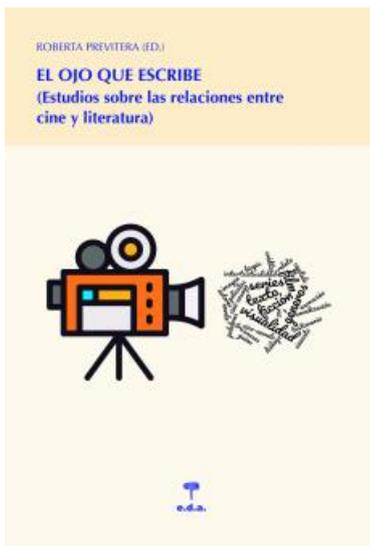


Roberta PREVITERA, ed., *El ojo que escribe (Estudios sobre las relaciones entre cine y literatura)*. Benalmádena (Málaga), EDA libros, 2019, 188 pp.



Lo primero que hace la profesora Roberta Previtera al introducir el volumen que ha editado, *El ojo que escribe (Estudios sobre las relaciones entre cine y literatura)*, es ofrecer al lector una más que necesaria declaración de intenciones: el conjunto de estudios reunidos en este libro va a establecer un punto de vista diferente en torno a esta cuestión. Concretamente, lo que se va a evitar es la asunción de que las relaciones entre las dos artes deben estudiarse desde la primacía o desde la precedencia del arte literario sobre el cinematográfico. Por supuesto, no se trata de discutir hechos históricos como la formación de un lenguaje que fue creciendo a partir de los modelos literarios que, a falta de otros, dieron a Griffith, a Chaplin o a Eisenstein las pautas necesarias para hacer que el cine se convirtiera en un arte con suficiente entidad

para empezar a reclamar su sitio en los esquemas culturales del siglo XX. Tampoco se trata de negar la evidencia de que la literatura sigue siendo un venero ilimitado para el cine, que no deja de transponer las obras que aquella pone a su disposición —en efecto, Previtera nos recuerda que el término ‘adaptación’ resulta problemático por sugerir la subordinación del filme a la obra literaria que le sirve de pretexto—, en películas que a menudo consiguen hacer estallar los límites de uno u otro discurso, literario o cinematográfico, e incluso de los dos a la vez. Todo eso está ahí, nadie puede negarlo.

Los estudios clásicos sobre el tema se limitaron a transitar el camino que va de la literatura al cine, asumiendo así que las relaciones entre las dos artes sólo podían ir en esta dirección. De ahí la abundancia de estudios sobre el problema de la transposición, entendida siempre como «adaptación» del modelo literario, con sus corolarios sobre la mayor o menor «fidelidad» a los procedimientos o a los textos originales. Sin embargo, se trata de un camino tan concurrido —por seguir con la metáfora— que apenas ofrece margen de maniobra para moverse en él hacia otro sitio que no sea el de los incontables esquemas de clasificación de las posibles formas de trasvase que se han venido proponiendo casi desde el primer momento en que se empezó a reflexionar sobre el tema. Se hace necesario, por tanto, un nuevo enfoque que supere esa pretensión de que las relaciones entre cine y literatura se cimentan en la preeminencia de ésta.

Previtera apela para alcanzar este nuevo punto de vista sobre la cuestión a los estudios de intermedialidad, disciplina relativamente reciente en la que entran en juego conceptos todavía más

novedosos como el de hipermedialidad o el de transmedialidad, y que tiene en España un profundo arraigo, como demuestran las excelentes publicaciones realizadas en estos últimos años por, entre otros, los grupos de investigación liderados por José Antonio Pérez Bowie o Domingo Sánchez-Mesa. Es en este marco de los estudios intermediales donde la responsable de este volumen ofrece al lector ocho artículos, escritos por ocho especialistas en la materia, en torno a las relaciones entre cine y literatura. En concreto, se trata de «reflexionar —desde ángulos y perspectivas teóricas diferentes— sobre las modalidades, los logros y los límites de este diálogo interartístico que comenzó a principios del siglo XX y que aún es fecundo hoy en día» (p. 8).

El primer bloque de artículos, bajo el epígrafe «Caminos que se bifurcan», abre fuego con las intervenciones de dos estudiosos canónicos de la talla de Francis Vanoye y François Jost. El primero, en «La literatura y el cine como experiencias», trata de determinar las características específicas de las experiencias estéticas que promueven ambas artes, partiendo de la hipótesis de que son irreductibles. La caracterización de hace Vanoye de la literatura, limitándola a textos leídos —olvida por completo la transmisión oral— que pueden producir en algunos casos «imágenes» mentales imprecisas —lo que no es determinante para que se produzca la experiencia estética—, es quizás demasiado reductora para que la comparación entre una y otra arte resulte satisfactoria. El texto de Vanoye resulta más interesante cuando se refiere a la hibridación de las experiencias estéticas resultantes de la colaboración entre literatura y cine, en la medida en que el receptor tiene la posibilidad de confrontar el recuerdo de la primera con la experiencia que está viviendo al ver una película basada en un libro, o incluso al leer un libro que ha visto previamente llevado al cine. Vanoye concluye que las experiencias estéticas derivadas del cine y de la literatura pueden enriquecerse mutuamente para llevarnos «a nosotros mismos y, sobre todo, a la manera en que estas artes contribuyen a la construcción de nuestras identidades» (p. 22).

François Jost, en «Actualizaciones del concepto de prolepsis: la literatura puesta a prueba por el cine», ofrece una propuesta centrada en el ámbito de la narratología. El autor se pregunta en esa ocasión hasta qué punto sirven los procedimientos analíticos propuestos desde la Teoría de la Literatura para un arte que está en constante desarrollo, ya no sólo en el cine sino también en las nuevas formas de narrativa audiovisual —Jost se refiere en concreto a las ficciones televisivas serializadas, pero cabría extender la pregunta hacia otras formas aún más nuevas, como los videojuegos o las *webseries*—. El análisis de la organización temporal del relato, concretamente de las anacronías que aparecen en series como *Damages* (2007-2012), *Breaking Bad* (2008-2013) o *Homeland* (2011-2020), revela la necesidad no sólo de renovar continuamente los instrumentos de análisis narratológico, sino también de tener presentes los nuevos procedimientos que ofrece la narrativa audiovisual. Si los primeros tanteos en el campo de la narratología adoptaron la narración literaria como objeto de estudio privilegiado, Jost demuestra que esta postura es insostenible: el modelo literario ha de considerarse tan sólo —pero ya es bastante— uno más entre las numerosas posibilidades que ofrece en la actualidad el arte de narrar.

El segundo bloque, bajo el título «De la literatura al cine», va mucho más lejos que el primero, ofreciendo un enfoque más original, más allá de lo estrictamente narratológico. Así, en «Más allá de

la narración convencional. La apropiación por el cine de otros formatos literarios», José Antonio Pérez Bowie —una de las referencias inexcusables en España en este ámbito de las relaciones entre cine y literatura— estudia «la apropiación de formatos literarios ignorados hasta hace poco por el cine, lo que constituye un fenómeno llamativo en las pantallas contemporáneas» (p. 51) con la intención de ofrecer al estudioso una clasificación satisfactoria de los filmes que se sitúan al margen de las transposiciones de obras literarias pertenecientes a la narrativa o al teatro. Antes de empezar, Pérez Bowie ofrece un panorama bien informado sobre la situación del cine actual —acentuación de la crisis de la narración clásica, cansancio de los cineastas modernos respecto al cine de ficción, necesidad de abordar nuevas formas de tratar los temas y materiales ya expuestos en la tradición anterior, además de los avances tecnológicos experimentados en las últimas décadas— que justifica el interés de los nuevos cineastas por caminos genéricos que ofrecen nuevas vías de expresión para ahondar en el arte cinematográfico a partir de lo que desde antiguo ofrece la literatura. No obstante, sería un error creer que estos caminos han sido trazados recientemente. Al comentar las posibilidades que ofrecen las transposiciones al cine de géneros literarios como la poesía lírica, la autobiografía, la biografía, el diario y el relato de viajes, o el ensayo, Pérez Bowie nos recuerda, muy oportunamente, que todas ellas cuentan ya con precedentes más o menos ilustres, a veces desde las mismísimas vanguardias históricas.

Un ejemplo señero de hasta dónde pueden llegar las propuestas de renovación del lenguaje cinematográfico lo constituyen los filmes de Chris Marker, objeto de estudio de Rodrigo García de la Sierna en «Archivo y testimonio paradójico en la obra de Chris Marker». El cuestionamiento que hace el cineasta de la capacidad significativa de las imágenes se relaciona con un texto precedente de Mallarmé en el que se manifiesta la crisis del lenguaje —de todo lenguaje, cabría decir— como representación unívoca de la realidad: para Mallarmé, como para Marker, el lenguaje se sitúa, más allá de la denotación, en un espacio conflictivo en el que el artista «percibe que en el seno mismo de la oscuridad y la fragmentación que está obligado a atravesar yace el germen de una liberación inusitada» (p. 72). Oscuridad y fragmentación que Marker evidencia en los géneros literarios —memorias, cartas, biografías, todos ellos de naturaleza testimonial— que sirven de soporte a sus filmes, y que le permiten elaborar una «memoria del porvenir» de carácter pesimista que remite a ese «Ángel de la Historia» que, según Walter Benjamin, avanza enajenado hacia el futuro sin poder dejar de mirar las ruinas del pasado.

El título del tercer bloque, «Idas y vueltas», nos conduce al terreno de los trasvases de obras literarias específicas al cine, aunque también haya espacio para llevar a cabo el mismo recorrido en sentido inverso. Así, Laura Grifol-Isely, en «Javier Baladía y Mireia Ros en búsqueda del tiempo perdido. *Antes de que el tiempo lo borre*, de la literatura al cine y viceversa», ofrece un estudio de caso, en el que se analiza la transposición del texto literario al cinematográfico. Las peculiares características del libro de Javier Baladía, crónica sentimental de un pasado mitificado, han dado lugar a un documental que busca tematizar la subjetividad del escritor a la hora de narrar su pasado familiar, sin olvidar, por otra parte, la crítica que puede hacerse de aquella época desde el presente.

Por su parte, «La obra de Lucía Puenzo entre adaptación cinematográfica y reescritura literaria», de Roberta Previtara, se enmarca en los estudios sobre artistas multidisciplinares, ya que atiende, por un lado, a las transposiciones cinematográficas realizadas por Puenzo a partir de sus propias novelas *El niño pez* (2009) y *Wakolda* (2013), pero también al origen y destino literarios de su primera película como directora, *XXY* (2007), basada en un cuento de Sergio Bizzio, pero novelizada *a posteriori* por otro escritor, Rufo Caballero. Del análisis de todos estos textos se deduce que la práctica de la transposición invita por sí sola a una experiencia estética diferente a la que provocan por sí solos un texto literario o cinematográfico. Una experiencia estética autónoma que la autora describe como «un juego intertextual» que convoca a «un lector dotado de una particular competencia intermedial que le permitirá reunir todas aquellas informaciones que le van llegando de manera fragmentaria a través de lenguajes distintos» (p. 123). Un desafío interpretativo que, en la línea de las propuestas de Francis Vanoye, va más allá de las viejas teorías sobre la adaptación cinematográfica, empeñadas en esa falsa idea de «fidelidad» tras la que se oculta siempre la asunción —no siempre inocente— de que el texto literario y su transposición cinematográfica son, o deberían ser, intercambiables.

El cuarto y último bloque, bajo el título de «En la encrucijada», se aleja de los problemas relacionados con las transposiciones para estudiar aspectos mucho más problemáticos en las relaciones entre cine y literatura. En primer lugar, el artículo de Javier Sánchez Zapatero «Escritores en la gran pantalla: el biopic literario en el cine español contemporáneo» se ofrece como un excelente ejemplo de análisis de las articulaciones que se producen entre el cine y la literatura, más allá de las relaciones estrictamente genéticas que se encuentran en los casos de transposición. El autor reflexiona sobre la principal dificultad que plantea el subgénero de las películas biográficas protagonizadas por escritores: la escasa representación que se hace de los procesos creativos que llevan a un escritor a construir su obra —cosa que no ocurre en las biografías cinematográficas de pintores, compositores y cineastas—. Sánchez Zapatero se centra en los casos del más reciente cine español para ofrecer al lector un certero diagnóstico de este problema, que no es otro que la facilidad con la que los directores asumen el proceso de creación como algo secundario para dedicar su atención a cuestiones más fáciles de atender desde un planteamiento estrictamente dramático: los conflictos de orden amoroso o político, o los choques con los diferentes actantes del campo literario —empresarios, editores, críticos, público, escritores rivales—, e incluso las dificultades para representar el pasado del escritor desde la lejanía que impone el paso del tiempo.

Para terminar, Pedro Javier Pardo, en «Hacia un nuevo paradigma de los estudios filmoliterarios: el caso de la autoconciencia intermedial», se centra en una cuestión no menos interesante: la presencia de los mecanismos metaficticios propios de la narrativa cinematográfica en los textos literarios. Se sirve para ello de la novela *Nadie me mata* (2007), de Javier Azpeitia, en la que la trama se descubre construida mediante un proceso de focalización subjetiva más propio de la narrativa cinematográfica que de la literaria. El interesante juego metaficticio con una película protagonizada por uno de los personajes del relato, que alude igualmente al citado proceso de focalización subjetiva, permite al autor ofrecer una serie de interesantes reflexiones no sólo sobre la naturaleza de la ficción y sus relaciones

con la realidad vivida, sino también sobre las condiciones que deben adoptar en el futuro los estudios sobre las relaciones entre cine y literatura: el autor concluye postulando la necesidad de una reflexión desde los presupuestos de los estudios intermediales, en los que se parte de un imaginario en el que la distinción entre los medios no es tan tajante como se querría desde la teoría pura y dura, donde el cine es sólo cine y la literatura es sólo literatura. Casos como los de *Nadie me mata* hacen evidente que ambos tipos de discurso pueden coexistir simultáneamente, sin que se necesite determinar —y ésta parece ser una de las direcciones que adopta el arte contemporáneo— cuál de ellos mantiene ningún tipo de primacía sobre el otro.

Los ocho artículos que conforman *El ojo que escribe* ofrecen, así, un panorama esclarecedor sobre las principales líneas de fuerza que deben abordar los estudios sobre las relaciones entre cine y literatura, en los que caben tanto los estudios analíticos sobre casos concretos como las síntesis teóricas en torno a problemas vinculados a esta cuestión. El propósito que manifestaba Roberta Previtera en la introducción, el de «apreciar la enorme riqueza de las relaciones interartísticas entre cine y literatura» y, asimismo, «disponer de nuevas herramientas de análisis capaces de restituir la complejidad de obras cada vez más híbridas y más intermediales» (p. 10) es cumplidamente llevado a cabo por los ocho autores con la competencia y el rigor necesarios en este tipo de estudios.

Juan Carlos PUEO
Universidad de Zaragoza