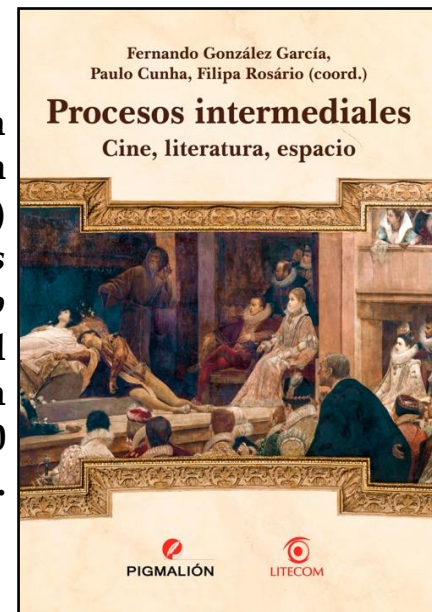




Vázquez Couto, David. "Reseña bibliográfica: Fernando González García, Paulo Cunha y Filipa Rosário (coords.), *Procesos intermediales. Cine, literatura, espacio*". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2021, vol. 10, n° 22, pp. 193-196.

Fernando González García
Paulo Cunha
Filipa Rosário (coords.)
Procesos intermediales
Cine, literatura, espacio
Madrid
Sial Pigmalión
2020
300 pp.



David Vázquez Couto¹

Recibido: 19/03/2021
Aceptado: 15/04/2021
Publicado: 08/07/2021

Procesos intermediales. Cine, literatura, espacio es un nuevo trabajo sobre las relaciones entre los distintos medios y artes, con sus respectivas condiciones institucionales, que viene a ampliar la fecunda trayectoria investigadora sobre la teoría de la intermedialidad llevada a cabo por la Universidad de Salamanca desde hace unos años, y que es ya un punto de referencia ineludible en la materia a nivel nacional. En esta ocasión, los esfuerzos están concentrados en la intermedialidad entre el cine y la literatura, pero con la particularidad de tener en cuenta el espacio como el lugar de la representación donde, en determinadas circunstancias de la obra, se

producen los vínculos mediales y artísticos.

La coordinación de este volumen corre a cargo de Fernando González García (investigador principal del Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine de la Universidad de Salamanca), Paulo Cunha (investigador del LabCom-Comunicação e Artes de la Universidade da Beira Interior) y Filipa Rosário (investigadora del Centro de Estudos Comparatistas de la Universidade de Lisboa). Además de contar con la participación del LabCom, este trabajo se ha realizado bajo el amparo de dos proyectos de investigación: uno financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, y otro financiado por la Fundação para a Ciência e Tecnologia del Gobierno de Portugal. Se trata de una colaboración entre reconocidos investigadores portugueses y españoles

¹ Personal Investigador en Formación en el Depto. de Historia del Arte, Bellas Artes (Universidad de Salamanca). Contacto: davidcouto@usal.es

que continúa con la proyección internacional de la investigación impulsada desde anteriores trabajos, y cuyo resultado es un libro en dos idiomas compuesto por once capítulos autónomos (seis en español y cuatro en portugués) que discurren por las travesías comunes de la intermedialidad.

Tras un breve balance de los temas planteados en el libro por parte de los coordinadores a modo de introducción, José Antonio Pérez Bowie entra de lleno en las tendencias actuales –aunque no por ello novedosas– de las representaciones cinematográficas y teatrales. Bajo los términos “teatro posdramático” y “cine posnarrativo” alude a las formas de representación que, aunque heterogéneas, obedecen a una misma inclinación autorreflexiva y formalista que deriva en el abandono de la narrativa clásica. Por un lado, el teatro posdramático implica una disolución del drama porque “la dimensión mimética queda suspendida o abolida por el protagonismo de los elementos formales” (22-23). Por otro lado, en el cine posnarrativo hay un “alejamiento de los presupuestos de ficcionalidad y narratividad definitorios del cine de consumo” (27) que encuentra sus antecedentes en el cine de vanguardia. De este modo, Pérez Bowie pone en común ambos medios para exponer una serie de convergencias e intercambios entre ellos.

Esta renuncia a la ficción, que dirige al espectador hacia la experiencia estética con una actividad más sensorial que intelectual, está muy próxima a la “ilegibilidad” que circula entre la teoría literaria y la teoría fílmica. Este concepto, que Annalisa Mirizio utiliza como punto de apoyo para realizar una revisión crítica del cine de Carmelo Bene, alude a una opacidad del sentido de la obra para privilegiar la “experiencia artística” sobre la interpretación, algo que, en el caso del autor italiano, transita entre su obra cinematográfica y teatral. Desde las estrategias formales de carácter experimental y vanguardista utilizadas por Bene en sus películas, Mirizio apunta hacia una mimesis frustrada que resulta esencial para la escritura ilegible de su teatro, pues

no debe entenderse la ilegibilidad “como una negación sino como una de las muchas posibilidades de la escritura” (65).

La obra intermedial de Pier Paolo Pasolini y de António Reis sirve de modelo a Ana Isabel Soares para demostrar que la poesía puede transformarse en imagen cinematográfica, y esta, a su vez, puede llegar a completar –al menos de manera ilusoria– el contenido ausente en otros medios como la fotografía o, incluso, la propia poesía. En todo caso, estos autores, al igual que otros como Robert Bresson o António Ramos Sosa, conciben la obra artística desde un pensamiento poético que recorre tanto lo cinematográfico como lo literario.

María Teresa García-Abad García aborda el carácter teatral del “cine extático” de Max Ophüls. La utilización del espacio en su cine le debe mucho, por un lado, a su experiencia en el montaje escénico teatral que comparte con renovadores del teatro moderno como Erwin Piscator, Max Reinhardt o Bertolt Brecht, entre otros, y por otro, a su sentido del mundo como representación que remite al tópico del *theatrum mundi*, tan apropiado para reflejar la predilección por las apariencias de la decadente sociedad austríaca de principios del XX. García-Abad desentraña así el sentido de la cinematografía de Ophüls teniendo en cuenta que su estética se nutre de otras disciplinas artísticas con la intención de lograr con el cine aquello que en su día había soñado Richard Wagner y que fue clave en el proyecto estético de la Secesión de Viena: la obra de arte total.

A partir de la obra escrita para teatro *O Crime de Aldeia Velha* (1959), de Bernardo Santareno, y su primera y particular adaptación teatral por parte de António Pedro ese mismo año, así como la versión llevada a la gran pantalla por Manuel Guimarães diez años después, Jorge Palinhos analiza las convergencias y divergencias de un mismo texto que ha sido adaptado a medios distintos. Sin embargo, cabe destacar que Palinhos introduce un elemento contextual que acompaña a estas

obras, pues todas ellas sufrieron la censura y la persecución ideológica del régimen político portugués durante los últimos quince años de la Segunda República. El autor muestra así el poder de la institución política, capaz de determinar la forma y el contenido de las manifestaciones artísticas y culturales de su tiempo.

Paulo Cunha analiza las narrativas y contra-narrativas ficcionales de la Guerra Civil Española en el cine portugués, y para ello se centra en las condiciones políticas habidas en tres momentos históricos distintos –bajo el régimen de Salazar, contemporáneo al conflicto bélico, durante el periodo posrevolucionario y, por último, en la democracia actual–, cuyas circunstancias particulares determinan los modos de representar la Guerra Civil española bajo el prisma político portugués.

También Iván Villarrea Álvarez trata la cuestión de la intermedialidad desde una perspectiva histórica, aunque en esta ocasión abordando el cine español supeditado en forma y contenido a las exigencias de la actual época de recesión económica y de confinamiento debido a la pandemia. Su discurso, al que se suman algunos ejemplos de filmografía griega y portuguesa, se centra en el espacio doméstico como lugar para la representación, pero también llama la atención sobre el hecho de que ya existía una tendencia al aislamiento antes del “Gran Encierro”, como demuestran “las representaciones sociales construidas desde la novela de la crisis y el cine de la austeridad” (192).

Los modos de representar y “conjurar los fantasmas de la historia” de la diáspora africana a través del cine, llevados a cabo por algunos de los actuales autores de la comunidad negra, constituyen el objeto de estudio del texto de Beatriz Leal Riesco. Analizando las características visuales de la película *12 years a slave* (Steve McQueen, 2013), la autora concluye que McQueen utiliza “afrotopos” como formas visuales comunes a la cultura africana de la diáspora para la estructuración en imágenes de su película. Ahora bien, estos afro-

topos operan además como nexos visuales para la identidad de una cultura representada a través de distintos medios y sistemas con el fin de cambiar el presente mediante la revisión crítica del pasado.

Javier Sánchez Zapatero se centra en la capacidad intermedial del detective Pepe Carvalho, personaje de origen literario creado por Manuel Vázquez Montalbán que ha transitado por el cine, la televisión, el cómic y, de nuevo, por la novela –esta vez de la mano de Carlos Zanón– para continuar extendiendo su universo transficcional. Estas adaptaciones que modifican el detective de Montalbán, ya sea debido a las circunstancias históricas que perfilan las exigencias institucionales o a las nuevas posibilidades estilísticas abiertas por los distintos medios, le sirven a Sánchez Zapatero para demostrar el valor hipotextual de la fuente literaria original.

El trabajo de Fernando González García se acerca a la figura de John Berger tomando como referencia las ideas de Hans Belting en torno a las relaciones entre el cuerpo, el *medium* y la imagen (2005). González García se propone así realizar un estudio analítico y comparativo de la obra de Berger dedicada a las pinturas prehistóricas de las cuevas de Chauvet, desde los textos escritos para libros y prensa, hasta la performance teatral titulada *The Vertical Line* y su participación en el documental *Dans les silences de la Grotte Chauvet* (Pierre-Oscar Lévy, 2002). John Berger, al abordar un mismo tema a través de medios distintos, introduciendo además su cuerpo de formas distintas en cada uno de ellos, se convierte en un operador intermedial e interinstitucional, es decir, “un *mediador*, un agente dentro de un *proceso intermedial* que se produce en un contexto histórico determinado” (255).

Ana Bela Morais cierra este volumen con su texto sobre la utilización del cuerpo en la película *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar. La autora aborda la representación del cuerpo no solo como medio de expresión y de comunicación, sino como forma de escritura e ima-

gen metafórica de la nueva España por la cual circulan significados diversos que remiten tanto a la propia femineidad como a su papel en el contexto de la práctica artística contemporánea. Según Bela Morais, el cuerpo es, en última instancia, el “motor narrativo” de la película, y el sufrimiento inherente al cuerpo el nexo afectivo de los personajes que, paradójicamente, comparten su soledad para dejar de estar solos.

El sincretismo con el que este equipo de investigadores aborda los procesos intermediales entre cine y literatura, siempre teniendo en cuenta su relación con otros medios y artes, abre un campo inagotable de perspectivas teóricas que demuestran que la complejidad intermedial tiene la capacidad de impregnar una gran variedad de campos de estudio. Por este motivo, la insistencia en la importancia del contexto histórico en las representaciones, condicionadas por las instituciones mediáticas y políticas, y las ramificaciones abiertas por el análisis de la funcionalidad de elementos como el espacio o el cuerpo en las esferas artísticas, arrojan una imagen “rizomática” sobre la multiplicidad de las relaciones intermediales.

La presente compilación de trabajos, en definitiva, realiza un intrincado recorrido de idas y venidas por los distintos caminos de la intermedialidad mediante el esfuerzo de cada una de sus aportaciones, cuyos resultados suponen la ampliación de los estudios comparativos que dejan tras de sí un campo fértil para futuras investigaciones.