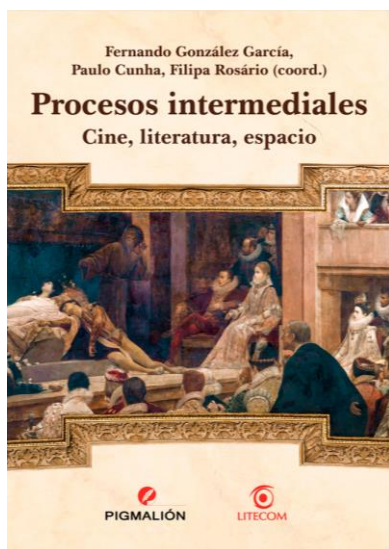


Fernando GONZÁLEZ GARCÍA, Paulo CUNHA, Filipa ROSÁRIO, coords., *Procesos intermediales. Cine, literatura, espacio*. Madrid, Sial Pigmalión, 2020, 295 pp.



El volumen es el resultado del esfuerzo conjunto del Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine de la Universidad de Salamanca, el Centro de Estudos Comparatistas de la Universidad de Lisboa y el Labcom Comunicação e Artes de la Universidade da Beira Interior. En él se abordan por un lado los procesos intermediales entendidos como el estudio de los medios desde un punto de vista diacrónico —así como la relación entre medios y artes—, y por otro el subtítulo «cine, literatura, espacio» alude a la intención de repensar el concepto de espacialidad en relación a diversas formas de arte.

Tras una lúcida, sinóptica y exhaustiva introducción a cargo de los coordinadores, el primer capítulo, a cargo de José Antonio Pérez Bowie, presenta una foto fija del momento actual de las fecundas relaciones entre teatro y cine. Superada la mimesis esencial que facilitaba la inmersión en el universo ficcional, el teatro aprende a renunciar al drama y el cine a la narración. Conscientes de que esta elección les aleja de su público mayoritario, ambos se dejan seducir por la experimentación. El autor parte así de las ideas de Lehmann para detallar los rasgos definitorios del teatro posdramático. En cuanto al cine posnarrativo, éste se define a partir del alejamiento de los presupuestos tradicionales de los filmes de consumo, para centrarse en la experiencia sensorial y poliestética del espectador. A partir de aquí, el autor desgana las relaciones de convergencias e intercambios entre ambos enfoques.

El siguiente trabajo, firmado por Annalisa Mirizio, se ocupa de la ilegibilidad en el cine como ejemplo de la circulación de conceptos entre teoría literaria y teoría fílmica. La autora pone el foco sobre el trabajo de Carmelo Bene, quien se centra en la puesta en duda de la imagen, la trama, y finalmente el dinamitado del propio séptimo arte como acto comunicativo. Bene plantea la reivindicación de querer ser ilegible, no solo con respecto al espectador, sino también dentro de su propio relato. Bene tortura, desmenuza e insulta la imagen, procedimientos de los que se hará eco igualmente en el ámbito teatral. Para entonces, el espectador ya cuenta con el aprendizaje de la ilegibilidad como experiencia propiamente artística. La ilegibilidad se revela así como una posibilidad de la escritura que, aplicada al ámbito cinematográfico, permite liberarse de la literalidad de lo referencial para acceder a otro tipo de experiencias estéticas.

El tercer capítulo se ocupa de la comprensión del cine y la literatura como dos formas de invención poética. Su autora, Ana Isabel Soares, compara la escritura verbal y la escritura en imágenes en los filmes de António Reis y de Pier Paolo Pasolini, para observar las similitudes entre ambos en el proceso de transformación que lleva del pensamiento a la obra de arte. Si para Pasolini cine y poesía son dos lenguas diferentes pero un mismo lenguaje, las películas dirigidas por Antonio Reis, aunque de carácter fundamentalmente documental, tienen también profundas raíces poéticas. Así, la propuesta de António Reis en *Trás-os-Montes*, asume el espacio rural como espacio poético. Sobre una pulsión antropológica y etnográfica, el cineasta trata de atrapar lo inaprensible para capturar lo que se desvanece desde la realidad poética.

En el siguiente capítulo M^a Teresa García-Abad García repasa la rica trayectoria de Max Ophüls así como el trasvase de su trabajo del ámbito teatral al cinematográfico. La autora recoge la trayectoria del prolífico creador alemán, que participó en muchas de las principales transformaciones tanto en el teatro como en el cine de la primera mitad del S. XX.

García-Abad repasa en cómo sus creaciones cinematográficas y su trabajo en el ámbito de la escena presentan fuertes conexiones, con preocupaciones comunes en la puesta en escena, tales como los escenarios arquitectónicos, el movimiento de los personajes, la idea del *theatrum mundi* concretada en la Viena de fin de siglo o la recuperación de las formas populares de representación, entre otras. La autora concluye así que es precisamente la trayectoria teatral de Max Ophüls —en el contexto de experimentación que dio lugar a la renovación de la escena moderna y del resto de las artes— la que pone luz a las aparentes paradojas de su cine.

Por su parte, Jorge Palinhos explora en el siguiente trabajo la obra *O Crime de Aldeia Velha*, con la que se logró involucrar a tres figuras relevantes de las artes portuguesas de mediados del siglo XX: Bernardo Santareno —en la literatura y el teatro—, António Pedro —en artes plásticas y teatro— y Manuel Guimarães —en cine—. Une a estos tres autores —además del afán creativo y el desarrollo de una misma historia— su oposición al régimen dictatorial portugués. Así, Jorge Palinhos defiende cómo el espacio en *O Crime de Aldeia Velha* remite a una sociedad cerrada y opresiva que se convierte en una alegoría del Portugal de Salazar, entendiéndolo que más allá del relato en sí, este trabajo se hace eco de una fortísima carga simbólica.

Paulo Cunha se detiene en la acogida del cine portugués al tema de la Guerra Civil Española. Para ello, explora el fenómeno en tres contextos históricos: la contemporaneidad con respecto al conflicto, el periodo postrevolucionario y la actualidad del año 2020, en el que de nuevo este tema vuelve a las salas de cine del país luso. En el primer periodo el régimen de Salazar se aliará con los ideales militaristas y antirrepublicanos del país vecino, autorizando aquellos filmes que dieran una versión positiva de la rebelión franquista o negativa del bando republicano. En un segundo periodo, Jorge de Sena recuperará la memoria del conflicto desde un enfoque antifascista, por tanto, ideológicamente opuesto al anterior. Finalmente, la guerra civil española volverá a estar presente en las salas de cine portuguesas en 2020 a través de dos filmes: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de João Botelho y el cortometraje *Noite Perpétua*, realizado por Pedro Peralta. El autor concluye cómo los

relatos acerca de la Guerra Civil Española se han insertado dentro de la propia evolución política portuguesa, de modo que el cine luso ha construido narrativas acerca del conflicto acordes a las tendencias políticas e ideológicas dominantes.

Iván Villarrea Álvarez revisa el llamado cine de la recesión español subrayando la capacidad de este medio de adelantarse a los problemas de un determinado momento histórico. Las películas de algunos cineastas españoles entre 2006 y 2011 llaman la atención sobre el modelo productivo anterior a la crisis, señalando problemas estructurales, pero parecen también anticipar el gran encierro posterior a la pandemia. El autor agrupa las representaciones del encierro en el cine español de la austeridad en cuatro grandes categorías: augurios distópicos, la convivencia familiar forzada, el deseo de fuga y finalmente los personajes consumidos por proyectos creativos. Como conclusión apunta que las representaciones sociales construidas desde la novela de la crisis y el cine de la austeridad se han dedicado a llamar la atención hacia la tendencia creciente al encierro y al aislamiento de muchas personas en los peores años de la recesión. Obras que retratan, en palabras del autor “un sistema que premia a los consumidores virtuosos y penaliza a los trabajadores precarios”.

Beatriz Leal Riesco se centrará en la adaptación a la pantalla grande de la novela homónima *Doce años de esclavitud*. La autora analiza las estrategias del trabajo de Steve McQueen en un filme que se inscribe en la línea de rescatar textos clásicos afroamericanos para someterlos al juicio de la historia y presentarlos a nuevos públicos. Repasa los *afrotropos* —neologismo referido a las formas visuales centrales en la identidad de la diáspora africana—, utilizados por McQueen, así como los amplísimos referentes de la historia del arte puestos en juego. La conexión con artistas, planteamientos estéticos y trayectorias hace surgir conexiones históricas entre el capitalismo, el racismo y el mundo del arte a través de variadas estrategias formales y narrativas. La autora retoma la trayectoria de McQueen hasta dar con los elementos de gestación del proyecto, para construir un filme que adopta a la vez la posición de acusación y testigo. El extremo cuidado que la cinta pone en la dirección artística y de producción se revela además como un ejercicio de legitimación. Más allá de la buena factura de la cinta en sí, la dirección parece querer partir de la historia esclavista para detectar las grietas del presente. Así, la autora expone cómo McQueen parece querer defender en su trabajo la educación, el arte y la crítica de las injusticias económico-sociales como medio de trascender un *statu quo* cubierto de conexiones deshumanizadoras.

Javier Sánchez Zapatero aborda el universo de la serie literaria policíaca de Manuel Vázquez Montalbán, deteniéndose en su versatilidad, así como su capacidad de erigirse en universo transmediático. Realiza un repaso de las diferentes adaptaciones audiovisuales, tanto en el ámbito cinematográfico como en el televisivo. Detecta así cómo la propia evolución de los cánones estéticos, la variedad de directores y el hecho de que el protagonista haya sido encarnado por actores distintos, ha dejado en cierta indefinición el retrato audiovisual del universo de la serie. El resultado es que el bagaje biográfico y personal del protagonista en las novelas queda mucho más desdibujado en los filmes. Por contra, el autor posa su mirada en la reciente adaptación comicográfica iniciada en 2017, momento en el que ya no existe el lastre de las miradas prejuiciosas al género, y la obra y figura de

Vázquez Montalbán se ha consolidado como referente. Es en este nuevo escenario en el que se retoma la adaptación desde un enorme respeto a las fuentes originales, y partiendo de un exhaustivo proceso de documentación que afecta incluso al diseño estético del producto. Se recupera así el retrato de la década de 1970, los claroscuros de la época de la transición, y se devuelve al personaje de Carvalho toda su complejidad. Por último, Sánchez Zapatero aborda la transficción, al evocar no ya la adaptación más o menos compleja del original, sino la cocreación a partir del mismo, en este caso de la mano de Carlos Zanón.

En el siguiente capítulo, y a partir de un pequeño repaso conceptual en torno al concepto de intermedialidad, Fernando González García se centra en la ecléctica trayectoria de John Berger, para ocuparse después de su trabajo en relación a las pinturas paleolíticas de la cueva de Chauvet. El autor detalla los diferentes acercamientos de Berger al mismo referente, donde el crisol de experiencias nos acerca —ya sea desde el teatro, la literatura o el audiovisual, entre otros— al impresionante descubrimiento de las pinturas de Chauvet. John Berger se convierte así en el hilo conductor de un proceso intermedial que trata de poner en valor el descubrimiento de una forma integral, tratando de trasladar la experiencia no tanto desde el relato, como desde la vivencia.

Cierra el libro el capítulo “Liberdade de expressão: corpo, melodrama e existência em *Hable con ella*”, en el que Ana Bela Morais se interroga acerca del cuerpo femenino como metáfora y como construcción narrativa —en definitiva, como instrumento de comunicación—. La autora parte del contexto cultural en el que se inserta la obra de Almodóvar para retomar después los referentes de los que se alimenta la cinta, a través de los cuales el director manchego toma el cuerpo como símbolo de trauma, pero también de un renacimiento posible. Jugando con diversos aspectos del melodrama, se pone en valor el cuerpo femenino —explorado tanto en relación al misterio del nacimiento, como en un juego de ambigüedades y dobles—, así como la subjetividad y pluralidad de puntos de vista en el amor. La autora defiende cómo en el trabajo de Almodóvar es la comunicación no verbal la que establece el eje interpretativo esencial, abordando en el silencio el sufrimiento, pero también la esperanza y elevándose como hilo conductor de todo el relato.

En conjunto, dos son quizá a nuestro parecer los elementos de mayor interés del presente volumen. Por un lado, la tan necesaria intermedialidad, que entendemos ha de venir a mitigar la tendencia habitual a la hiperespecialización del conocimiento científico, y por otro una revisión abierta de la espacialidad, que se aborda de modo casi exploratorio, y desde muy diversos ángulos.

En cuanto a los procesos de intermedialidad, hay todo un abanico de autores que establecen conexiones desde nodos comunes. Tal sería el caso de los trabajos de Pérez Bowie —cine y teatro—, Annalisa Mirizio —teoría literaria y teoría filmica—, Ana Isabel Soares —lenguaje poético en cine y teatro—, M.^a Teresa García-Abad García —el uso del lenguaje teatral y cinematográfico en el caso específico de Max Ophüls—, Jorge Palinhos —literatura, artes plásticas y cine—, o Fernando González García —Berger como intermediador en relación al descubrimiento de Chauvet—.

En cuanto a la espacialidad, Paulo Cunha y Beatriz Leal Riesco nos remiten a un espacio-tiempo histórico —la guerra civil en el cine portugués, o la actualización del relato de la esclavitud—, mientras

que Iván Villarrea aborda, más allá del encierro físico, la capacidad de las artes en tanto que sistemas exploratorios para anticipar la realidad, lo que nos evoca el concepto de espacio de posibilidad¹. Por su parte, Javier Sánchez Zapatero se adentra en el universo ficcional de Carvalho, y Ana Bela Morais analiza el cuerpo femenino como espacio de comunicación no verbal.

En conjunto, entendemos que se trata de aproximaciones ricas, eclécticas, y a la vez coherentes con la promesa hecha en el título del volumen.

María Esther SÁNCHEZ HERNÁNDEZ
C. I. F. P. Rodríguez Fabrés (Salamanca)

¹ SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Esther. “La estructura de la comedia: nodos, espacios de posibilidad y puntos bisagra como elementos esenciales de la sintaxis de lo cómico”, *Estudios de Lingüística del Español*, 43 (2021), pp. 23-33.