

José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*

Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2010, Acta salmanticensia. Biblioteca de Arte; 27, 364 páginas.

El tomo recopilado por José Antonio Pérez Bowie, *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*, tiene como meta y motivación ampliar uno de los focos de investigación del trasvase de textos literarios a la película cinematográfica. El libro documenta el proyecto de investigación en busca de respuestas a cuestiones que se plantearon los teóricos del Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine (GELYC) acerca de la terminología para una descripción y el análisis de adaptaciones en el cada vez más amplio terreno de medios, participando en estos trasvases intermediales.

La primera unidad se dedica a las “Cuestiones teóricas” que el tema del libro plantea y comprende tres estudios.

En el estudio inicial “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”, el editor aborda el problema planteado por el término *adaptación* con el que se suelen denominar prácticas demasiado heterogéneas para exclusivamente implicar la relación entre literatura y cine. Concluye acuñando el término de *reescritura* para poder abarcar diferentes dimensiones del trasvase de todo tipo de textos o materiales al filme cinematográfico. El término *reescritura* es parte de la teoría de Marie-Claire Ropars (1998) y da cuenta a la multidimensionalidad de los nuevos aspectos que abre el filme sobre el texto con la operación adaptativa. Concentrando a dos tramas principales las metas que motivan a autores a realizar reescrituras de textos preexistentes, Pérez Bowie nombra por un lado la reflexividad, es decir, la reflexión metadiscursiva característica de la posmodernidad. La otra razón posible sería la „disolución de de las fronteras” (p. 28) entre los medios. Ya que en el mundo posmoderno resulta imposible representar la realidad, no sólo la práctica de la reescritura sigue exacerbándose, sino también las prácticas más puntuales como alusiones, citas y comentarios que en muchos casos lindan con la intertextualidad. Es en estos casos que la citación de otras obras no tiene que ser obligatoriamente reflexiva, sino puede resultar ingenua, causando en algunos teóricos el miedo al declive del cine y la ausencia de originalidad. Esta temida “trivialización” y este “proceso de devaluación experimentado por la imagen a consecuencia del abuso de las nuevas tecnologías mediáticas” (p. 30) puede convertirse en un proceso productivo si se acepta la propuesta de Santos Zunzunegui (1999) que reivindica reflexionar sobre los materiales utilizados, someterlos a procesos que desmontan sus sistemas representativos y construir nuevas combinaciones de la tradición después de un trabajo concienzudo con ellos. Aparte de una reflexión respetuosa, puede ser la insuficiencia del lenguaje de los medios que causa la reescritura. En este caso, otra actitud a consecuencia de una reflexión sobre la obra original puede ser la reelaboración (*remake*) de un filme preexistente a causa de algún concepto que mediante la película originaria no ha sido adecuadamente representado. La *transficcionalidad*, al contrario que el concepto de reescritura, carece del propósito de la reflexividad. Se trata de un desbordante, trasvase continuo de personajes y de universos ficcionales” (p. 35).

En un artículo a la vez teóricamente provechoso y de ejemplos ilustrativos cautivadores, Pedro Javier Pardo García examina los diferentes fenómenos que pueden surgir en el proceso de reescritura en la práctica, a través del caso de *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James. Titulado el estudio “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)”, parte de la teoría de Gérard Genette, explicada en el libro *Palimpsestes* (1982). En este estudio de la intertextualidad, el teórico francés define con el término *hipertextualidad* toda relación de textos a un texto fuente mediante una relación macrotextual. Pardo García adapta esta gramática de la reescritura con algunas modificaciones. La práctica de revisión de un texto, según el teórico, es algo que ya existía antes del posmodernismo, si por ejemplo, se toma en consideración la reescritura de la mitología.

Manuel González de Ávila concluye el apartado teórico de “Reescrituras fílmicas” con su filosófico estudio “El arte y el cine, entre transcripción y reescritura (Por una semiótica transversal)”. En él, indaga en la posibilidad de establecer un puente entre la palabra y la imagen (sobre todo artística). Como conclusión, González de Ávila constata que fenómenos tanto históricos como antropológicos muestran que la imagen y la palabra se “educan” y se “desarrollan” la una a la otra en una “intersemiosis” (p. 115).

Los estudios de la segunda sección se dedican a ejemplos concretos de la reescritura fílmica. El título de la sección promete presentar “Reescrituras fílmicas no convencionales”. En este contexto, el tema del artículo inaugural de la segunda sección no aparece demasiado fuera de convención. Anxo

Abuín González describe la realización fílmica de monólogos en varias adaptaciones de obras por William Shakespeare.

El realismo como interfaz entre diégesis y recipiente juega un papel integrante en el estudio siguiente. Carmen Becerra Suárez y Susana Pérez Pico indagan en *La traducción de la intimidad psíquica a la pantalla*. Para la representación de la percepción precognitiva, el filme se muestra más apropiado que la literatura según la opinión de las autoras, tesis que deducen de la agramaticalidad del monólogo interior, es decir, de la imposibilidad de transcribir la percepción. Más espontáneos resultan ser la práctica del plano-contraplano, el montaje de planos del espectador y el objeto percibido.

Daniel Sánchez Salas destaca en su estudio *La novela en el cine mudo. Blasco Ibáñez y su adaptación de 'Sangre y arena'* que la dedicación del autor Vicente Blasco Ibáñez al cine en 1916/1917 sucedió en un momento crucial en la historia cinematográfica. Con la adaptación de *Sangre y arena* para la gran pantalla, según Sánchez Salas, Blasco Ibáñez no consiguió una revalorización del cine sino se une al cine de “folletines (...) plañideros” (p. 162). En un extracto de una carta, Blasco comenta que el público del cine, siendo simple, no comprendería ciertos cambios que le habían sido propuestos. Esta declaración disminuye su ideal de encontrar un lenguaje fílmico universal como la democratización y la accesibilidad mayor de contenidos literarios; por el contrario, promueve más bien una consolidación de diferencias sociales que en su novela original habían sido criticados.

Con el artículo “*Sleuth*. La meta-reescritura fílmico-teatral (Más sobre el método comparativo semiótico-textual)”, José María Paz Gago cubre el sector de la *reescritura fílmica* que concierne a la transposición de un texto dramático a una película. El teórico titula de “meta-reescritura fílmico-dramática” (p. 177) dos adaptaciones: Primero la más actual de Kenneth Branagh de 2007 con el título *Sleuth*, cuyo guión fue escrito por Harold Pinter. Como “referencias hipotextuales” (p. 177) para esta realización le sirven por un lado el texto dramático por Anthony Shaffer como hipotexto “originario” y su transposición visual de 1972 por Mankiewicz.

Los artículos sobre la interpretación del mito de Don Juan por Sáenz de Heredia en 1950 y procesos trans y reescriturales en África subsahariana completan la amplia gama de ejemplos no-convencionales de trasvases de la literatura al cine.

En la tercera sección, José Antonio Pérez Bowie aumenta el grado de curiosidad de los fenómenos reescriturales, ya que en este reúne artículos sobre materiales no literarios que se llevan a la pantalla. Francisco Gutiérrez Carbajo inicia este apartado mediante el interesantísimo artículo sobre *Persépolis* (2000-2003), cómic autobiográfico por Marjane Satrapi, que también fue transcrita para el cine. Con el uso de una estética mayoritariamente en blanco y negro, una reescritura minimalista que se sirve de una composición de diversos planos y que logra representar el mundo occidental y oriental con sus respectivos valores de manera equilibrada, *Persépolis* consigue figurar entre las pocas películas animadas del cine adulto.

Mediante el análisis de la reescritura de *Corrupción en Miami*, Pedro Sangro Colón y Miguel Ángel Huerta Floriano establecen el vínculo de los medios de narrativa audiovisual, el cinematográfico y el televisivo. El guionista, director y productor Michael Mann reescribió la serie *Corrupción en Miami* (1984-1989) para el estreno en la gran pantalla en 2006, reivindicando una mirada retrospectiva y reelaborada a la serie que se aleja de una simple reanimación nostálgica. El realismo de la criminalidad y la profesión de los policías corruptos es más palpable en la película cinematográfica que en la serie, que se centraba más en la muestra de un estilo de vida de moda a la estética de la cadena de música del momento, MTV.

Antonio Gil J. González se dedica a explorar las variaciones de reescritura posibles de un contenido narrativo, dedicándose a la trilogía *Bourne* por Robert Ludlum. Un sistema de un “conglomerado” de medios (ya no se trata de artes) narrativos ha tomado en el siglo XXI el lugar de los dos: del cine y de la novela. En una ecdótica audiovisual descubre las filiaciones entre los varios medios que están relacionados a la narrativa del personaje “Bourne”. Como consecuencia de sus análisis, en cambio a obras de arte canónicas, en el ciclo adaptivo no se reconoce al autor, sino el reconocimiento de la narración se vuelve “temático, genérico y actancial” (280).

En el siguiente artículo, Domingo Sánchez-Mesa Martínez presta atención a la intermedialidad entre cine y los video-juegos, destacando las diferencias y similitudes entre el arte fílmico, medio ya reconocido como arte, y el medio que se encuentra en proceso de emancipación como bien cultural. Para ello, el autor se sirve de teorías de los *new media*, también recién surgidos en el ámbito de reflexión académico.

El videoclip como inaugurador artístico de la posmodernidad es el objeto de investigación del artículo de José Luis Sánchez Noriega. Las dimensiones que el videoclip lleva al medio televisivo son la naturaleza comercial, el montaje de música con imágenes cinéticas, “la forma narrativa de microrrelatos”

(321) y las relaciones que tiene con otros artes como el videoarte contemporáneo y las vanguardias históricas. Su conclusión es la consideración del videoclip como medio de fruición rápida, consumido en una variedad de pantallas (portables), pero también posibilitando al espectador de interactuar mediante la composición de su propio programa o hasta productor y presentador de contenidos vía plataformas de Internet.

El *found footage* y los procesos de remontaje de él en un contexto fílmico es un caso atípico de transmedialidad, como destaca en el principio de su estudio el autor Antonio Weinrichter, ya que se trata del mismo medio audiovisual, material “encontrado” y reemplazado mediante una citación en un nuevo contexto. En “*Stargazing. Reescrituras de Hollywood en el ámbito experimental*”, Weinrichter se dedica especialmente al material “encontrado” en el cine popular de Hollywood por el cine experimental, iniciado por los norteamericanos Joseph Cornell y Bruce Conner, practicando lo que Scott MacDonald ha denominado *critical cinema*.

Concluye el tomo el video creador Roberto Equisoain Obanos con un comentario a su propia obra *Todas las mujeres somos Juana de Arco* en el ensayo *Juana, Dreyer y yo*. Parecido a los videoartistas vanguardistas que se apropian de películas para sacarlos del contexto narrativo, Equisoain Obanos saca de la película *Juana de Arco* (1928) por Carl Theodor Dreyer diez segundos y los ralentiza a diez minutos. En el transcurso de la acción, se ven palabras que aparecen en orden alfabético y que contienen la palabra *fe*. Consiente con Jim Jarmusch, director cinematográfico a que cita muy adecuadamente para el tema de las reescrituras fílmicas, que reza: “la originalidad no existe”. Como nota final se puede ver el sitio web de su video. Con ello adjunta una dimensión de visualidad que en el resto del tomo echamos en falta de vez en cuando.

Esta recopilación resulta paradigmática para el ensanche de la reflexión académica hacia los variadísimos medios y los mecanismos que rigen en la transferencia de contenidos entre ellos sin prejuicios, pero con un ímpetu apasionante por explorar el amplio ámbito cultural de los (nuevos) medios audiovisuales y con métodos teóricos que sirven de herramientas para el análisis de estos y preparan para la reflexión.

Iris Sygulla