

## REESCRITURAS FÍLMICAS: NUEVOS TERRITORIOS DE LA ADAPTACIÓN

**José Antonio PÉREZ BOWIE (ed.)**

(Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, 363 págs.)

El cine es, en esencia, diálogo, y diálogo implica necesariamente relación; relación con el resto de las artes plásticas, pero también con la literatura y con los demás discursos audiovisuales. No obstante, si queremos acercarnos al estudio de dichas relaciones con la debida propiedad, hemos de comenzar estableciendo un término que se constituya en el nexo de unión de estas aproximaciones. Es por ello, por lo que el profesor Pérez Bowie, editor y compilador del trabajo que nos ocupa, entiende que el término *reescritura* puede ser considerado el más apropiado a la hora de referirnos a la práctica adaptativa.

*Reescritura* es, además, el aglutinante de todos los trabajos reunidos en este libro, por mucho que éste mismo se divida en tres bloques bien delimitados, dentro de los cuales se abordan, como veremos a continuación, los diferentes nutrientes de los que se ha venido alimentando el cine.

Es así como en el primero de estos capítulos, denominado «Cuestiones teóricas», se analizan, de la mano de José Antonio Pérez Bowie, Pedro Javier Pardo García y Manuel González de Ávila, la noción de reescritura y otras co-

nexas, la reescritura filmoliteraria, y transcripción y reescritura, respectivamente.

Pérez Bowie explica, a partir de las teorías de autores como Thierry Gronsteen, el carácter diverso de las alteraciones a las que puede ser sometida una fábula, para concluir con la idea de que el fenómeno de la adaptación necesita un amplio repertorio de metodologías que den cuenta de los diversos factores que intervienen en el proceso. Por eso, ve en la *reescritura* el medio más eficaz para satisfacer esa necesidad.

El mismo término, *reescritura*, es abordado por Pardo García desde un punto de vista semiótico tomando como punto de partida el texto de Gerard Genette: *Palimpsestes* (1982), a partir del cual, el autor define la *reescritura* como una forma de hipertextualidad, consistente en la trasposición de un texto en otro que lo repite al mismo tiempo que lo transforma. Posteriormente se ocupa de la reescritura posmoderna y su variante revisionista utilizada para transmitir una visión postestructuralista como método que aborda un texto ficticio como si fuera histórico para hacer visibles sus márgenes, analizando cómo ha sido reescrita, desde el punto de vista literario, la obra de Henry James *The Turn of the Screw* (1898) hasta desembocar en algunas de las diferentes lecturas o interpretaciones que sobre el texto jamesiano han realizado algunos cineastas, en el apartado que el mismo autor denomina: *De la reescritura literaria a la fílmica*. Todo ello concluye con la idea de que para que *reescritura* sea un concepto operativo es necesario separarlo del de *adaptación*.

Manuel Gonzalez de Ávila, por su parte, establece que las artes, además de reformularse a sí mismas, se transcriben y reescriben con fruición unas a otras dando lugar a otros lenguajes artísticos inagotables. No obstante, el autor pone de manifiesto aquello que anticiparon las teorías posmodernistas al convertir en obvio lo que no era tan obvio: la diferencia entre las imágenes y las palabras. Así, entiende el autor, que la imagen altera, desplaza, difiere el sentido que la lengua tiende a fijar, a inmovilizar.

El segundo de los bloques, «De la literatura al cine: Reescrituras fílmicas no convencionales», podría parecer que se adentra en territorios más explorados; sin embargo, en los estudios que en él aparecen se despejan algunos de los modos y estrategias en que el libro es llevado a la pantalla, bien desde ámbitos en los que se explota el mundo interior de los personajes o bien desde otros que se alejan de las prácticas habituales de la adaptación.

De este modo Abuín González examina el problema que supone el estudio de los monólogos, particularmente los que tienen lugar en el caso de las adaptaciones shakesperianas. El autor va señalando soluciones posibles que plantea el cine como ejemplos de teatro filmado en algunas de las obras de Shakespeare, tales como *Henry V*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, o *Richard III*, para terminar con un ejemplo que plantea justo lo contrario: una película que apuesta por el monólogo tomando como punto de partida el discurso dramático dialogado: *Prospero's Books*, de Peter Greenaway (1991).

Becerra Suárez y Pérez Pico, por su lado, parten de la ampliación del concepto de leer porque creen que esta acción también lleva implícita la capacidad para entender e interpretar un texto, en particular un texto fílmico que demanda la descodificación de los códigos utilizados por el cine para poder ser leído. De esta forma, comparan los recursos utilizados por el cine y la literatura para mostrar la conciencia de los personajes, haciendo hincapié fundamentalmente en el problema —que finalmente las autoras demuestran que no es tal— que representa para los textos fílmicos la elaboración de un discurso capaz de mostrar la conciencia. Sin embargo, ellas explican a través de ejemplos de cineastas como Alain Resnais, Ingmar Bergman o Michelangelo Antonioni, la capacidad del cine para representar la intimidad psíquica e incluso el inconsciente; y otros como John Huston, en su película *The Dead* (1987), adapta el relato de James Joyce, *Los muertos*, combinando signos auditivos con signos visuales para lograr que el lector/espectador conozca los tristes pensamientos de Gabriel, su protagonista, sin intermediarios.

En otro contexto muy distinto se sitúa el trabajo de Sánchez Salas, quien trata de explicar la relación que Blasco Ibáñez establece con el cine, sobre todo a partir de 1916, cuando junto al cineasta francés Max Adré, se propone adaptar para el cine su propia novela *Sangre y arena*. El escritor, fascinado por el cinematógrafo, señala haber encontrado en él un idioma universal, y sin embargo, tal y como demuestra Sánchez Salas, las mismas ambigüedades que plantea su novela *Sangre y arena*, se pueden detectar en su adaptación cinematográfica de la misma. Aunque con algunas variantes que no se dan en la obra literaria.

El siguiente artículo de este segundo bloque, el elaborado por Paz Gago, vuelve a retomar el término *reescritura*, señalando cómo ésta adopta mil formas diferentes y paradójicas en la cultura posmoderna, formas de transposición filmodramática que el autor no duda en definir como meta-reescritura cinematográfica. Paz Gago compara dos versiones cinematográficas de

*Sleuth* (Anthony Shaffer): la llevada a cabo por Manckiewicz (1972) y otra más reciente realizada por Kenneth Branagh (2007), poniendo de manifiesto cómo el doble proceso de reescritura fílmica que sufre *Sleuth* replantea el problema de las relaciones entre la literatura y el cine en general y del teatro y el cine en particular, apareciendo en ambas transposiciones fílmicas una reflexión orientada a vislumbrar el proceso de reescritura audiovisual.

García-Abad García, bajo la perspectiva de la funcionalidad del mito en nuestra sociedad como necesidad de una visión totalizante frente a la fragmentación de la razón moderna, realiza un estudio del mito del *Don Juan* de Sáenz de Heredia (1950). Bajo un estudio formal que en nada contradice los principios de la totalidad y de la historia, la autora explica las múltiples estrategias de creación y de lectura que confluyen en el film, inmerso en una realidad cultural extremadamente compleja.

De la reescritura del mito de Don Juan en una época muy concreta de la historia de nuestro país, pasamos ahora, de la mano de González García, a constatar la diversidad y riqueza del cine subsahariano en cuanto a experiencias de reescritura, transescritura e intertextualidad. El autor hace hincapié en la relación que se establece entre los modos narrativos fílmicos y la tradición oral, sin olvidar una vía realista que conecta a su vez con el interés por recuperar un pasado precolonial que no implica necesariamente la idealización del mismo. Todo ello desemboca posteriormente en un intento de construcción de un lenguaje cinematográfico nuevo y original.

El tercer y último bloque, «Nuevos ámbitos: Reescrituras fílmicas de materiales no literarios», subraya la necesidad de trasladar los estudios y métodos de reescrituras fílmicas más allá de los textos literarios que sirven de punto de partida a tales reescrituras, y que el cine encuentra en el cómic, las series televisivas, los videojuegos, etc., universos antagónicos donde poder reproducir los gestos del mundo real e incluso encontrar espacios en los que poder construir nuevos discursos creativos al hilo de otros ya existentes.

Es así cómo Gutiérrez Carbajo, encuentra en el cómic *Persépolis*, una reivindicación de la hibridación y del mestizaje del cine-cómic para adultos, que constituye un importante legado cinematográfico de una época fundamental de nuestra historia a través de una operación de transducción. Sangro Colón y Huerta Floriano atienden a las series televisivas de la era dorada norteamericana, en particular *Corrupción en Miami*, como estructuras narrativas por las que el cine contemporáneo se siente muy atraído, adoptando fórmulas discursivas como la adaptación, el *remake*, la cita, la parodia, la secuela, la *precuela*, el primer episodio o el *spin off*.

Gil Gozález, por su parte, analiza el trasvase de temas y géneros entre unos y otros lenguajes artísticos como norma de la alta cultura, pero que se han ido trasladando, e incluso han ido más allá de las habituales prácticas intertextuales e interartísticas, en el ámbito del relato de masas contemporáneo, atendiendo particularmente a la intermedialidad como un mecanismo de enorme productividad dentro del sistema cultural que engloba novela, cine, álbum en novela gráfica, cómic y videojuego. Así se pone de manifiesto en obras como *Bourne*.

Por eso, Sánchez-Mesa Martínez entiende que hay que prestar atención a la progresión que están experimentando las transferencias entre videojuegos y cine en el ámbito de la reescritura, a pesar de que los videojuegos se encuentren todavía en una fase muy primitiva para su estudio, ya que se hallan en pleno proceso de configuración. No obstante, el autor señala cómo los videojuegos influyen en la peculiar narratividad del cine posmoderno, irrumpiendo como un medio con un enorme potencial ficcional y estético.

Lo mismo que el *videoclip*, que según Sánchez Noriega, se instala como medio de masas por excelencia a través de la naturaleza comercial de su formato, el ensamblaje entre música e imágenes, la relación con las vanguardias históricas y el videoarte contemporáneo y sobre todo a través de su estética singular. El autor explica la trayectoria seguida por el *videoclip* a partir de las vanguardias históricas y su directa influencia de movimientos artísticos como el *cine pop-rock*.

Por último, Weinrichter da cuenta de otro concepto de reescritura específicamente del medio cinematográfico: el *found footage*, deteniéndose particularmente en las apropiaciones de las imágenes del cine popular a cargo de cineastas experimentales o de vanguardia. El autor profundiza en el interés que supone para la poética del *found footage* el movimiento artístico *pop art*, en cuanto, sobre todo, a su apropiación de elementos procedentes de la cultural popular.

Finalmente, el libro termina con un apéndice o epílogo titulado «Una poética de la reescritura», en el que Equisoain Obanos explica en qué consiste el vídeo o el cine de reciclaje a través de un caso práctico: *Todas las mujeres somos Juana de Arco* (2005), en el que el artista utiliza un fragmento de *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Theodor Dreyer (1928), para llegar a una obra independiente que presenta una estética y un sentido nuevos, alterando el método narrativo que plantea Dreyer.

Quizás no estaría mal terminar esta reseña con la idea que Equisoain Obanos plantea en el sentido de que la obra de arte, además de todo lo que encierra desde el plano de la expresión o el plano del contenido, trasciende más allá de sus propias limitaciones pasando a formar parte del imaginario colectivo, siendo así susceptible de ser reescrita y reinterpretada por los propios lectores/espectadores.

Ana Melendo  
Universidad de Córdoba