedor (de Borges)*. *Remake* de Agustín Fernández Mallo, y las novelas *Marienbad eléctrico* de Enrique Vila-Matas y *Feliz final* de Isaac Rosa) los personajes literarios son fetichistas cinematográficos y efectivamente viajan al lugar real del rodaje con el ánimo de cartografiarlo, en busca de presumibles restos del aura que pudieran haber permanecido a través de los años de aquel momento mágico en el que se realizó la obra de arte venerada. En la cuarta obra analizada, la novela *Remake* (2020) de Bruno Galindo, la escena cinematográfica mitificada por su incesante recreación a través de los años retornará al presente para instalarse en el espacio tiempo del protagonista. No nos referimos con todo ello a meros ejemplos de huellas o influencias, es decir, a aquellos casos tan numerosos en los que una determinada película se convierte en el intertexto de una determinada ficción literaria. Mucho menos aún a la adaptación literaria de lo que previamente fue una popular obra cinematográfica. El asunto que será analizado en este artículo es el de la recreación voluntaria y consciente, por parte de los personajes de una ficción literaria, del espacio real en el que se rodaron determinadas escenas de una película de culto, que por algún motivo fascina y obsesiona a aquellos.

### Agustín Fernández Mallo y su 'falso retorno' a Lisca Bianca

En el relato «Un recorrido por los monumentos de *La aventura*» Agustín Fernández Mallo nos propone un extraño viaje a Lisca Bianca, el pequeño islote del Mediterráneo donde el director de cine Michelangelo Antonioni rodó, en 1959, su película *La aventura*. En esta se relataba de manera magistral la inexplicable desaparición de Anna durante el transcurso de una excursión a dicha isla, en compañía de su novio, su amiga Mónica y otros amigos.

Pero lo que parece despertar la curiosidad e interés de Fernández Mallo, hasta el punto de llevarle a escribir un relato que trata precisamente de su propio viaje al escenario de la desaparición, no es tanto el contenido de esa conocida película, sino el documental que, casi veinticinco años después, un equipo de la RAI TV, dirigido por Michele Mancini y Giuseppe Perrella,

realizara sobre el rodaje de la misma. Dicho documental, bajo el título de *Falso Retorno*, se proponía en efecto reconstruir al detalle el rodaje de la película, localizando escenarios, buscando sus vestigios, trazando las rutas que siguieron los personajes; es decir, se proponía, en palabras del mismo Fernández Mallo, «topografiar una ficción llamada *La aventura*» (2011: 83). Además, para la realización de este proyecto, Mancini y Perrella pidieron la colaboración del propio Antonioni, que viajó a la isla en compañía de dicho equipo y rodó por su cuenta una pequeña película de apenas 8 minutos, titulada *Inserto girato a Lisca Bianca*, donde la cámara se limita a recorrer la isla ya completamente vacía, deteniéndose aquí y allá en rocas, plantas, restos y residuos, y oyéndose de fondo únicamente diálogos de la película de 1959. Para Mancini y Perrella este pequeño y desconocido *film* «es sin duda uno de los más fascinantes e inquietantes de entre los rodados por Antonioni» (1986: 227).

En el año 1983 la RAI Televisión emitió el citado documental, al tiempo que se editó un texto con fotografías titulado *Falso retorno*, que sería incluido después en un magnífico libro sobre el cine de Antonioni, titulado *Michelangelo Antonioni. Architettura della visione* (1986) de Michele Mancini y Giuseppe Perrella. Ambos autores pasan revista a casi la totalidad de la filmografía de Antonioni con un extraño cometido: sustraer del desarrollo de un *film* un segundo *film* secreto, silenciosamente implícito en el primero. Para ello reproducen infinidad de fotogramas que vienen a funcionar sobre la página como fragmentos congelados de realidad cargados de poeticidad y misterio: detenimientos del movimiento que implican también suspensión del tiempo. Se enuncia asimismo en esta obra el sugerente concepto de una posible 'arqueología del escenario', que consistiría en la posibilidad de una reconstrucción de los espacios reales que sirvieron para el rodaje de una película, exclusivamente a través de la visualización de la misma (Detell Pastor & Mejía Vallejo, 2014: 38).

En realidad, creo que es esta obra, más allá de la película de 1959, la que inspira el relato de Fernández Mallo que ahora nos ocupa. En el texto de este se describe de forma minuciosa el proceso y significado del proyecto llevado a cabo por el equipo de *Falso retorno* y se reproducen fotogramas de la película, junto a las fotografías que se sacaron durante la realización del documental de 1983 como testimonio del trabajo realizado. Cuando Fernández Mallo se detiene en su relato a explicar el trabajo del equipo de la RAI, llama la atención sobre el hecho de que este tuviera que ver *in situ* la película de 1959 en un pequeño monitor de televisión para la correcta localización de los lugares, llegando a la conclusión de que dichas imágenes proyectadas en la isla en el año 1983 resultan algo así como «una fantasmática injerencia del pasado [...]

en el presente de la isla; un muerto en vida o un regreso de la desaparecida Anna» (2011: 87).

Pero el texto de Fernández Mallo, tras una primera parte de carácter ensayístico que se limita a describir y explicar el trabajo de Mancini y Perrella, enseguida da un giro hacia un relato de carácter más ficcional que parece estar inspirado en el experimento llevado a cabo por estos y el mismo Antonioni. Así, cuenta el narrador que la visión del mencionado documental le empujó a visitar a él también la isla personalmente:

Con esos antecedentes decidí viajar al lugar de los hechos. No tenía una clara intención, no sabía en realidad por qué debía ir a ese lugar, por el que habían pasado ya dos expediciones; sólo puedo decir que me apetecía moverme por esos escenarios (Fernández Mallo, 2011: 88).

Como si de un *remake* de *Inserto girato a Lisca Bianca* de Antonioni (a su vez *remake* de *La aventura*) se tratase, a partir de aquí se describe el solitario viaje del narrador al islote del Mediterráneo. Una vez allí visualizó en su iPhone la película *La aventura* y se instaló en el lugar en el que antiguamente había estado ubicada la cabaña de escayola que sale en la película y cuyos restos también se pueden ver en el breve y rudimentario *film* que Antonioni rodara en 1983: «las paredes ya no existían, pero tuve una sensación de resguardo, de una isla dentro de otra isla» (Fernández Mallo, 2011: 91), advierte el narrador del relato. Este se dedica entonces a recorrer la minúscula isla con su iPhone encendido mientras ve la película, siguiendo a Anna visualizada en la pantalla en los momentos anteriores a su desaparición, contemplando simultáneamente el camino ahora sin nadie y la espalda de aquella en el momento y lugar de la grabación. Después continúa su búsqueda siguiendo a Mónica mientras esta a su vez busca a Anna. Al final del relato, cuando tras su búsqueda fallida se decide ya a pagar el teléfono móvil, descubre que Mónica estaba de nuevo en la pantalla. Sin embargo, esta vez Fernández Mallo ya no la seguía a ella, sino que era ella quien corría hacia la posición en la que él se encontraba con los brazos abiertos. Y, de pronto, justo al llegar junto a él, pasó de largo como si no lo viera. Comprendió entonces que Mónica a quien buscaba no era a Anna sino a él, sólo que ella había llegado con cuarenta y cinco años de antelación a ese lugar<sup>2</sup>.

Inevitablemente las últimas páginas del inquietante relato de Fernández Mallo nos traen a la memoria la inolvidable obra de Adolfo Bioy Casares *La*

2. El motivo que desarrolla Fernández Mallo en este relato bien puede estar también inspirado en la película *Blow-up* (1966) del mismo Michelangelo Antonioni, cuyo protagonista diseccionaba las fotografías aumentando tanto el zoom que el propio referente fotografiado llegaba a 'desaparecer' de la misma.

*invención de Morel* (1940), donde precisamente se nos hablaba de una máquina fantástica que, como el cine, apresaba a los seres humanos para perpetuarles en una eternidad espectral (Martínez, 2007). El protagonista se topaba una y otra vez en el mismo lugar con su enamorada Faustine, que interpretaba su pequeño papel en una sucesión de escenas con capacidad de repetición potencialmente infinita<sup>3</sup>. Si Mónica no podía reparar en la presencia en la isla de Fernández Mallo, tampoco para Faustine el narrador y protagonista de aquella novela era visible, pues estaba fuera de alcance. Con su obra y su especulación sobre una máquina que apresa en imágenes a seres reales para convertirlos en hologramas susceptibles de ser proyectados de forma incesante, Bioy Casares daría carta de naturaleza a un motivo temático de extraordinaria rentabilidad en la literatura y el cine, no solo de los géneros fantásticos o ciencia ficción (Martínez, 2009), y creo que este está precisamente detrás de las obras comentadas en este artículo.

### Enrique Vila-Matas, un fantasma en Marienbad

En el cómic de Pere Joan con el que se cierra otra de las novelas de Agustín Fernández Mallo, *Nocilla Lab* (2009), el personaje protagonista, llamado como el autor del libro Agustín Fernández Mallo, se encuentra de pronto perdido en una plataforma petrolífera abandonada en medio del mar y habitada tan solo por una persona: el escritor Enrique Vila-Matas. El inesperado encuentro dará pie a que ambos autores mantengan en aquel inverosímil lugar, que parece ubicarse fuera del mundo, una inquietante conversación acerca de su mutuo afán por desaparecer. Cuando Fernández Mallo ficcionaliza en esta novela su conversación y encuentro con Vila-Matas creo que nos está dando la clave para descubrir ciertas conexiones y paralelismos entre sus respectivas propuestas estéticas.

Y, efectivamente, Enrique Vila-Matas y Agustín Fernández Mallo han coincidido en algunas de sus obras en la recurrencia a ese mismo motivo argumental de la visita de sus narradores a lugares míticos por haberse rodado en ellos dos clásicos del cine europeo de los 60. En *Marienbad eléctrico* (2015), Enrique Vila-Matas nos propone también, al igual que hiciera Agustín Fernández Mallo unos años atrás, el retorno a varios escenarios de cine. Esta novela, que se nos

---

3. El motivo de la repetición no solo está presente en *La invención de Morel*, sino en otras obras de Bioy Casares, tales como *El perjurio de la nieve* (1944) o *Plan de evasión* (1945). En opinión de Wolfram Nitsch, estos tres textos forman una verdadera trilogía de la reproducción técnica, «dado que cada uno trata de una invención moderna destinada a crear una repetición sin fin» (2008: 258). Por otro lado, el motivo argumental que inspira estas ficciones no podría gozar de mayor vigencia en la actualidad. Recientes series de televisión, como *Westworld* (2016-2022), dan buena cuenta de ello.

presenta en forma de diario escrito desde el 7 de septiembre de 2013 hasta el 7 de diciembre de 2014, relata los encuentros que Enrique Vila-Matas ha tenido con su amiga la artista Dominique González-Foerster en esta época, reflexionando acerca de la inspiradora influencia para su escritura de las conversaciones mantenidas entre ambos. Sin embargo, como ocurre en todas las obras de Vila-Matas, el ligero hilo argumental descrito es sólo un pretexto para ir hilvanando infinidad de reflexiones sobre arte, literatura o cine. Y, así, vemos cómo precisamente uno de los *leitmotiv* del libro es la visita a lugares emblemáticos (o que lo son al menos para el narrador), por haberse rodado en ellos famosas películas de culto generalmente del cine *underground* de los sesenta que, según confiesa aquel, tanto le inspiró a él y a otros muchos de su generación. Significativamente, el narrador considera que esos lugares comparten una misma extraña condición con los espacios que Dominique González-Foerster convierte en sus ‘instalaciones’ artísticas.

La visita a escenarios de películas aparece mencionada a lo largo del libro en varias ocasiones y desde diferentes puntos de vista. Así, por ejemplo, el narrador nos relata la visita al hotel próximo a Cascais en el que Win Wenders rodara en 1982 la película *El estado de las cosas*, que recorrió en 2011 en compañía de Dominique González-Foerster y otros amigos. Se trata de un «destartalado hotel de Praia Grande, frente al incisivo oleaje del Atlántico, que a lo largo de la película se desparrama sobre una piscina vacía, hoy en día todavía ahí, desierta, frente al océano, cerca de la carretera de Sintra a Lisboa» (Vila-Matas, 2015: 14). Más adelante se vuelve a aludir a aquella visita reconociendo que se sintieron entonces como inspectores de la historia del cine, investigadores que desearan volver a la época en la que filmar era, por encima de todo, una pasión:

entramos como si fuéramos científicos o detectives de Bolaño que hubieran descubierto las ruinas de algo esencial y ya casi olvidado. Entramos como si fuéramos a *rodarlo* todo [...] Recorrimos veloces –como si nos persiguieran– las galerías, pasillos, comedores y salas de estar del hotel junto a la playa. Y esa actitud de estar *rodándolo todo* me remitió a la alegría infinita de unos versos del surrealista Juan Larrea: «Por las carreteras cinemáticas / en aquel automóvil / ÍBAMOS FILMANDO...» (2015: 43-44).

Y más adelante:

Íbamos filmando los cuatro mentalmente nuestra inspección de aquel hotel frente a un mar encrespado, invadido por olas altas que se lanzaban sobre la piscina desaguada, es decir, se desbordaban exactamente igual que a lo largo de la película que estábamos recordando [...] Regresamos luego a Cascais por un camino que parecía literalmente de celuloide, retornamos despacio por carreteras cinemáticas, y recuerdo que, también por esos parajes –puede decirse que barriando con imaginarias cámaras a un lado y a otro los límites de

lo visible– fuimos filmando, curándonos a fondo al cambiar a cada momento de plano y de nombre (2015: 44-45).

Lo cierto es que tenemos pruebas fehacientes de que verdaderamente Vila-Matas visitó ese hotel cerca de Cascais, pues en una sección de la página web oficial del propio autor titulada «Una fotobiografía» se reproducen varias fotografías tomadas allí, algunas incluso con el pie de foto «Con DGF, futuro material para *Marienbad eléctrico*».

Pero Vila-Matas nos relata sobre todo en esta obra su secreto retorno a Marienbad, el escenario de la película *El año pasado en Marienbad* (1961), de Alain Resnais, basada en un guion que Alain Robbe-Grillet publicó en 1961 en forma de libro, bajo el significativo subtítulo de «Cine-Novela». La novela de Vila-Matas (en la que precisamente al hilo del relato de los encuentros con Dominique González-Foerster se alude de continuo a la identificación artística entre la novela y el cine) se convierte así, ya desde su título, en un explícito homenaje al film que probablemente mejor resumió la situación espiritual de una gran parte de la cultura europea de la época (Henry Levy, 2010).

Pues bien, confiesa Vila-Matas en este relato haber pasado cinco días en la ciudad balneario de Marienbad, situada en la región checa de Bohemia, dedicándose a observar a los distintos clientes que, tras los cristales de los comedores de los viejos balnearios, vivían sus vidas crepusculares. Y así recuerda como un día le pareció que alguien de repente, «con mucho nervio y un gesto único y centelleante, electrificaba Marienbad entera y la dejaba flotando en una luz muy viva, una luz, desconocida, tal vez solo olvidada» (2015: 53). Más adelante reconocerá que su viaje a Marienbad formaba parte de un experimento privado (inspirado por las obras de su amiga Dominique, a la que sin embargo se lo ocultó), que le permitió vivir una experiencia fascinante: la contemplación, aunque sólo fuera por unos instantes, de una aparición espectral cuyo significado se le escapa. Y es en este momento cuando nos topamos con un párrafo que va a repetir con variantes otro ya leído en la página 53:

Aunque nadie me lo había pedido, yo había elegido Marienbad para ese experimento y todas las tardes paseaba junto a las cristaleras de los comedores de los grandes balnearios y, desde el exterior, espiaba a los numerosos clientes que vivían allí sus vidas crepusculares. Recuerdo como cada tarde constataba con asombro que todo allí era inmortal y mortecino. Hasta que una noche, mi propia imaginación me asustó cuando me hizo creer que alguien, con un gesto único y centelleante, había electrificado Marienbad entera con una luz vívida, desconocida, tal vez sólo olvidada (Vila-Matas, 2015: 89).

A lo largo de *Marienbad eléctrico* se menciona reiteradas veces a la ya citada *La invención de Morel* de Bioy Casares. Dichas menciones no han de extrañarnos si

recordamos que en numerosas ocasiones se ha señalado que precisamente Alain Robbe-Grillet se inspiró en esta novela para escribir el guion de la película. Vila-Matas alude dentro de su novela a la reconocida influencia de ambas obras –la de Bioy Casares y la de Resnais y Robbe-Grillet– en numerosos escritores y cineastas posteriores muy diferentes entre sí. Asimismo, cuenta que en el transcurso de uno de sus viajes halló por casualidad en una librería de Estrasburgo la fotocopia de un documento geográfico: el mapa de Willings, la isla del Pacífico que comprara Morel para poner en práctica su invento.

El escritor Juan Francisco Ferré aludía en su blog a la actualidad y vigencia de *La invención de Morel*, obra que en su opinión seguía ejerciendo una poderosa influencia sobre muchos escritores contemporáneos:

En sintonía con las mutaciones tecnológicas y mediáticas del siglo xx, Bioy urde una trama fundada en las metamorfosis que el cine y la imagen tecnológica iba a producir en nuestra visión y comprensión de la realidad y de los mecanismos mentales con que nos relacionamos con ella (Ferré, 2017).

A partir de ahí considera que se trata de una obra fundamental y plenamente vigente precisamente por ser pionera de todas aquellas que en la actualidad reflexionan sobre el enorme impacto de la cultura de la imagen y la tecnología audiovisual en nuestro imaginario y nuestra manera de percibir lo real. Si aceptamos por tanto la deuda contraída tanto por Fernández Mallo como por Vila-Matas con la novela de Bioy Casares, habremos de reconocer que estamos entonces ante un complejo fenómeno de intertextualidad y remediación, que parte de la doble lectura cinematográfica en los sesenta (francesa e italiana) de un texto anterior de la literatura argentina (que a su vez se inspiraba en la tecnología del cine) y se prolonga en la actual relectura literaria por parte de dos escritores españoles recientes de sendas versiones cinematográficas.

Pero el retorno a un mítico escenario cinematográfico parece conectar también con otro asunto de raigambre borgeana muy grato a ambos autores: la concepción de la escritura como reescritura, de la creación como *remake*. En la novela de Vila-Matas, la desconcertante repetición de unas mismas palabras, apenas sutilmente modificadas, para narrar la experiencia de una aparición espectral en Marienbad (2016: 53 y 89), parece remedar desde el lenguaje la posibilidad que acarrea el cine y la tecnología –posibilidad que tanto admiró a Bioy Casares y a los cineastas franceses– de reproductibilidad ilimitada de imágenes y de realidad. Si la contemplación de dos soles<sup>4</sup> y dos lunas simultáneas en

---

4. En *Teoría general de la basura*, Fernández Mallo reflexiona sobre aquellas ficciones futuristas en las que aparece la imagen de los dos soles (2018: 37), tales como *Solaris* o *La guerra de las Galaxias* (2018: 40).

un mismo día aterrorizaba al protagonista de *La invención de Morel*, a nosotros los lectores de Vila-Matas nos desconcertará el hallazgo de un párrafo repetido. Ambos hallazgos podrían acarrear algo así como un pánico ontológico. En el primer caso, se buscará una explicación científica en relación con un fallo técnico del aparato diseñado por Morel para crear hologramas. En el segundo, podríamos achacar de nuevo el 'error' a un fallo humano, en este caso de tipo estilístico, que ha dejado pasar en el texto la repetición de un fragmento. Pero creo que más bien la argucia responde a la voluntad de convertir la repetición en estrategia consciente de autorreferencialidad.

El extraño experimento que reconoce haber puesto en práctica Vila-Matas (su viaje secreto a Marienbad, el escenario de una película mítica para su generación, que a su vez se inspiraba en otra novela mítica, como es *La invención de Morel* de Bioy Casares<sup>5</sup>) adquiere así en el contexto de la novela, y con la repetición de esas palabras, una dimensión metalingüística y se carga de resonancias metaficcionales. Volver a un lugar ya conocido es volver a escribir ¿el mismo texto? Lo cierto es que el texto, aunque así lo parezca a simple vista, no es el mismo, ha cambiado. Son esos minúsculos cambios de los que hablaba Julio Cortázar en el capítulo 66 de *Rayuela* (1963), que permiten descubrir «el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa» (Cortázar, 1985: 345). En definitiva, tampoco para Borges eran el mismo, aunque a simple vista así lo pareciera, el *Quijote* de Cervantes y el de Pierre Menard. Este último se diferenciaba del primero precisamente por su inherente autoconciencia del inevitable plagio como motor de todo acto creativo.

### El *viaggio in Italia* de Isaac Rosa

En la novela *Feliz final* (2018) Isaac Rosa nos narra la historia de una pareja profundamente enamorada, pero cuya historia de amor, como tantas otras, terminará en fracaso, separación y frustración por ambas partes. La originalidad de la obra radica en la inversión del orden tradicional de los hechos, que es el que va de la felicidad amorosa a la ruptura. En este caso se recorre la historia en sentido inverso, y de ahí el hipérbaton del título, yendo de la separación, anunciada desde el inicio, hasta el momento original del amor pleno y

---

5. No entraremos aquí en la debatida cuestión de esa supuesta deuda, que el francés negó y otros han cuestionado. Las similitudes y conexiones entre ambas obras son obvias (Canalís Hernández, 2018). Y lo cierto es que, ya en la novela de Bioy Casares el narrador alude casi al principio a que, en la extraña y perdida isla supuestamente desierta en la que se hallaba escondido, empezó a ver cosas extrañas, y así una noche descubrió a un grupo de gente que bailaba, que se paseaba y bañaba en la pileta, «como veraneantes instalados desde hace tiempo en los Teques o en Marienbad» (Bioy Casares, 2002: 17).

aparentemente inquebrantable. La novela se va construyendo a partir de una narración en la que se alternan la voz de él y la de ella, que respectivamente relatan su versión de los hechos. Asimismo, el relato adquiere los visos de una excavación arqueológica en la que se van sacando a la luz todos los escombros y miserias que la ruptura del amor idílico ha ido dejando a su paso en su lento pero implacable proceso de descomposición.

Como todas las parejas, esta también contaba con su mitología amorosa y, en este caso, había una película que ocupaba un papel fundamental en ella: la aclamada *Viaggio in Italia* (1954), de Roberto Rossellini, difundida en España con el título de *Te amaré siempre*, y que narra el viaje del matrimonio británico de los Joyce (interpretado por Ingrid Bergman y George Sanders) por el sur de Italia. En el clásico cinematográfico el matrimonio está prácticamente muerto al inicio, mientras que parece recomponerse al final en una popular escena que tiene lugar en medio del tumulto de una procesión religiosa en un pequeño pueblo cercano a Nápoles.

Pues bien, la pareja protagonista de Isaac Rosa se propuso realizar exactamente el mismo viaje, previa visualización de la película, recorriendo los mismos lugares y escenarios en la que esta fue rodada y registrando al tiempo en un cuaderno los detalles de la experiencia y de su gran historia de amor. De esta forma viajaron hasta Roma y desde allí en coche para llegar por carretera a Nápoles, con la intención de recrear con la mayor exactitud posible el viaje del matrimonio Joyce, siguiendo las huellas de Ingrid Bergman y George Sanders en *Viaggio in Italia*. Pero como uno de los protagonistas reconoce, más que un homenaje lo que se proponían hacer era una reparación:

ellos visitaron Nápoles en crisis conyugal, nosotros repetiríamos sus pasos en pleno enamoramiento. La primera noche nos la regalamos en el Excelsior, doscientos cincuenta euros solo para hacerles justicia hablando toda la noche todo lo que ellos callaban, durmiendo abrazados contra sus habitaciones separadas, follando como ellos no follaban... (Rosa, 2018: 273).

Durante su falso *road movie* por el sur de Italia, buscaron los escenarios en los que se había rodado la película, como la palaciega Villa Olivella que en el *film* de Rossellini el tío Homer les había dejado en herencia, el museo napolitano, la cueva de la Sibila o las ruinas de Pompeya, y se dedicaron a fotografiarse ante ellos, mientras susurraban las mismas frases que se escuchaban en la película y fingían sentir las mismas emociones que la pareja protagonista. Por supuesto, terminaron su viaje en Maiori, el pequeño pueblo amalfitano al que llegaron en la misma fecha en que se celebraba la procesión católica que sorprende al matrimonio Joyce, pues organizaron su viaje «hasta hacerlo coincidir hasta

ese punto» (Rosa, 2018: 274). Allí mismo reprodujeron la escena final de la película en la que el matrimonio Joyce por fin se reconcilia.

Bajo esta anécdota subyace de nuevo la idea del *remake* como acto creativo. Es más, en varios momentos de la trama los protagonistas mencionan que les gustaba fantasear con la posibilidad de crear una especie de «*remakes* precarios». El proyecto consistiría en «volver a rodar todas las películas que tratan conflictos sentimentales, pero cambiando a sus protagonistas, sustituyendo a los acomodados personajes habituales por otros que vivan en la precariedad» (Rosa, 2018: 126). Recuerda ella que se les ocurrían «remakes de conocidas películas, sobre todo dramas sentimentales y comedias románticas, que comenzaban exactamente igual que el original, avanzaban con los mismos diálogos y situaciones, hasta que iban torciéndose» (Rosa, 2018: 127).

Años después de que la pareja que protagoniza la novela de Rosa realizara ese primer viaje, encontrándose ya en una situación de crisis difícil de reparar, deciden emprender de nuevo el mismo viaje a Italia que a su vez reproducía fielmente el de la película de Rossellini, en un desesperado intento de salvar lo poco que ya en aquel momento todavía quedaba de aquella erosionada relación amorosa. También en esta segunda ocasión vieron antes de la salida la famosa película para no olvidar ningún detalle. Pero ahora la aventura se convierte en algo diferente, en realidad en el *remake* de otro *remake*. Se trataba de caminar sobre viejas huellas, las suyas propias, dejadas unos años atrás (cuando todavía todo funcionaba) y las que muchos años antes dejaron los actores de la película. En esta segunda oportunidad el resultado del extraño experimento 'recreacionista' deviene en irremediable fracaso, sintiéndose ambos protagonistas dos fantasmales sombras de lo que fueron, interpretando una vez más, y ya sin creer en él, un manido papel. Cuando en esta ocasión decidieron repetir la experiencia, el juego del *remake*, nada de aquello funcionó, pues todo tomó entonces el aterrador aspecto de un «parque temático en ruinas» (Rosa, 2018: 296). El asunto sobre el que gira la novela es la terrible toma de conciencia de la imposibilidad de vivir ya una experiencia auténtica y real que no sea más que un pálido eco de otra vivencia anterior:

Todo ese fingimiento que siempre asoma en el amor, esa vocecilla socarrona que puntúa cada palabra dicha: la incapacidad de componer un gesto amoroso que no parezca un simulacro. Cuesta decir el amor sin pensar que todo ya está dicho, que no hacemos más que repetir frases hechas, diálogos de cine (Rosa, 2018: 299).

### *El acorazado Potenkim* y el *Remake* de Bruno Galindo

Nos detendremos por último en la original novela de Bruno Galindo, cuyo título es precisamente *Remake* (2020)<sup>6</sup>. El protagonista, que ya perdió todo su crédito como director de cine de vanguardia, se gana la vida haciendo encargos para la empresa Evocalia, especializada en la ‘gestión del pasado’, dedicada a producir biografías personalizadas, homenajes, conmemoraciones, etc. A lo largo de la novela se verá también involuntariamente involucrado en extrañas *performances* recreacionistas, asistirá a exposiciones y eventos dedicados a la recreación, el plagio y la copia como una de las bellas artes. Todo en su vida parecía girar en torno al pasado y a su defectuosa creación en forma de simulacro, a la convicción de que «ya nada es, ahora todo emula» (Galindo, 2020: 157). A lo largo de toda la novela subyace esa idea del inevitable bucle al que nos condena el «Fin de la Historia». Asimismo, serán continuas las referencias a cineastas (Gus Van Sant, Stanley Kubrick y su archicitada escena de *El resplandor*), artistas (Duchamp, Andy Warhol, Elaine Sturtevant, Marina Abramovic...), escritores (Borges, Bioy Casares, pero también Agustín Fernández Mallo o Pablo Katchadjian, autor de *El Aleph engordado*), que han practicado el arte de la repetición, así como a pensadores que han reflexionado sobre ella (Adorno, Benjamin, Calabrese y Derrida). La novela de Galindo es un homenaje al acto mismo del *remake*, el plagio o la recreación, como la más ‘original’ de las formas, quizás la única posible, que desde hace tiempo viene adoptando el arte contemporáneo. Cuando la posibilidad de futuro ha sido abolida, cuando ya no se sabe vivir sino bajo la omnipresente amenaza del apocalipsis inminente, se impone la certeza de que «lo mejor y lo peor ya han pasado», y de que tan solo resta la posibilidad de recreación de lo vivido. La vida «como *plagio* físico del recuerdo» se convierte así en la única salida (Fernández, 2021).

Un capítulo de la novela nos interesa especialmente en relación con el asunto estudiado. Se trata del titulado «Como una salva de cañonazos disparados de arriba a abajo». El protagonista está rodando un anuncio publicitario para una importante empresa del sector de los seguros y más concretamente para su departamento de Gestión de Crisis, Emergencias y Actuación ante Calamidades Públicas. Se trataba de filmar un simulacro de evacuación que la compañía quería presentar en una inminente convención con fines

---

6. En otro trabajo hemos analizado la estructura externa de la novela, con un uso muy original de los umbrales o paratextos que envuelven a la historia y que la confieren una configuración abismática que se corresponde a la perfección con la historia narrada (Gómez Trueba, 2023: 263-264).

promocionales de sus servicios. Pero cuando se estaba grabando el vídeo algo extraño ocurrió. Mientras el presidente de la empresa pronunciaba un discurso en las escalinatas de entrada al edificio, los empleados correctamente trajeados debían bajar ordenadamente por ella. Todo seguía de forma correcta el guion previsto cuando de pronto irrumpieron en escena unos personajes que no encajaban en la misma: una mujer vestida de negro en lo alto de la escalera que levantaba y agitaba los brazos como pidiendo ayuda, una segunda mujer igualmente vestida y clamando al cielo, y junto a ella un carrito de bebé, otros dos hombres también vestidos de modo diferente al resto de los empleados, con trajes de otra época. El carrito comenzó entonces a rodar escaleras abajo, cuando su supuesta madre se desplomaba. Mientras tanto, ninguno de los trabajadores de la empresa parecía advertir la inexplicable intromisión de esos hechos fuera de contexto. Naturalmente, como el director no tardó en descubrir, los intrusos estaban recreando la famosa escena de *El acorazado Potemkin* (1925), el clásico de cine mudo de Sergei Eisenstein, aquella en la que la multitud se precipita y cae por la gran escalinata de la ciudad ucraniana de Odesa ante el ataque de las tropas zaristas. Este hecho fue el detonante para que el director, alentado por un productor de cine con pocos escrúpulos, rodara un burdo *remake* humorístico del clásico de Eisenstein que se tituló *Potemkin acorazada* y que tan sólo alcanzó un éxito limitado y pasajero<sup>7</sup>.

En *Remake* de Bruno Galindo el motivo argumental difiere de los tres ejemplos previamente analizados. Si en el relato de Fernández Mallo y las novelas de Vila-Matas y Rosa los personajes se desplazan al escenario de rodaje de un clásico del cine a la búsqueda de los fantasmagóricos restos de su aura, en este caso, es la escena de la película (con su aura aún intacta) la que se desplaza a través del tiempo y el espacio para hacer su inesperada intromisión en el tiempo y el espacio de los personajes de la novela.

---

7. La elección de *El acorazado Potemkin* como intertexto en la novela de Galindo quizás esté justificada por la larguísima lista de películas que, en un intento de rendir homenaje a esta obra maestra del cine mudo, han incluido guiños y versiones de la escena de la escalinata: *Enviado especial* (1940) de Alfred Hitchcock, *Fortaleza escondida* (1958) de Mira Kurosawa, *Bananas* (1971) de Woody Allen, *El padrino* (1972) de Francis Ford Coppola, *Brazil* (1985) de Terry William, *Los intocables* (1987) de Brian de Palma, *God of Gamblers* (1989) de Jin Wong, la comedia *Agárralo como puedas* (1994) de David Jerry Zucker, la película manga *Ergo proxy* (2006) de Shuko Murase, *La insolación* (2014) de Wikita Mijalkov, *Joshua* (2007) de George Ratliff o *El revoltoso* (2009) de Jacob Tierney Trotsky son algunas de ellas.

### La búsqueda del aura en la copia

Conviene recordar que el texto de Fernández Mallo que comentamos está recogido en un libro que se nos presenta desde el título como un *remake* de *El hacedor* de Borges. Asimismo, que la novela que Vila-Matas publicó apenas un año después de *Marienbad eléctrico*, *Mac y su contratiempo* (2017), contiene todo un homenaje y reconocimiento a la repetición y a la reescritura, a partir del convencimiento de que estas se ocultan en el centro de toda creación artística y literaria. Que *Feliz final* de Isaac Rosa se propone explorar con verdadero espíritu arqueológico la historia de un fracaso amoroso, inspirándose para ello en las prácticas de la recreación de un hecho ocurrido en el pasado. Asimismo, el mismo título que Bruno Galindo elige para su novela, *Remake*, nos ahorra ahora dar mayores explicaciones en cuanto a la coincidencia de sus intereses estéticos con respecto a los otros tres autores.

Naturalmente, y ello a pesar de los títulos de las obras de Fernández Mallo y Bruno Galindo, lo que encontramos en los cuatro textos analizados no son obviamente *remakes* en sentido estricto de las cuatro películas citadas. Pero sí hay en todos ellos la voluntad de poner en práctica un acto recreacionista de determinadas escenas o escenarios que se han perpetuado a lo largo del tiempo a través de la incesante reproducción de estos cuatro clásicos del cine europeo. Las tramas ideadas por los cuatro autores creo que tienen mucho que ver con la búsqueda desesperada de aquel 'aura' que, según pronosticó Walter Benjamin en su clásico y citadísimo ensayo de 1936, se perdía precisamente a través de la reproducción que habían posibilitado primero la fotografía y después el cine. Según se infiere de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», el aura sería aquello que hace única a cada obra de arte, atado a su aquí y su ahora. Y si el aura estaba relacionada con su unicidad, no sería por tanto reproducible ni falsificable. En consecuencia, la posibilidad de la reproductibilidad técnica conllevaría en principio que el aura de la obra de arte quedara desvalorizada. No obstante, como consecuencia precisamente de las enormes repercusiones que la revolución tecnológica del siglo xx ha tenido en el mercado del arte, así como de numerosas propuestas de vanguardia basadas en la apropiación y el plagio, el viejo concepto de 'aura' fue desde mediados de siglo reconsiderado por los teóricos del arte y la estética. Así, por ejemplo, José Luis Brea, frente al 'aura' de Benjamin, propuso el concepto de 'auras frías':

Un halo frío, eléctrico, que envuelve a las nuevas obras de arte. Desde que el ciclo Benjamin se ha cumplido. Desde que la obra ha perdido aquel halo misterioso que le asegurara un orden de privilegio en la relación que con ella pudiera establecer cualquier sujeto: el aura. O mejor, desde que ese halo imaginario, fundado en la credibilidad de un mito moderno por excelencia, el

de la unicidad como dominio del origen, ha cedido su lugar a otro más liviano y efímero, a un aura fría que se apega a su mera superficie solo en tanto se verifica un rito colectivo, público: el de su multiplicación sistemática. Solo en tanto se cumple la ceremonia de la comunicación de su valencia, de su potencial de valor, a través del rito de la reproducción al infinito (Brea, 1991: 5).

A la luz de esta nueva concepción del aura artística, no incompatible con su potencial capacidad reproductiva, se han hecho también interesantes reconsideraciones de la concepción del aura en Benjamin, a partir de una lectura más detenida del conjunto de todos sus escritos. Así, para Ricardo Ibarlucía, tal y como concluye en un reciente artículo titulado «Empatía y extrañamiento en el concepto de aura de Walter Benjamin», el aura sería fundamentalmente para este «una singular trama de espacio y tiempo: la aparición única de una lejanía por cercana que pueda estar» (2021: 48). Concluye este crítico que, en primer lugar, no cabe establecer ninguna distinción ontológica entre el aura de un objeto natural y un objeto histórico (como es el caso de las cuatro películas en las que nos hemos detenido). En segundo lugar, el aura no sería una propiedad interna del objeto, «sino en todo caso una propiedad relacional, que designa un modo específico de recepción» (Ibarlucía, 2021: 51), de tal manera que el aura solamente se pierde cuando desaparece este régimen perceptivo. Si es cierto que, en opinión de Benjamin, la reproducción masiva de la imagen había contribuido a ese proceso de declinación de una determinada expectativa aurática, también lo es que «la experiencia del aura descansa en la posibilidad de sentir, aunque más no sea por un momento, que aquello que miramos [...] alza la vista y nos devuelve la mirada» (Ibarlucía, 2021: 51). Recordemos ahora el desesperado intento de Fernández Mallo de que Mónica se percatara de su fantasmagórica presencia al pasar corriendo a su lado, para poner en evidencia el valor metafórico que ese extraño pasaje literario podría tener en relación con el asunto que tratamos. Recordemos también que Vila-Matas sí pudo vislumbrar, aunque fuera por un instante, cómo irrumpió de pronto en escena una presencia fantasmal que «con mucho nervio y un gesto único y centelleante, electrificaba Marienbad entera y la dejaba flotando en una luz muy viva, una luz, desconocida, tal vez solo olvidada» (2015: 53). Una luz que no nos costará identificar con el viejo y tan traído y llevado asunto del 'aura'. Creemos que es precisamente esta idea de un aura reproductible, 'fría' si se quiere, e innata a la propia representación fílmica (como bien intuyó Bioy Casares), la que a estos autores parece interesarles especialmente.

Nuestra experiencia lectora se asemeja en obras como las analizadas a la de un *déjà vu*. Pasar dos veces por el mismo lugar, por la misma historia, por la misma palabra, crea un mecanismo narrativo «laberíntico, misterioso,

fascinante por su condición aparentemente inacabable» (Balló & Pérez, 2005: 222). La repetición se convierte así en un valor estéticamente positivo. Lo que parecen buscar Fernández Mallo, Vila-Matas, Isaac Rosa y Bruno Galindo es esa otra aura que sí es capaz de generar la copia, el *remake*, la reproducción o recreación, una vez asumido que en la era de la reproductibilidad técnica la romántica concepción de originalidad y del objeto único ya no podría ser más que una vieja quimera. Sus relatos se construyen a partir del retorno a un territorio de sedimentos; el resultado es una obra literaria que pone en práctica y legitima las estrategias propias de la repetición.

### Bibliografía citada

- BALLÓ, Jordi & Xavier Pérez (2005), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona, Anagrama.
- BENJAMIN, Walter (1989), «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» [1936], en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.
- BIOY CASARES, Adolfo (2002), *La invención de Morel* [1940], Madrid, Alianza.
- BREA, José Luis (1991), *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, Anagrama.
- CANALÍS HERNÁNDEZ, Óscar (2018), «¿Hubo un año pasado en Marienbad? estudio comparativo sobre *L'année Dernière à Marienbad* (Ciné-Roman) de Alain Robbe-Grillet y Alain Resnais y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares», *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, 18 (julio), pp. 132-145.
- CORTÁZAR, Julio (1985), *Rayuela* [1963], Barcelona, Planeta.
- DETELL PASTOR, Juan & Clara Mejía Vallejo (2014), «El falso retorno. Arqueografías de *Ascensor para el cadalso*», *L'Atalante* (enero-junio), p. 37.
- FERNÁNDEZ, Laura (2021), «El bucle de lo real. *Remake*, de Bruno Galindo, es una impecable y concisa novela futurista existencial», *El País. Babelia* (16 de enero).
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009), *Nocilla Lab*, Madrid, Alfaguara.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2011), *El hacedor (de Borges). Remake*, Madrid, Alfaguara.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2018), *Teoría general de la basura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- FERRÉ, Juan Francisco (2017), «Novelas cortas, ideas largas», *La vuelta al mundo* (17 de mayo): <http://juanfranciscoferre.blogspot.com.es/> [consulta: 2 febrero 2023].
- GALINDO, Bruno (2020), *Remake*, Badajoz, Aristas Martínez.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2023), *Espectáculo apocalipsis. La estetización de la distopía en la narrativa española del siglo XXI*, Madrid, Visor.

- HENRY LEVY, Bernard (2010), «El último fantasma de Marienbad», *El País* (30 de mayo).
- IBARLUCÍA, Ricardo (2021), «Empatía y extrañamiento en el concepto de aura de Walter Benjamin», *Thémata, Revista de Filosofía*, 63 (enero-junio), pp. 42-60. DOI: 10.12795/themata.2021.i63.04.
- MANCINI, Michele & Giuseppe Perrella (1986), *Michelangelo Antonioni. Architetture della visione*, Catania, ALEF-Finmedia.
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (2007), «Adolfo Bioy Casares: la literatura, la fotografía, el cine y la eternidad», en *El arte de la conversación. Diálogo con escritores latinoamericanos*, Córdoba, Alción: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-la-fotografia-el-cine-y-la-eternidad--entrevista-a-adolfo-bioy-casares/html/df1f3510-b5c1-45db-bc9d-dd02a1bdda04\\_2.html#I\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-la-fotografia-el-cine-y-la-eternidad--entrevista-a-adolfo-bioy-casares/html/df1f3510-b5c1-45db-bc9d-dd02a1bdda04_2.html#I_0_) [consulta: 2 febrero 2023].
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (2009), «La invención de Morel: la renovación fantástica y la influencia del cine», en AA.VV., *Convergencias de lo fantástico. VIII Coloquio Internacional de Literatura fantástica*, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, 22 al 25 de septiembre de 2009: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-invencion-de-morel--la-renovacion-fantastica-y-la-influencia-del-cine/> [consulta: 2 febrero 2023].
- MESTRE, Rosana (2020), «España plató de cine: claroscuros de las rutas de cine y televisión», *Estudios turísticos*, 220, pp. 9-29.
- NITSCH, Wolfram (2008), «La invención y la repetición. Ficciones de los medios en la narrativa de Bioy Casares», en Wolfram Nitsch, Matei Chihaiia & Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Koln, Universitats und Stadtbibliothek Koln, pp. 257-269.
- OREJUDO, Antonio (2017), *Los cinco y yo*, Barcelona, Tusquets.
- ROSA, Isaac (2018), *Feliz Final*, Barcelona, Seix Barral.
- VILA-MATAS, Enrique (2015), *Marienbad eléctrico*, Barcelona, Seix Barral.
- VILA-MATAS, Enrique (2016), *Mac y su contratiempo*, Barcelona, Seix Barral.

