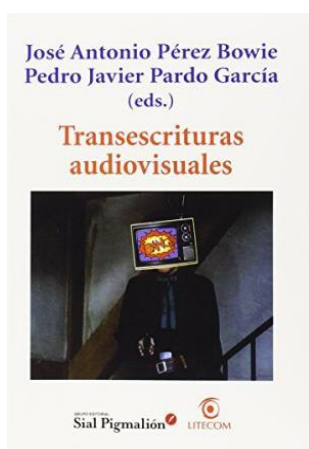


NUEVOS CAMINOS DEL DISCURSO INTERARTÍSTICO:
LITERATURA, CINE Y FICCIÓN TELEVISIVA

José Antonio PÉREZ BOWIE y Pedro Javier PARDO GARCÍA, eds. *Transescrituras audiovisuales*. Madrid, Pigmalión Edipro, 2015, 259 pp.



Conocidas son, en el ámbito de la Teoría literaria y del discurso interartístico, las aportaciones ofrecidas por los miembros del grupo de investigación GELYC (Grupo de Estudios de Literatura y Cine) de la Universidad de Salamanca. El volumen publicado recientemente (*Transescrituras audiovisuales*, 2015) como fruto de su labor investigadora, incide con gran acierto en la relación entre literatura y medios audiovisuales a partir de una convicción íntima: la superación del concepto de adaptación cinematográfica de textos literarios, hacia formas de ficción en las que imperan nuevos horizontes críticos como la reescritura¹ o la transmedialidad.

A partir de esta idea en torno a la cual gravita la reflexión teórica, se ofrecen nuevas líneas de estudio que, en sí mismas y en conjunto, conforman un panorama de gran riqueza para abordar los lazos entre literatura y artes visuales desde una perspectiva poliédrica, si bien respetando la singularidad de cada uno de los lenguajes artísticos.

En su estudio «En torno a la biografía fílmica: una propuesta de tipología» (pp. 19-46), Pérez Bowie indaga en el posible trasvase de la biografía como género narrativo en la pantalla. De este modo, frente a los enfoques clásicos de géneros y formatos literarios propone ensanchar el horizonte teórico a fenómenos como la biografía fílmica. En su recorrido diacrónico, menciona hitos visuales que desde casi los orígenes del cine se alzan como verdaderos filmes biográficos (*biopics* o *biographical pictures*). En esa evolución, el protagonista ha ido variando debido a la ruptura de los patrones de la narración clásica propia del Hollywood de los años cuarenta, en un desplazamiento hacia filmes de carácter experimental, ajenos a convencionalismos. El género se ve influido por la transformación del modelo clásico de la época dorada del cine en los años sesenta, por influencia de la *nouvelle vague*. Pérez Bowie allega la propuesta de Stephen Roberts («Cantando para contar. La vida de Cole Porter en *Night and Day* (1946) y *De-Lovely* (2004)»), para diferenciar la narración clásica de Michel Curtiz frente a la moderna ofrecida por Irwin Winkler, caracterizada esta última por la ruptura de la linealidad narrativa, quiebro de fronteras realidad/ficción, fragmentarismo, elementos oníricos o procedimientos

¹ Esta misma idea se alza como eje de la reflexión teórica en J. A. Pérez Bowie, ed., *Reescrituras fílmicas Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.

metaficcional. Sin embargo, el fenómeno de la biografía fílmica reviste mayor complejidad para ser reducido en términos de narración clásica-moderna. Influyen, en efecto, géneros intermedios, hibridaciones mediales, procedimientos de ficcionalización, narraciones autoconscientes, el cine-ensayo o el gusto por el documentalismo. A modo de epílogo, Pérez Bowie dedica un apéndice a la falsa biografía, en clara filiación literaria por cuanto al igual que la literatura el cine presenta como reales a personajes cuya vida no es sino invención ficticia.

En «Hacia una teoría de la reflexividad fílmica: la autoconciencia de la literatura al cine» (pp. 47-94), Pardo García analiza las estrategias cinematográficas para plasmar la reflexividad en la pantalla. Para sustentar su estudio, se centra en el concepto de reflexividad como proceso de indagación sobre el propio medio, ofreciendo una traslación de las estrategias de reflexividad literaria al cine. Un eje fundamental de su investigación ahonda en la distinción entre autorreferencia (literatura sobre literatura, cine sobre el cine) y autoconciencia (procedimiento discursivo sobre la construcción ficticia de la obra literaria, teatral o fílmica). A partir de estos núcleos teóricos, analiza la categoría transmedial de la metaficción, bien sea narrativa, dramática o fílmica. Su estudio concluye ejemplificando la autoconciencia en la pantalla a partir del contraste entre la obra teatral de Juan Mayorga (*El chico de la última fila*, 2006) y la adaptación cinematográfica realizada por François Ozon (*Dans la maison*, 2012). Desde estas coordenadas, Pardo García establece un cotejo entre los niveles diegéticos de la narración cinematográfica frente a la pieza teatral, ahondando en los procedimientos de reflexividad o *voyeurismo* a partir de la eliminación en la pantalla de la «cuarta pared».

Gran relieve ofrece el estudio de Annalisa Mirizio, «Usos y problemas de un concepto nuevo: la transmedialidad» (pp. 95-109), en la medida en que sienta las bases de una nueva concepción de las ficciones cinematográficas. Si la transmutación de distintos lenguajes (verbales, visuales, auditivos) es allegada al cine desde sus inicios, puede concebirse el Séptimo Arte como una hibridación de códigos y signos provenientes de otros medios (la palabra, la imagen, el sonido, etc.), a partir de una esencial impureza que no es tanto formal cuanto esencia de su materia prima. El hibridismo del cine, su carácter impuro entendido como copresencia de material extra-artístico posibilita la transmedialidad en el medio fílmico. Mirizio traza distintas líneas en torno a los debates suscitados por tal concepto, con el fin de conocer los procesos y contextos de la narración transmedial, así como sus límites y exigencias en el seno del comparatismo. En esta misma órbita se encuentra el estudio de Concepción Cascajosa Virino (pp. 111-126) acerca de la transmedialidad y la ficción televisiva en Estados Unidos, con un enfoque teórico-analítico donde ofrece un contraste entre las series de libros y series de episodios (como *Lost* y *Héroes*), hasta concluir con una aproximación transmedial a *Game of Thrones* como ejemplo modélico de trasvase de la ficción a otros universos narrativos.

Partiendo del concepto de reescritura y del trasvase literario a formatos visuales, Javier Sánchez Zapatero (pp. 127-155) se centra en las «múltiples caras» que el personaje de Sherlock Holmes ha ofrecido desde que fuera creado por Arthur Conan Doyle. La universalidad del personaje y su reconocimiento en el imaginario colectivo favorece distintos procedimientos de intertextualidad o copresencia de textos, como es el caso de los novelas de Conan Doyle y otros relatos policíacos donde la sombra del enigmático detective se proyecta sin descanso. En el formato televisivo, la serie *House*

ofrece concomitancias en su modelo de configuración con Sherlock Holmes, sin olvidar las adaptaciones cinematográficas que sobre la figura de Holmes se han realizado, no ya tanto a partir de los patrones genéricos del cine policíaco, sino bajo las premisas del cine bélico y de espionaje. Por último, Sánchez Zapatero aborda los procesos de transficcionalidad, es decir, la vinculación de la nueva obra con la tradición de un personaje reconocible en el imaginario colectivo y cultural del espectador. Así sucede en *El secreto de la pirámide* (*Young Sherlock Holmes*, 1985) de Barry Levinson.

En «Falsos amigos en la adaptación fílmica del texto dramático: el caso del diálogo» (pp. 157-169) Simone Trecca establece puentes comparativos teatro-cine a partir del diálogo como eje discursivo, ahondando en las dificultades que presenta la adaptación cinematográfica del diálogo respecto del género dramático. En esa distinción diálogo teatral / diálogo fílmico, se centra en dos adaptaciones del teatro áureo español: *El perro del hortelano* de Lope de Vega, por Pilar Miró (1996) (en los diálogos entre Diana y Teodoro, adaptación de los vv. 515-601 de la primera jornada y vv. 2147-2222 de la segunda); y *La dama boba*, texto de Lope adaptado por Manuel Iborra (2006), a partir de procedimientos estrictamente cinematográficos como la voz en off o la transposición del diálogo teatral en el medio fílmico mediante procedimientos diegéticos.

Son tres los estudios confinados en el volumen a la relación cine-literatura desde distintos ángulos. En el primero de ellos, García-Abad García (pp. 171-193) se centra el cine literario de Ventura Pons, sobre todo en el filme *Morir (o no)*, indagando en la porosidad de las fronteras entre teatro y cine a partir de un nuevos enfoques de las dramaturgias post-cinematográficos o del cine post-literario. En el segundo estudio dedicado al vínculo entre poesía y cine, González García (pp. 195-227), a partir del gran hito que supuso el filme *La casa es negra* (*Khaneh siah ast*, 1963) de la poeta iraní Foruk Farrokhzad, analiza estas convergencias en la filmografía iraní de directores como Daryush Mehrjui (*Pari*, 1995), Mohsen Makhmalbaf (*El silencio*, 1998), Abbas Kiarostami (*El viento nos llevará*, 1999) o Majid Majidi (*El sauce*, 1999). Siguiendo en la estela de las relaciones entre poesía y cine, como una alternativa a la hegemonía del llamado cine narrativo (véase la diatriba entre cine de poesía y cine de prosa, entre Pasolini y Rohmer), Seoane Riveira (pp. 229-248) se centra en la poeticidad de *El espejo* de Tarkovski: la memoria como espacio ficcional, la infancia o la poesía como fenómeno sensorial.

Cierra el volumen la aportación de González de Ávila (pp. 249-259) acerca de los estudios comparados de arte y literatura. Para ello se centra en tres conceptos vertebrales que definen el Comparatismo: lo interartístico, interdiscursivo e intersemiótico. Desde su atalaya teórica se amplía el horizonte de relaciones entre literatura y otras artes, conviniendo en nuevas formas superadoras de los enfoques tradicionales de la literatura comparada (fuentes e influencias) en un desplazamiento hacia la semiótica y el eje de la transversalidad que, en el presente volumen, se condensa en el término englobante de «transescrituras».

Carmen María LÓPEZ LÓPEZ
 Universidad de Murcia
 carmenmaria.lopez14@um.es