

## La vigencia de la intermedialidad\*

Manuel PACHECO SÁNCHEZ

*Universidad Complutense de Madrid*

manupach@ucm.es



Estamos instalados en la intermedialidad, y es imprescindible que nuestra investigación dé cuenta de ello. Este es el punto de partida desde el que hay que comprender *Entre escritura e imagen II. Imágenes fijas, imágenes cinéticas*. El libro, que continúa la labor del Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid *La Europa de la Escritura*, recoge trabajos que apuntan, desde perspectivas diversas, a construir un corpus dinámico sobre el comparatismo. Es necesario destacar, a propósito del volumen, estos dos términos: diversidad y dinamismo. En primer lugar, porque los planteamientos metodológicos y los intereses temáticos que se observan en sus artículos presentan un panorama plural para un campo que realmente lo requiere. En segundo, porque todo ello se hace desde un enfoque de actualidad, abordando obras que en su mayoría caen en la segunda mitad del siglo XX y en el XXI, lo que urge a no perder de vista la implicación de la hibridación en las prácticas artísticas contemporáneas, a no dejar de actualizar los análisis —hay que añadir que, como explican Lourdes Carriedo y Anne-Marie Reboul en la introducción, el libro se centra en “las denominadas imágenes *modernas*” (10), esto es, casi exclusivamente en las relaciones entre literatura y fotografía (primera parte; incluye tres traba-

---

\* A propósito de la obra editada por Lourdes Carriedo López y Anne-Marie Reboul, *Entre escritura e imagen II. Imágenes fijas, imágenes cinéticas* (Bruselas, Peter Lang, 2018. 202 p. ISBN: 978-2-8076-0628-9).

jos sobre dibujo y pintura) y literatura y cine (segunda parte)—. Finalmente, porque terminan por alcanzarse unas conclusiones coherentes entre sí, complementarias en sus puntos de vista, que consolidan tanto la vigencia de la intermedialidad como la lógica de sus argumentaciones.

Pero ¿cuál sería esta lógica?, podemos preguntarnos. ¿Cómo se alcanza la sistematicidad en un terreno tan amplio, múltiple y en constante cambio? Es posible hacer varios apuntes al respecto. Podemos hablar, como indica Jean-Pierre Montier en el artículo de apertura, de que “l’adaptation de la recherche aux objets qu’elle étudie nécessite la proposition de néologismes” (26). Él mismo dedica su texto a preguntarse si existe la *fotoliteratura*, y en ese caso, en qué puede consistir, para terminar realizando una lista de características y una nómina de autores que prueba, con su trabajo, la necesidad de esta nueva etiqueta. También a propósito del género —una de las cuestiones en las que la terminología está en constante revisión—, Jan Baetens nos hablará del *roman dessiné*, con ayuda del cual “on voudrait revenir sur un aspect négligé de l’histoire de la bande dessinée, puis apporter une contribution à la théorie du genre dans le domaine de la narration par images fixes” (113), y Lourdes Monterrubio propondrá una reunión de la noción de autoficción en literatura y cine, a través de diferentes prácticas de adaptación y narrativas que ponen de manifiesto “el interés y la necesidad de un análisis más profundo al tiempo que corrobora la fertilidad de un territorio todavía poco explorado” (175). Como se puede ver, el enfoque general de *Entre escritura e imagen II* es que actualización terminológica no es un objetivo por sí misma: la nomenclatura siempre está en relación con las teorías y metodologías previas, y su aplicación apunta a las prácticas artísticas que aún no cuentan con una descripción o que plantean conflictos con las clasificaciones establecidas. Mencionaremos, para ilustrar esto de manera más clara, el artículo de Pilar Andrade, en el que el concepto de *restricción de campo* es revisitado, partiendo de autores que han estudiado la cuestión (Genette, Jost), para proponer una nueva definición que sirva para “analizar interesantes empleos del recurso en lenguaje *tanto literario como cinematográfico*” (140, el subrayado es nuestro). Extender las funciones de la restricción de campo, ser capaces de describirla de manera válida a los dos ámbitos, es otra manera de modificar el lenguaje específico del comparatismo para adecuarlo a las necesidades de su objeto de estudio.

También puede señalarse algo acerca de la trans-semiótica. Para el estudio general de la significación resulta de extrema utilidad el contemplar cómo signos de diferentes sistemas se ponen en contacto y participan para establecer equivalencias o generar significados nuevos. Así, nos encontramos con un análisis como el de Marco Carmello, que aborda en *Crociera mediterranea* de Carlo Emilio Gadda el proceso de desmitificación del viaje a la isla de los muertos, y del que señala que

[...] el intento de acercarse a la realidad pasa por un doble movimiento pictórico que consiste, por un lado, en la asunción de

un tema apto al acercamiento de la realidad fenomenológica y, por otro, en la “des-potenciación” de este mismo tema, de manera que el valor icónico de la imagen quede intacto sin que su función esquematizante se active (110).

A este mismo propósito sirven los artículos de María Dolores Picazo sobre Marie Nimier, que estudia el motivo fotográfico como “soporte de la narración autoficcional” (46) y “vector metafórico” (51) en la novela *Photo-Photo*; de María Isabel López sobre *Le testament français* de Andreï Makine, quien considera que en la novela “la fotografía estaría desempeñando una doble función: como punto de apoyo y «déclencheur» de distintas derivas narrativas, y como metonimia de la creación poética” (63); o de Antonia Pagán sobre J. M. G. Le Clézio, para quien “la reproduction de dessins symboliques prouve l’intérêt que Le Clézio porte sur tout ce qui est signe, comme un autre langage habile à transcrire la réalité immédiate” (101).

La integración o confrontación de sistemas de significado tiene consecuencias importantes en el orden de lo social y lo político. Ana María Leyra, en su texto sobre la fotografía en la obra de Andrés Trapiello, especifica que lo que le va a preocupar no es la literatura sino la *escritura*, en el sentido barthiano de “compromiso del escritor con su época” (70). Las fotografías sobre las que Trapiello escribe son un vehículo para abordar la cuestión de la memoria histórica, “contribuyendo a crear más y más literatura, incrementando ese compromiso del escritor con su época no solo para entenderla y reflejarla, sino también, y sobre todo, para ensoñarla” (86). María Begoña Fernández hace lo propio con el cine, al revisar el clásico de Carl Theodor Dreyer *Dies Irae*, y apuntar que las referencias bíblicas y alusiones a diferentes escuelas pictóricas en la película devienen metáforas de “la intolerancia política que en ese momento se manifestaba a través del nacionalsocialismo alemán, de la opresión nazi ante razas y religiones diferentes” (144). También es posible desarrollar un discurso teórico, que tenga que ver con una ideología o una estética, para el que el comparatismo sea una puerta de acceso aventajada. Es lo que hace Antonio Rivera al hablar de la obra de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet desde la relación texto literario-cinematográfico, e indicar que

[...] pensar en los straubfilms es pensar en la disyunción, separación o reunión de contrarios. Esta disyunción o antagonismo puede darse entre la imagen y el texto literario, entre lo visual y lo sonoro, o, como explica Rancière, entre la brechtiana palabra dramática (dialéctica) y la palabra lírica (la de un comunismo de la reconciliación). Si es un cine político, no lo es por las historias que cuenta, sino porque se construye a partir del antagonismo o la oposición real entre sus elementos (179).

Esto conecta con lo último y más coherente que puede decirse sobre los análisis de este libro y su reunión de enfoques: la intermedialidad es propia de un momen-

to histórico específico, y no hay duda (o no debe perderse de vista) de que tanto su práctica artística como el discurso teórico y analítico construido a su alrededor dan cuenta de esta época. A esto se consagra el texto de Aurora Conde que cierra el libro, y en el que se analiza la obra de autores tan aparentemente distantes como Antonioni, Morandi, Marías o Bernhard, para reunirlos en torno a los conceptos —posteriormente transformados en métodos— de *tiempo muerto* y *repetición*. Ambos aparecen como metáforas visuales del *lugar del vacío* (192) o el *espacio de vacío* (195) que permite a los seres humanos “ser de nuevo Observadores, usar de nuevo la información de ese mundo para, adaptándose a él, poder enunciarlo” (192). Esta afirmación recoge bien lo que queremos expresar: cada nuevo momento histórico—en este caso la salida de la Segunda Guerra Mundial, que no por nada es el inicio del período en que se centran las obras y autores estudiados en *Entre escritura e imagen II*—, requiere que se le facilite al individuo nuevas maneras de aprehender la realidad, frente a viejos modos de comprensión que son “un Saber del mundo que no logra aportarle información alguna” (192).

Comparar lo incomparable, hibridación generalizada... El volumen formula de múltiples maneras la actualidad de la intermedialidad. La que quizá sea la expresión privilegiada es la de *transacción*. Es una actualización de *adaptación* o *interacción*, términos que expresan de manera deficiente la relación de dos medios distintos que hacen mucho más que convertirse uno en otro o intervenir el uno en otro de manera anecdótica. Detrás de estas nociones hay una doble jerarquía que es necesario abandonar: la de la prevalencia de un medio sobre otro (de manera más común, el texto escrito al cinematográfico), y la del contenido sobre la forma (el primado de la narración sobre el lenguaje que se emplea). Lo que expresa la transacción es un compromiso que genera nuevas ideas y nuevas maneras de representar. El problema de lo incomparable desaparece, o al menos se atenúa, cuando se desarrolla discurso que reúne de manera original y pertinente las nuevas características de esta nueva representación. A esto se consagra *Entre escritura e imagen II*, y es por ello una referencia con la que todo investigador que se dedique al comparatismo debe contar.