

Comunicación

Un campo de relaciones intermediales. Algunas categorías para seguir repensando los vínculos literatura/artes audiovisuales

Soriano, Griselda

griselda.soriano@fadu.uba.ar

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Diseño de Imagen y Sonido / Ex Cátedra Babino.
Buenos Aires, Argentina.

Línea temática 1. Categorías y enfoques (teoría y praxis)

Palabras clave

Intermedialidad, Cine, Literatura, Artes audiovisuales, Transposición

Resumen

El estudio de los vínculos entre las artes audiovisuales y la literatura constituye un campo tan fértil como lleno de desafíos. Todavía subsisten en él ciertas ideas heredadas de las viejas jerarquías entre artes y de la supuesta preeminencia de lo textual por sobre lo audiovisual que permean -a veces involuntariamente- el análisis, obstaculizándolo. Es por esto que, en una primera aproximación a estas cuestiones, nos propusimos repensar ciertos conceptos y categorías habituales en el abordaje de estos fenómenos: revisamos así las ideas de “adaptación” y “transposición” y algunas de sus limitaciones para luego considerar otras posibilidades que no tomaran al texto sino a

los medios como punto de partida, en un intento de sortear los “puntos ciegos” que la teoría literaria presenta cuando aborda el vínculo con otras artes. En la búsqueda de un nuevo enfoque, acudimos al concepto clave de “intermedialidad” para intentar repensar cómo concebimos tanto las relaciones entre prácticas significantes diversas como el proceso por el cual se crea una obra partiendo de otra y el producto resultante de ese proceso. Si en ese primer acercamiento nos centramos en el primer aspecto –es decir, en cómo concebimos los fundamentos de las relaciones intermediales–, porque consideramos que en la falta de reflexión sobre este asunto es donde residen muchas de las dificultades que enfrentamos en nuestro campo, en el presente trabajo volveremos sobre estas ideas para profundizarlas, centrándonos en las posibilidades que la idea de intermedialidad brinda para el análisis y la interpretación de las obras que se construyen en ese “entre”. Para esto retomaremos algunas categorías apuntadas en nuestro trabajo anterior, como “transposición medial”, “combinación de medios” y “referencia intermedial”, pues consideramos que pueden resultar particularmente productivas a la hora de abordar los vínculos literatura-artes audiovisuales en el contexto de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido. Profundizaremos en estas cuestiones, intentando pensarlas como posibles herramientas de análisis y, partiendo de allí, revisaremos algunos de los casos de estudio que abordamos en nuestra asignatura para reflexionar acerca de cómo estas categorías pueden ayudarnos a comprender estas producciones en su singularidad, tanto en lo que respecta a la especificidad de las artes audiovisuales en su encuentro con la literatura como en los elementos transmediales que este vínculo evidencia y a los particulares procesos de producción de sentido que nacen en los cruces

entre artes.

La intermedialidad como punto de partida

El estudio de los vínculos entre las artes audiovisuales y la literatura constituye un campo tan fértil como lleno de desafíos. Todavía subsisten en él ciertas ideas heredadas de las viejas jerarquías entre artes y de la supuesta preeminencia de lo textual por sobre lo audiovisual que permean -a veces involuntariamente- el análisis, obstaculizándolo; algo observable tanto en el campo de la investigación como en el trabajo que llevamos a cabo en las aulas. Es por esto que nos hemos propuesto revisar los conceptos y categorías habituales en el abordaje de estos fenómenos, con miras a elaborar un estado de la cuestión que nos permita repensar nuestros propios supuestos y actualizar nuestro marco teórico.

En una primera aproximación (Soriano, 2021) comenzamos revisando las ideas que subyacen a los conceptos habitualmente utilizados de “adaptación” y “transposición” y algunas de sus limitaciones y problemas; en particular, la visión jerárquica que se desprende de buena parte de estos abordajes, que no dejan de pensar a las obras audiovisuales como “subsidiarias” de las obras literarias de las que parten, tiñendo a estos procesos creativos de un matiz pasivo y negando así su autonomía, su especificidad y su materialidad (y, como contracara de esto, obstaculizando también la comprensión de la autonomía, especificidad y materialidad de la literatura).

Observamos que, si bien al hablar de adaptación y transposición se habla tanto del proceso por el cual una película se crea a partir de una obra literaria como de la obra resultante, los prejuicios que permean estos conceptos parecen fundarse más bien en la concepción misma de los vínculos entre la literatura y las artes audiovisuales en general. Por esto consideramos fundamental volver la mirada primero hacia esa cuestión para explorar a conciencia los fundamentos de dichas relaciones: porque consideramos que en la falta de reflexión sobre este asunto es donde residen muchas de las dificultades que enfrentamos en nuestro campo, tanto en el trabajo con los estudiantes como en el ámbito de la investigación y el análisis.

En la búsqueda de herramientas conceptuales que nos permitieran indagar sobre estos vínculos, e intentando correrlos de las concepciones que toman al texto de como punto de partida, con los consiguientes “puntos ciegos” que esos abordajes generan, consideramos que el concepto de intermedialidad podía y

puede ser un buen punto de partida para repensar nuestra disciplina y nuestros objetos de estudio.

En sentido amplio, entonces, diremos que:

'intermediality' refers to relations between media, to medial interactions and interferences. Hence, 'intermediality' can be said to serve first and foremost as a flexible generic term that can be applied, in a broad sense, to any phenomenon involving more than one medium and thus to any phenomenon that – as indicated by the prefix inter – in some way takes place between media. Accordingly, the crossing of media borders has been defined as a founding category of intermediality¹ (Rajewsky, 2010: 51-52).

Es en ese sentido, entonces, que nos parece de suma importancia pensar no solo las relaciones literatura/artes audiovisuales en general sino el fenómeno de la "transposición" o "adaptación" en particular (es decir, tanto el proceso de creación como las obras resultantes) desde un punto de vista intermedial, puesto que *"as the core of adaptation consists of the transfer of media traits from one media product to another, different one, adaptation studies are part of intermedial studies at large"*² (Elleström, 2017: 524).

Pasar del campo de lo intertextual al campo de lo intermedial nos invita a poner el foco tanto en los rasgos transversales a ambas artes como en su especificidad y sus configuraciones materiales concretas, y en cómo éstas se relacionan con la construcción de sentidos (más adelante volveremos sobre estas cuestiones); resulta también un cambio de perspectiva enriquecedor en tanto implica una concepción horizontal de las artes y medios, que se corre del pensamiento jerarquizante y de la dicotomía texto/imagen.

Si en una primera instancia nos centramos en repensar cómo concebimos los fundamentos de las relaciones intermediales, en el presente trabajo consideramos necesario, partiendo desde esa base, profundizar en algunas categorías que pueden ayudarnos a comprender tanto el proceso de producción como las obras resultantes del encuentro literatura-artes

¹2. La "intermedialidad" se refiere a las relaciones entre medios, a las interacciones e interferencias mediales. Por lo tanto, puede decirse que la "intermedialidad" sirve ante todo como un término genérico flexible que puede aplicarse, en un sentido amplio, a cualquier fenómeno que involucre a más de un medio y, por lo tanto, a cualquier fenómeno que – como indica el prefijo inter– tenga lugar de algún modo entre medios. En consecuencia, el cruce de las fronteras entre medios ha sido definido como una categoría fundacional de la intermedialidad [traducción de la autora].

²3. Como el núcleo de la adaptación consiste en la transferencia de rasgos mediales de un producto medial a otro, diferente, los estudios sobre la adaptación forman parte de los estudios intermediales en general [traducción de la autora].

audiovisuales como en los elementos transmediales que este vínculo evidencia y a los sentidos que nacen en los cruces entre artes. Siguiendo a Rajewsky, buscaremos destacar el “valor heurístico y práctico” del concepto de intermedialidad (Rajewsky, 2020: 434). Consideramos que esta perspectiva intermedial:

“apunta menos a nuevos tipos de problemas per se que (al menos potencialmente) a nuevas formas de resolverlos, nuevas posibilidades de presentarlos y pensarlos, y a nuevas, o al menos diferentes, visiones sobre el cruce de límites entre los medios y la hibridación; en particular, apuntan a aumentar la conciencia sobre la materialidad y la medialidad de las prácticas artísticas y culturales en general” (Rajewsky, 2020: 433).

En tanto concebimos las categorías como herramientas de pensamiento, cuya validez *“is only proven if they turn out to be helpful for discriminating among things that are worth being discriminated among, and if they help avoid confusion and misconceptions”*³ (Elleström, 2014: 10), las revisaremos de la mano de sus posibles aplicaciones como puntos de partida para el futuro análisis de algunas de las obras que abordamos en la cátedra y en el Proyecto de Investigación Avanzado que integramos (Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global - Parte II). Desde un punto de vista didáctico, consideramos que la reflexión en torno a la aplicación de estas categorías puede servir también para invitar a nuestros estudiantes a sacudir algunos supuestos y a repensar sus propias prácticas de análisis y producción. En otras palabras, nos interesa profundizar en estas categorías vinculadas con el campo de los estudios intermediales porque, siguiendo a Davini (2015), consideramos de vital importancia profundizar en los modos de pensamiento que los contenidos que abordamos implican y que nuestros estudiantes deberán poner en práctica también. Dado que “los modos de pensamiento son una buena orientación para la construcción de las estrategias de enseñanza a seguir” (Davini, 2015: 50), reflexionar explícitamente sobre ellos es una vía muy rica para volver sobre nuestros criterios y desarrollos metodológicos con el fin de mejorar la enseñanza y de pensar una didáctica específica desde y para nuestra disciplina y para el abordaje de nuestros objetos de estudio.

³4. Sólo se demuestra si resultan útiles para discriminar entre cosas que merecen ser discriminadas, y si ayudan a evitar confusiones e ideas equivocadas [traducción de la autora].

Las categorías de "combinación de medios", "transposición intermedial" y "referencia intermedial" como herramientas para pensar los vínculos literatura/artes audiovisuales

Es necesario, entonces, dar un paso más y especificar algunas categorías que, partiendo del concepto de intermedialidad en sentido amplio, nos permitan avanzar sobre el análisis concreto de las manifestaciones intermediales específicas. Seguiremos para esto la propuesta de Irina Rajewsky (2005, 2010, 2020), quien propone diferenciar distintos tipos de fenómenos intermediales que implican concepciones de la intermedialidad más restringidas y cualitativamente diferentes (Rajewsky, 2010: 55). Repensaremos estas categorías, como decíamos, desde el marco de los estudios sobre cine y artes audiovisuales en general y desde nuestras prácticas como investigadoras y docentes de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en particular.

La propuesta de Rajewsky no invita a elaborar una taxonomía exhaustiva, sino más bien a pensar estas producciones a partir de tres subcategorías amplias que permiten retomar en clave intermedial algunas distinciones relevantes para el análisis (Rajewsky, 2020). Estas categorías pueden resultar particularmente fecundas para pensar las relaciones literatura/artes audiovisuales no solo porque, como decíamos, nos invitan a pensar tanto en sus particularidades como en sus diferencias y en sus puntos de contacto sino también porque, como veremos, en el estudio de casos en nuestro campo es muy frecuente que convivan distintos tipos de fenómenos intermediales. Acudir a estas categorías nos permitirá, entonces, enriquecer la mirada para poder pensar un abanico de posibilidades más complejo tanto en lo que respecta a los modos en que tienen lugar estos cruces de fronteras como a las funciones que cumplen en cada caso y a la construcción de sentido que generan.

Partiendo de la categoría general de intermedialidad, hablaremos, entonces, de "combinación de medios" para referirnos a aquellos productos constituidos a partir de la combinación de por lo menos dos medios o formas mediales de articulación diferentes, presentes ambos en su materialidad en la nueva producción (Rajewsky, 2020). Es importante observar que "el alcance de esta categoría va desde una mera contigüidad de dos o más manifestaciones materiales de diferentes medios a una integración 'genuina', integración que en su forma más pura no privilegiaría ninguno de sus elementos constitutivos" (Rajewsky, 2020: 442). En este sentido, el cine en general y cualquier película en particular pueden ser considerados como combinación de medios, dado que este se constituye, desde sus mismos orígenes, como una confluencia de distintas formas mediales de articulación –la imagen en movimiento, la música,

el sonido, la actuación, etc.– que, en este punto de su historia, se presentan ya con un nivel de integración tal que hace que sean experimentadas como una unidad de sentido. Esto nos invita, por otra parte, a pensar en la intermedialidad en sentido diacrónico, en tanto la relación e integración de estas formas mediales y su percepción como un todo ha variado considerablemente desde su nacimiento hasta hoy. Por ejemplo, si tuviéramos que comparar dos versiones de *Frankenstein* de Mary Shelley como *Frankenstein* (1910) de J. Searle Dawley y *Frankenstein* (1931) de John Whale, desde los estudios sobre cine no podríamos dejar de analizar cómo la ausencia de la dimensión sonora y musical en el primer caso y su presencia en el segundo da como resultado dos combinaciones de medios radicalmente diferentes y, así, dos modos muy distintos de construcción de sentido.

Pero si bien la generalidad de esta categoría hace que, como decíamos, resulte más iluminadora en el análisis diacrónico, también puede servirnos para profundizar en la singularidad de ciertas combinaciones. Podemos ejemplificar el potencial de la aplicación de esta categoría a partir de otro de los casos de estudio que integran nuestro programa: *Así es la vida...* (2000) de Arturo Ripstein es una “película para televisión”, por lo que pensarla a partir de la categoría de combinación de medios nos llevaría a analizar no solo la integración de distintas formas mediales de articulación que subyacen al cine y a la TV como tales sino también a la confluencia de ambos en esta obra en particular y sus implicancias. Esta dimensión que se perdería si redujéramos el análisis a lo audiovisual sin tener en cuenta estas distinciones mediales forma parte importante de la construcción de sentido de la película.

Por otra parte, hablaremos de “transposición medial” para referirnos a “la transformación de un producto medial (un texto, una película, etc.) o de su sustrato en otro medio” (Rajewsky, 2020:441). En este caso, el cruce de fronteras propio de los fenómenos intermediales tiene que ver no con la convivencia en la misma obra de diferentes formas mediales sino con el proceso por el cual la obra llega a existir (si bien no se trata de cuestiones excluyentes, como luego desarrollaremos); en lo que a esto respecta, nos interesa destacar en particular el hecho de que esa transformación intermedial debe pensarse como un proceso específico del medio (Rajewsky, 2020: 442). Esto es lo que sucede al crear una obra cinematográfica a partir de una obra literaria, y es por esta especificidad del proceso que consideramos de vital relevancia pensar las transposiciones mediales desde los estudios sobre cine y artes audiovisuales.

Incluso desde lo terminológico, el concepto de transposición medial no difiere tanto del concepto de transposición que hemos analizado en trabajos previos (Soriano, 2021); es que, como decíamos en un comienzo, el campo de la intermedialidad no constituye una novedad radical que da por tierra con la historia del estudio de las relaciones entre artes y medios sino, más bien, una invitación a cambiar el foco y a pensar problemas ya conocidos bajo una luz distinta para así descubrir, también, nuevos caminos. La novedad y el valor agregado de esta categoría subyace, por un lado, en el énfasis en lo (inter)medial; por otro, en el hecho de plantearse como una categoría que no se reduce a las relaciones cine-literatura sino que puede aplicarse a cualquier transformación de un producto medial en otro (abriendo, entonces, el campo y la posibilidad de pensar este fenómeno en relación con otros a la vez similares y diferentes); y también en el hincapié en la importancia de la especificidad del medio de destino a la hora de analizar este tipo de procesos. Estos matices son importantes dado que, como hemos señalado en nuestro trabajo anterior y mencionado algunos párrafos atrás, muchos de los desafíos que enfrentamos a la hora del análisis de casos (tanto en el aula como en el ámbito de la investigación) tiene que ver con una concepción pasiva de estos fenómenos, una visión jerarquizante de las relaciones entre distintas artes y medios y con perder de vista que un proceso de transposición medial –por ejemplo, y para mencionar otro de nuestros casos de estudio, aquel que lleva a cabo Jean-Luc Godard a partir de la novela de Alberto Moravia *El desprecio* en su película homónima– tiene que ver, en esencia, con problemas, desafíos, decisiones y recursos específicamente cinematográficos. Muchas veces sucede que, al analizar un fenómeno como este ya sea en el espacio de la clase o en una evaluación, son justamente –y de manera paradójica, al tratarse de estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido– esos aspectos los que son dejados de lado. El énfasis que pone la categoría de transposición medial en estas cuestiones clave es una invitación a no perderlas de vista.

Por último, hablaremos de “referencias intermediales” cuando los procedimientos y recursos específicos de un medio son utilizados para remitir a otro medio distinto (ya sea que se trate del medio en sí, de una obra en particular realizada, de otro subsistema medial como un género, etc.), tematizando, evocando y/o imitando sus elementos o estructuras. El fenómeno intermedial no tiene que ver aquí con la convivencia efectiva de dos o más formas mediales en una misma producción, ni del proceso por el cual esta llega a existir, sino que aquí solo un medio está concretamente presente (Rajewsky, 2020: 443-444).

Nuevamente, las categorías no son excluyentes: por ejemplo, una película creada a partir de una novela puede pensarse como transposición medial pero también, en tanto película, como combinación de medios; a su vez, podemos encontrar en ella referencias intermediales diversas, tanto a la obra literaria de origen –puesto que, como señala Rajewsky, “el producto resultante de una transposición medial puede exhibir, además del proceso de transformación medial en sí, referencias a la obra original” (Rajewsky, 2020: 444) que abren nuevas capas de sentido– como a otras obras o configuraciones mediales. Por ejemplo, *Apuntes para una Orestíada africana*, film ensayo basado en la *Orestíada* de Esquilo, se abre y se cierra con un plano detalle de una edición en italiano de la *Orestíada*; además, a lo largo de la película, Pasolini cita y comenta fragmentos específicos de las tragedias que componen la trilogía leyéndolos a través del recurso de la voz *over*.

Es importante destacar que “Las referencias intermediales deben ser entendidas como estrategias constructoras de sentido que contribuyen al significado global del producto medial... [que] se constituye, por lo tanto, parcial o totalmente en relación con la obra, sistema o subsistema al que se refiere” (Rajewsky, 2020: 443).

Si bien esta categoría tiene ciertos puntos de contacto con la de intertextualidad, la consideramos más pertinente para el análisis de nuestros objetos de estudio; no solo porque hablar de intertextualidad implica pensar toda obra desde el texto, lo cual -aunque se hable de texto en sentido amplio- sigue denotando una sumisión de toda práctica significativa a las lógicas textuales, olvidando su materialidad específica (Soriano, 2021), sino porque además nos permite introducir otra distinción muy productiva para el análisis de los vínculos entre cine y literatura: la diferencia entre las referencias intermediales e intramediales. En otras palabras, y retomando uno de nuestros ejemplos anteriores: no es lo mismo que Moravia refiera a la *Odisea* de Homero en *El desprecio* que las referencias a la *Odisea* que introduce Godard en la película homónima. Y viceversa: Godard lleva a cabo numerosas referencias al medio cinematográfico (por ejemplo, vemos, efectivamente, la película de ficción que está siendo filmada por los personajes dentro de la película) que, por definición, no funcionan del mismo modo que las referencias al cine que construye Moravia.

Nuevamente, se trata de pensar las relaciones entre medios diversos sin abandonar la especificidad: una referencia intermedial implica, necesariamente, una diferencia medial insalvable que requiere un proceso de construcción de otro orden que se lleva a cabo a partir de la materialidad y de las formas y

recursos específicos del medio de destino para hacerla posible. En el caso de las referencias intermediales, el cruce de fronteras es siempre un “como si” (Rajewsky, 2020): para pensar esto en nuestro campo específico, es a través de los recursos cinematográficos que se llevan a cabo las referencias intermediales a la literatura, creando la “ilusión” de la presencia de ciertas cualidades literarias en las películas. Por ejemplo, es a través de los movimientos de cámara que recorren el espacio y los objetos que John Huston hace referencia en *Desde ahora y para siempre* a la práctica representacional de la descripción literaria que James Joyce realiza en “Los muertos”. El cine no puede convertirse en literatura, pero sí puede dialogar con ella en sus propios términos, evocando, por ejemplo, sus procedimientos, e invitándonos a pensar cómo se construye el sentido desde el texto y desde el audiovisual. Se trata de dos procesos de construcción de sentido diferentes que, a su vez, son puestos a dialogar entre sí.

La categoría de referencias intermediales nos permite también pensar los vínculos con otras configuraciones mediales que pueden aparecer en una película creada a partir de una obra literaria, sumando nuevas capas de sentido. Por ejemplo, volviendo a *El desprecio*, además de analizar los vínculos intermediales *Odisea*-Moravia/Godard, podríamos también abordar las diferentes formas y funciones que adoptan las referencias intermediales a la escultura griega clásica a lo largo de la película. Godard refiere a esto de distintas maneras. Por un lado, filmando estatuas de los principales dioses griegos que intervienen en la *Odisea*, cuyas imágenes, a la vez que forman parte de la película dentro de la película, dialogan a través del montaje con las relaciones de los protagonistas. Por otro, a través de las posiciones, movimientos y vestuario de los personajes: así, una toalla se convierte por un momento en un peplo, y un gesto y una pose remiten de manera directa al Discóbolo de Mirón. También encontramos esculturas en algunos de los espacios que atraviesan los personajes y en algunos libros que hojean. Cada una de estas referencias se constituye, desde lo audiovisual, a través de distintos recursos y se conectan de distinta manera con la estructura dramática de la película, participando de diversas maneras de la construcción de sentido; algo para nada menor en el contexto de una obra que dialoga de múltiples maneras con el clasicismo. Y es que una referencia intermedial es siempre una “estrategia formadora de sentido, relevante para la significación total de la película en cuestión” (Rajewsky, 2020: 454).

Tanto la categoría de “referencias intermediales” como la distinción entre lo intermedial y lo intramedial nos resultan particularmente fecundas para nuestro trabajo puesto que, como señalábamos:

“Dependiendo de su cualidad intermedial o intramedial, diferentes formas posibles y, quizás aún más significativamente, diferentes funciones posibles entran en juego para las referencias en cuestión. Esto, a su vez, tiene consecuencias de gran alcance para el análisis de cualquier producto medial, y es aquí que el potencial heurístico de establecer una distinción conceptual (y terminológica) entre referencias intramediales e intermediales se evidencia” (Rajewsky, 2020: 451)

La aplicación de estas categorías puede ser entonces un modo de dar un paso más en el análisis: si con frecuencia observamos que en las clases y en las evaluaciones este se detiene en el simple señalamiento de la existencia de las referencias en el marco de una obra determinada, esta categoría nos invita a interrogarnos también sobre el cómo, el por qué y el para qué: de qué forma se construyen, qué funciones cumplen, qué rol juegan en la estructura de la obra, qué significados proponen, entre otros interrogantes fundamentales.

Por otra parte, este “como si” que implica la referencia intermedial así como su diferencia con la categoría de referencia intramedial también nos hacen, como receptores, tomar conciencia de la singularidad de los dos (o más) medios puestos en juego: no solo de las características del medio que refiere sino también de las del medio referido. Esto resulta clave en nuestra línea de investigación y, sobre todo, en el trabajo con nuestros estudiantes: por un lado, como decíamos, porque muchas veces pasan paradójicamente por alto la especificidad de lo audiovisual, pero también porque en tanto estudiantes avanzados de Diseño de Imagen y Sonido, si bien tienen un bagaje muy rico para abordar las producciones audiovisuales, su vínculo con la literatura es muy diverso y muchas veces nuestra asignatura es el primer acercamiento formal a ella que tienen en el nivel superior. Estas categorías pueden ser productivas para la planificación de estrategias didácticas que permitan partir de lo conocido para acercarse al análisis de un arte con el que no están tan familiarizados, ayudándolos a poner el foco en las diferencias y los puntos en común, y trazando un camino que, partiendo desde el cine, los ayude a acercarse a la literatura. Por ejemplo, retomando una de las obras ya mencionadas: partiendo del análisis de los recursos cinematográficos puestos en juego en las descripciones que Huston construye en *Desde ahora y para siempre* para invitar a los estudiantes a pensar cuáles son los recursos literarios puestos en juego en las descripciones de Joyce. Y es que no solo ambas artes se “expanden” al cruzar sus fronteras: también nuestros conocimientos sobre ellas crecen al abordar estos cruces desde una perspectiva intermedial.

Por otra parte, una perspectiva intermedial también puede ser un disparador interesante para repensar los elementos “transmediales” y las herramientas conceptuales que utilizamos para abordarlos. Por ejemplo, en el análisis transmedial cine/literatura los enfoques narratológicos suelen ser centrales, pero pocas veces se explicitan y se asumen las consecuencias de que los supuestos y categorías de la narratología clásica se basen en el estudio del lenguaje escrito, trasladando acríticamente este marco teórico a lo audiovisual (Rajewsky, 2013). Pensar los elementos transmediales desde una perspectiva intermedial puede ayudarnos a revisar esos supuestos y a afinar nuestras categorías; no para dejar de lado las herramientas que nos brindan los estudios literarios, clave en nuestro campo, sino para repensarlas en cruce con los estudios cinematográficos y audiovisuales. El abordaje de estas problemáticas desde una perspectiva transmedial excede las posibilidades de este trabajo, por lo que buscaremos profundizar en ello en el futuro.

Nuevas categorías para una enseñanza poderosa: a modo de conclusión

Como hemos señalado, consideramos que las categorías exploradas pueden servirnos para repensar los modos en que abordamos nuestros objetos de estudio tanto en el contexto de la investigación como en el trabajo en las aulas. Hemos encarado este trabajo –aún en proceso– de revisión de nuestro marco teórico porque siguiendo a Edelstein (2002), consideramos que en el contexto actual de desarrollo del conocimiento es fundamental reflexionar en torno a su producción, profundizar en nuestras perspectivas disciplinares y revisar nuestros enfoques no solo para configurar un marco teórico sólido y actualizado para nuestro trabajo en el área de investigación sino también con miras a transformarlos en propuestas de enseñanza enriquecedoras. Creemos que es necesario:

“hacerse cargo de la diversidad de enfoques y la inclusión de los procedimientos o modos de construcción de conocimientos propios del campo. Es decir, la historia de desarrollo de la disciplina o área, la génesis de sus conceptos nucleares, los debates actuales, los contextos de descubrimiento, justificación y validación de las mismas. Esto es fundamental para poder después avanzar en construcciones didácticas pertinentes” (Eldestein, 2002: 183)

No se trata, como decíamos, de un cambio radical de perspectiva necesariamente, sino de un modo de poner el foco en ciertas cuestiones y desafíos clave que atraviesan nuestro campo de investigación. En una

asignatura como Literatura en las Artes Audiovisuales, las categorías abordadas nos invitan a profundizar en la naturaleza específica de los vínculos intermediales constitutivos de nuestro campo de investigación: ¿cómo y para qué se cruzan las fronteras entre medios en cada caso, tanto en la génesis de la obra como en la efectiva copresencia material de dos o más configuraciones mediales y en el objeto resultante? ¿Qué operaciones de producción de sentido y qué recursos concretos se ponen en juego para dar forma a ese vínculo intermedial? ¿Qué formas toman y qué funciones cumplen esas relaciones intermediales? ¿Cómo participan en la estructura de la obra? ¿Qué sentidos proponen?

Pero como decíamos, una perspectiva intermedial también puede abrirnos la puerta a reconsiderar los modos en que pensamos en nuestra disciplina y revisar críticamente nuestros marcos teóricos en un sentido más amplio, al hacernos tomar conciencia de la “ceguera medial” que tantas veces atraviesa a las categorías y conceptos que aplicamos. Porque como afirma Rajewsky, un enfoque intermedial y transmedial “*does hence not only allow for investigating phenomena as they appear across media. It may also provide new 'entry points' for considering how these phenomena have been viewed and dealt with in their original fields of research*”⁴ (Rajewsky, 2013: 29). En nuestro caso, nos obliga a revisar los supuestos tanto de los estudios literarios como de los estudios cinematográficos y audiovisuales, y a pensar cómo muchas categorías se han trasladado de manera acrítica de unos a otros.

Como planteamos en trabajos anteriores (Soriano, 2021), es en este regreso a las herramientas propias de nuestro campo pero ahora entendidas en relación con otros medios que podemos llevar a cabo un aporte significativo desde el punto de vista de los estudios sobre cine y artes audiovisuales, dado que consideramos que esta perspectiva intermedial debe estar enraizada en las necesidades de cada disciplina y que, a su vez, los estudios sobre cine tienen mucho que aportar al campo de lo intermedial desde su especificidad.

En lo que respecta al trabajo con nuestros estudiantes, y siguiendo la idea de “enseñanza poderosa” propuesta por Maggio, entendida como aquella que, entre otras cosas:

⁴5. Por lo tanto, no sólo permite investigar los fenómenos que atraviesan a los medios. También puede proporcionar nuevos “puntos de entrada” para considerar cómo han sido vistos y tratados estos fenómenos en sus campos de investigación originales.

“da cuenta del estado del arte, del modo de entender un tema en la actualidad con todo lo que ello pueda implicar de debate, controversia, dificultad o matices. También con lo que signifique en términos de reconocer los interrogantes abiertos, que son precisamente los que justifican que se siga construyendo en un campo determinado” (Maggio, 2012: 46-47).

consideramos fundamental “analizar aquello que enseñamos como objeto teórico para poder distinguir allí tradiciones de investigación, enfoques y abordajes metodológicos” (Maggio, 2012: 47), puesto que creemos que parte importante de la enseñanza implica invitar a pensar al modo de nuestra disciplina e invitar a nuestros estudiantes a comprender que el conocimiento es siempre provisional y siempre está (o debe estar) abierto a preguntas y cuestionamientos. Como sostiene Davini, “el análisis crítico del conocimiento mismo que se enseña y se estudia [evita] la visión del conocimiento teórico o científico como algo cerrado, estático, neutro o descontextualizado” (Davini, 2015: 56).

En ese sentido, una enseñanza poderosa invita también a mirar en perspectiva y a revisar nuestros supuestos y nuestros puntos de vista (Maggio, 2012: 59). Consideramos, junto a Davini (2015), que el “método de cambio o conflicto conceptual” puede ser una estrategia didáctica sumamente enriquecedora, siempre y más al enfrentarnos con un objeto de estudio tan cargado de prejuicios como son los vínculos literatura/artes audiovisuales. Si uno de los principales desafíos de la enseñanza es “generar en los estudiantes el razonamiento crítico ante el conocimiento y ante sus propios supuestos personales. En otros términos, se trata de la búsqueda de ampliación de la conciencia y de la flexibilidad de pensamiento” (Davini, 2015: 56), acudir a estas categorías propias del campo de la intermedialidad pueden ser, como hemos desarrollado, un modo de repensar los medios en general, cada medio en particular, las fronteras convencionales que los separan así como sus puntos de contacto y las nuevas posibilidades que se abren cuando estos se cruzan (Rajewsky, 2010). Contrastar los supuestos con los que tantas veces nuestros estudiantes llegan a la materia, como la mirada jerárquica de las relaciones entre artes, los “puntos ciegos” con respecto a lo medial, la visión pasiva de las relaciones cine-literatura, etc., con nuevos enfoques conceptuales es también una forma no solo de sacudir esos prejuicios y de adquirir nuevos saberes sino también de incentivar la flexibilidad conceptual y el pensamiento crítico, así como la conciencia sobre su propio quehacer, sus saberes y sus herramientas como futuros Diseñadores de Imagen y Sonido.

Bibliografía

Burgoyne, R. Fitterman-Lewis, S.; Stam, R (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

Davini, M. C. (2015). La didáctica y la práctica docente. En: *La formación en la práctica docente* (pp. 45-82). Buenos Aires: Paidós.

Edelstein, G. (2002). "Problematizar las prácticas de la enseñanza". En: *Alternativas. Serie: Espacio Pedagógico. Educación Superior. Antecedentes y propuestas actuales*. Año VII (nº 26): 177-190.

Elleström, L. (2014). *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Elleström, L. (2017). Adaptation and Intermediality. En: Leitch, T (ed.) (2017) *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 509-526). Nueva York: Oxford University Press.

Maggio, M. (2012) "Enseñanza poderosa". En *Enriquecer la enseñanza* (pp. 39-64). Buenos Aires: Paidós.

Rajewsky, I. O. (2010) Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. En: Elleström, L. (ed.) (2010) *Media borders, multimodality and intermediality* (pp. 51-68). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Rajewsky, I. (2013) Potential Potentials of Transmediality. The Media Blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches. En: De Toro, A. (ed.) (2013) *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques, Caraïbes, Europe, Maghreb* (pp. 17-36). París: L'Harmattan.

Rajewsky, I. (2020). Intermedialidad, intertextualidad, remediación. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Año 6 (nº 6): 432-461.

Schmid, M. (2019) *Intermedial Dialogues: The French New Wave and the Other Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Soriano, G. (2021). Más allá de la "adaptación". Conceptos para pensar las relaciones entre la literatura y las artes audiovisuales. En *XXXV Jornadas de Investigación y XVII Encuentro Regional de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, SI+ Palabras clave*. Buenos Aires: FADU, UBA.