

TRADUCCIÓN - INTRODUCCIÓN

El título de este libro, *Cine Impuro: Aproximación Intermedial e Intercultural a los Filmes*, relata el llamado productivo de André Bazin para la hibridación cinematográfica, en su visionario ensayo de 1951 'Pour un cinéma impur: défense de l'adaptation'. Una respuesta a la oleada teatral y literaria de adaptaciones por parte del cine Frances, así como los restos de un vanguardismo previamente definido, el artículo de Bazin hace un énfasis en la espiral de mezclas de medios que invaden nuestro espacio virtual. Hugh Gray, en su investigación sobre los escritos de Bazin que datan en 1967, remarcó discretamente el poder de supervivencia del título al traducirlo en algo simple como 'En Defensa del Cine Mixto' (1967). Nuestro libro ahonda en el título original de Bazin precisamente por la defensa de lo impuro, aplicándolo al cine mestizo con otro tipo de arte y medios, y por otro lado por la habilidad de transmitir y promocionar la diversidad cultural.

Gray se mostró renuente a adoptar el termino 'impuro' debido a las repercusiones por su obvia carga sexual y racial, lo que nos ayuda a reforzar la estrecha unión entre lo intercultural y lo intermedia en el contenido y estética de un filme. Otros aspectos del termino, merecen una explicación más profunda. *De rigueur*, la expresión 'cine impuro' es una tautología dada a la mezcla tan natural de arte y media, un hecho que Bazin meditaba y reconocía en su obra más famosa '*The Ontology of the Photographic Image*' escrita en 1945 (Bazin 1967).

En esta importante obra recae el concepto evolutivo de las artes (acuñado por Philip Rosen en el capítulo 1 en términos de autenticidad 'histórica'), Bazin define la fotografía como una etapa avanzada de las artes visuales, cuya objetividad mecánica había liberado a la pintura de su 'obsesión por el parecido' (1967: 12).

El cine añade las propiedades del tiempo y el movimiento a la fotografía, permitiéndonos por primera vez que 'las cosas en la imagen' coincidan con 'la duración de la imagen' (15). Por ésta razón, se constituye para Bazin, el mejor desarrollo en una cadena de artes miméticas uniendo la pintura, escultura, la máscara muerta y la fotografía. Lo más importante es la visión de Bazin en a relación del cine junto (y con interdependencia) con otras artes de de su estilo.

Mientras Dudley Andrews observa, desconociendo sobre Bazin, Walter Benjamin había posicionado en los 30's el cine como el último descubrimiento en efectos fotográficos y pintura, en su trabajo 'Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (Andrew 2012: 123). Sin embargo, ninguno de los dos visionarios pre y post-guerra fueron completamente originales (si se considera que ambas teorías y teóricos concebían el 'cine puro' como ellos mismos).

De la Garza menciona en la introducción del capítulo 4, que en 1911 el dramaturgo Ricciotto Canudo celebraba el cine como el 'sexto arte' que promovía una 'magnífica conciliación de Ritmo y Espacio (artes plásticas) y de Ritmo y Tiempo (música y poesía)' (Canudo 1988: 59). Así mismo, Rudolf Arnheim, campeón del cine puro en sus primeros escritos, define 'filme' como arte solo en la medida en la que se asemeja a la pintura, música, literatura y danza (1957: 8). Muchos vanguardistas adoptaron el montaje que Bazin energéticamente impuso; el cine mudo con ayuda de la música, danza, pintura, teatro y literatura, desde Fernand Léger's *Ballet mécanique*' (1923-4) hasta *The Fall of the House of Usher (La Caída de la casa Usher, Jean Epstein 1928)*, que son combinaciones explícitas de todos estos medios artísticos. Cabe mencionar al oponente favorito de Bazin, Sergei Eisenstein, quien llegó al cine mediante el teatro y cuya teoría del montaje vertical que desarrollaba en la partitura orquestal polifónica cuya estructura vertical enlaza, y hace avanzar, todos los pentagramas horizontales (1969:74).

En realidad, desde sus inicios, el cine nunca terminó por definirse como híbrido, razones por las cuáles se utilizó su poder para igualar la forma del arte existente en medios mixtos. En nuestros días, Robert Stam es el ejemplo de alguien a quien se le atribuye la naturaleza del cine naturalista intermedio para las propiedades técnicas del medio en los siguientes términos:

La intertextualidad del cine. . . es multipista. La pista de la página -hereda- la historia de la pintura y las artes visuales, mientras que la banda sonora hereda toda la historia de la música, el diálogo y la experimentación sonora.

La adaptación, en este sentido, consiste en ampliar el texto fuente a través de estos múltiples intertextos. (2005:7).

Y, sin embargo, Epstein, miembro declarado de las vanguardias teóricas y artísticas francesas, seguiría defendiendo el 'cine puro' hasta 1946, argumentando que incluso en la era del sonido el cine podía ser puro dedicándose al movimiento y a la representación del movimiento (1974: 412-13). Aquí tocamos uno de los puntos cruciales de cómo la 'impureza' de Bazin se diferenciaría de la de los puristas a través del montaje. Porque si el movimiento significara cortar y juntar fragmentos de la realidad para componer un todo diferente en la pantalla, Bazin se opondría a ello. En efecto, 'impuro' para Bazin parecía significar en primer lugar aceptar la realidad tal y como se ofrece a la cámara con todos sus trozos contingentes y aparentemente irrelevantes, incluso si esta realidad no es más que una mirada en la que se basa una película. Así es como se debe entender su defensa, en el artículo sobre el cine impuro, de las adaptaciones idénticas de la literatura que realizaban en su época personas como Bresson:

Cuando Robert Bresson dijo, antes de llevar al cine *Le Journal d'un curé de campagne*, que va a seguir el libro página por página, incluso frase por frase, se trata claramente de algo muy diferente (con respecto a una adaptación de Hollywood) y se trata de nuevos valores. El cineasta ya no se contenta, como lo hicieron antes Corneille, La Fontaine o Molière, con robar otras obras. Su método consiste en llevar a la pantalla prácticamente impoluta cualquier obra cuya excelencia decide a priori. (Bazin 1967: 54)

Esta cita nos recuerda la complejidad del realizismo 'baziniano', que no es en absoluto reacio a los artificios siempre que estén destinados a garantizar la prevalencia del mundo objetivo. También indica que la defensa de la impureza por parte de Bazin es principalmente política, como argumenta Nagib en el capítulo 2, anteponiendo la sociedad y sus necesidades a la creatividad del artista. En la tradición francesa se pueden encontrar ecos de esta postura en estudios intermedios más recientes, como *L'Oeil interminable* (2007) de Jacques Aumont, un libro dedicado a la relación entre el cine y la pintura. En este caso, Aumont sostiene que el lugar del diálogo intermedial en las artes, incluido el cine, es principalmente la propia realidad, es decir, un contexto

histórico que hace que ciertos motivos y rasgos estéticos se repitan en los distintos medios bajo diferentes envolturas de especificidad. Un ejemplo interesante es la 'similitud excepcional' entre el *Juego de Cartas* de los Hermanos Lumière (*Partie de cartes*, 1896) y 'Les Joueurs de cartes' de Paul Cézanne, que data de unos años antes. Según Aumont, ni siquiera está claro que los pioneros del cine conocieran el nombre de Cézanne, lo que le lleva a concluir:

Lumière constituye una verdadera iconografía de la burguesía *ascendente* en sí misma; de ahí que no sea sorprendente que parezca encontrar pintores que . . . produzcan igualmente una iconografía de la burguesía en todos sus estados. (Aumont 1989: 17).

Por muy seductor que sea, el argumento de Aumont es vulnerable a los descubrimientos derivados de los análisis minuciosos que ofrecen pruebas irrefutables de la intertextualidad intencional más allá de la clase y otras cuestiones sociales. Angela Dalle Vacche es una persona que, en sus estudios sobre el cine y la pintura, se opone a Aumont y a su énfasis en la visión general a toda costa, proponiendo en su lugar 'tallar un espacio de lectura cercana' que debería ser capaz al mismo tiempo de 'lograr amplios fines teóricos' (1996: 11).

Pero este último argumento implica un claro cambio de perspectiva, por el que el 'cine impuro' deja de ser un *objeto* para convertirse en un *método*. Así es también como este libro entiende la expresión provocadora de Bazin y cómo pretende romper con el callejón sin salida de lo tautológico, tal y como se afirma en su subtítulo que anuncia 'aproximaciones intermedias e interculturales al cine'. Al denominar al cine impuro como un método, en lugar de un objeto, nos proponemos no traicionar o frustrar el propósito original de Bazin, sino, por el contrario, poner en primer plano su dramático llamamiento a una nueva crítica emancipada, capaz de comprender el cine más allá de las limitaciones de la especificidad del medio. El propio Bazin fue quien afirmó en otro artículo profético, 'Adaptation, or the Cinema as Digest', publicado por primera vez en 1948, su pieza de 'cine impuro':

El crítico literario del año 2050 no encontraría una novela de la que se hubiera hecho una obra de teatro y una película, sino una única obra reflejada a través

de tres formas de arte, una pirámide artística con tres lados, todos iguales a los ojos del crítico Bazin. (1997: 50)

El hecho de que la predicción de Bazin se hiciera realidad mucho antes de lo que él esperaba sólo atestigua su alucinante exactitud. De hecho, en los últimos tiempos, la intermedialidad ha sido cada vez más preferida frente a otros enfoques más consolidados, como los estudios comparativos, intertextuales, de adaptación y de género, por su premisa más amplia que mantiene la propia interrogación 'baziniana', ¿Qué es el cine? constantemente en el horizonte de la crítica. Así, el lector de esta colección puede apreciar la adaptación de *Ladrones de bicicletas* (Harper, en el capítulo 7), la comparación entre dos películas de Frida Khalo (de la Garza, en el capítulo 4), la visión turca del género del Western a través de un cómic italiano (Broughton, en el capítulo 6) y la intertextualidad entre las películas de Linklanter y Weingartner (Cooke y Stone, en el capítulo 5) a la luz de las transformaciones del medio que se producen en el proceso.

Sin embargo, para obtener la precisión de este método, es imprescindible subrayar que el enfoque impuro o intermedial no puede descartarse y, de hecho, depende de las especificidades del medio. Stam es el primero en reconocer la importancia de identificar el 'cine como cine' antes de emprender el análisis de 'los elementos migratorios y de cruce que comparten el cine y otros medios' (2005:3). Al mismo tiempo, es innegable la dificultad de establecer fronteras claras entre las artes y los medios de comunicación vecinos, en particular los que dependen en gran medida de las tecnologías en constante evolución, lo que da lugar a la construcción de cualquier intento de definir el 'cine como cine' (o cualquier otro arte de sí mismo) en primer lugar. La especialista en estudios intermedios Irina Rajewsky ofrece una forma muy perspicaz de salir de este enigma, ya que sugiere que las fronteras de los medios de comunicación surgen de forma más prominente cuando se confrontan, se comparan o se engloban dentro de otros medios. Esto lo denomina 'limitaciones mediales' en la medida en que 'la danza y el teatro nunca pueden convertirse en pintura, al igual que la propia pintura nunca puede convertirse realmente en fotografía' (2010:62). Dice: "Mediante las estrategias intermedias, la posibilidad per se de delimitar diferentes

medios vuelve a entrar en escena; es decir, podemos concluir que la 'idea' de uno u otro medio individual puede ser, y de hecho lo es con frecuencia, invocada en el receptor" (2010:60). Como apto ilustración, ofrece: "¿Quién. . . no piensa en el teatro cuando ve *Dogville*, de Lars von Thier? (61). Con esto nos devuelve a la cuestión del objeto de estudio, ya que es obvio que *Dogville* (2003) no es una película convencional, sino una que recurre a propósito a la intermedialidad como dispositivo de autocuestionamiento. Asimismo, el método adoptado en este libro determina que las elecciones de objeto recaigan, predominantemente, en las películas y otras formas de audio-visualidad que intencionadamente se componen de irregularidades y replican su carácter mixto para transmitir un significado. Una vez más, al seguir este camino, el libro aterriza la ideología de Bazin, quien afirmó en su defensa del 'cine impuro': "Si el cine de hoy es capaz de asumir eficazmente lo real de la novela y del teatro, es sobre todo porque está lo suficientemente seguro de sí mismo y domina lo suficiente sus medios como para no necesitar afirmarse en el proceso" (1967:69-70).

Al mismo tiempo, privilegiar algunas obras en detrimento de otras sobre la base de la conciencia del medio y la reflexividad autocuestionada puede sonar equivalente a abrazar los efectos de alineación al estilo 'brechtiano', sobre la base de sus ideales políticos. El ejemplo de Brecht es pertinente en este contexto en la medida en que él mismo fue prolífico en los múltiples frentes del teatro, radio, música, ópera, fotografía, las bellas artes, ballet y, no en último lugar, el cine (Silberman 2000: ix). Cabe mencionar que la constante llamada a la conciencia del medio presta uno de los principios estructurantes a una obra como *Dogville*. El entusiasmo de Brecht por los medios mixtos se debía precisamente al efecto mutuamente alienante de su uso, como afirma en su defensa del recurso de Picator a las proyecciones cinematográficas durante la puesta en escena de sus obras, porque 'las acciones en escena se alienan por yuxtaposición con las acciones más generales en la pantalla' (2000: 10). El resultado de la fragmentación de tal procedimiento se opondría frontalmente al ímpetu de la obra de arte total Wagneriana que provocó la famosa crítica de Adorno en los siguientes términos:

En el dudoso *quid pro quo* de elementos gestuales, expresivos y estructurales del que se nutre la forma wagneriana, lo que se supone que surge es algo así como una totalidad épica, un todo redondo y completo de lo interno y lo externo. La música de Wagner simula esta unidad de lo interno y lo externo, del sujeto y el objeto, en lugar de dar forma a la ruptura entre ambos. De este modo, el proceso de composición se convierte en el agente de la ideología incluso antes de que ésta se importe a los dramas musicales a través de la literatura. (2005: 27-8).

La creencia en lo políticamente correcto del choque y la fragmentación mediática, frente al supuesto totalitarismo de la fusión artística, se ha equiparado tradicionalmente, en el cine, con la oposición entre el anti-ilusionismo moderno y el cierre narrativo clásico que supuestamente transmite y la ‘impresión de realidad’. Éste ha sido el enfoque adoptado por la mayor parte de la crítica francesa post-Baziniana y los herederos del post-estructuralismo que han aclamado sistemáticamente las realizaciones intermedias, en particular en las películas de Godard, como la máxima expresión de la modernidad gracias a su efecto de distanciamiento. Bonitzer da fe de este pensamiento al descubrir una relación de diálogo de corte Bajtiniano en una película como *Pasión* (Jean-Luc Godard 1982), ‘como si hubiera una lucha, una refriega en la película entre el cine y la pintura’ (1985: 30). A continuación, define esta ambigüedad como ‘una duplicidad intrínseca de la representación, que el clasicismo se ha esforzado por reducir y que es el síntoma de la modernidad’ (69).

Más allá del paradigma moderno

Este libro, sin embargo, se queda corto a la hora de elegir entre estilos modernos o clásicos en el cine, o incluso de reconocer plenamente su existencia, tal y como comenta Nagib en el capítulo 2, dados los imprecisos y contradictorios significados que se le han dado a la modernidad (y, en consecuencia, al clasicismo) a lo largo de la historia del cine. Dejando de lado el hecho de que el cine es en sí mismo un resultado de la modernidad industrialista, las vanguardias modernistas de los años 20, que profesaban el cine puro recurriendo a todas las demás artes, serían los candidatos

obvios a la modernidad. Sin embargo, sorprendentemente, esta no es la opinión de Bazin y Deleuze, que preferían datar el cine moderno desde el final de la Segunda Guerra Mundial y el neorrealismo italiano. Esta concepción, que se ha impuesto en los estudios cinematográficos, ha seguido fructificando en relación con las nuevas olas mundiales de los años sesenta y setenta, así como con los nuevos cines, todos ellos definidos como 'modernos' o 'neo-modernos' (Orr 2000) gracias a su recurso a dispositivos alienantes de estilo 'brechtiano', como el uso que hace Godard de los medios conflictivos en sus películas.

Por su útil vaguedad, pero sobre todo por su resonancia Eurocéntrica, la modernidad no es un criterio en esta colección que se esfuerza por mantener una distancia, la modernidad no es un criterio en esta colección que se esfuerza por mantener una distancia de las primicias y las jerarquías en general. Lejos de ser un debate exclusivamente europeo, la comunicación entre las diferentes formas de arte se remonta a la concepción misma del arte. Como Nagib señala en el Capítulo 2, Joseph L. Anderson, por ejemplo, al comentar los 'medios mezclados' que participaron en la génesis del cine japonés, llegó incluso a recordar el viejo dicho budista, según el cual 'todas las artes son una en esencia' (1992: 262). No es de extrañar que el cine japonés rara vez estuviera plagado de las reservas de especificidad, acogiendo en cambio la invasión de otras formas de arte, como el 'noh' y otras tradiciones teatrales, tanto en las películas canónicas como en las experimentales (consulta Nagib, en el capítulo 2, y Ross, en el capítulo 14). De hecho, la cobertura del cine mundial de este libro permite explorar más allá de los paradigmas políticos e históricos europeos, y es aquí donde el enfoque intercultural del cine se revela como un complemento indispensable de la intermedialidad. Esto se debe a que subraya y ejemplifica cómo los productos culturales son siempre el resultado de luchas, negociaciones e interacciones productivas entre diferentes sistemas, prácticas e intereses. Stam llama la atención, con razón, sobre el 'carácter multicultural de la intertextualidad artística' (2005: 3), y un ejemplo de ello es precisamente el cine, cuya naturaleza industrial le confiere un carácter transnacional desde su nacimiento. De Lumiere viajando por el mundo con un elemento político que se destaca sobre las *producciones* recientes que reflejan en su

trama y forma sobre los encuentros y fricciones de las culturas dominantes y subalternas. Así, por ejemplo, para Laura Marks:

El cine intercultural se caracteriza por estilos experimentales que intentan representar la experiencia de vivir entre dos o más regímenes culturales de conocimiento, o de vivir como minoría en el Occidente euroamericano, aún mayoritariamente blanco. (2000: 1)

Asimismo, para Hamid Naficy, las películas que cruzan las fronteras son eminentemente experimentales:

Dado que la subjetividad fronteriza es transcultural e intercultural, el cine fronterizo tiende a ser acatado. . . Tal estrategia socava la distinción entre culturas autóctonas y ajenas en aras de promover su interacción e intertextualidad. Como resultado, las mejores películas fronterizas son híbridas y experimentales, caracterizadas por la multifocalidad, el multilingüismo, la asincronicidad, la distancia crítica, la fragmentación de la subjetividad múltiple y los personajes anfibólicos transfronterizos, personajes que podrían llamarse mejor 'cambiantes'. (2001: 32)

De nuevo, en lo que respecta a las relaciones interculturales, este libro se abstiene de atribuir, en principio, un carácter políticamente progresista, 'moderno' y/o experimental a las películas que exponen en forma y contenido sus intenciones transfronterizas. En cambio, estos casos se analizan porque, entre otras cosas, llevan la intermedialidad a su límite, que es la división entre el arte y la vida. Es la desaparición de esta separación, añadiendo el peso de la realidad a la ficción, lo que hace que una película como *Whale Rider* (Niki Caro, 2003), explorada por Pitts en el capítulo 3, sea tan fascinante, ya que incorpora la participación del pueblo Maorí con sus tradiciones y su bagaje cultural en la construcción de un cuento para el consumo global. Derribar los muros entre la ficción y la vida es el objetivo de muchos proyectos intermedios e interculturales, empezando por el llamamiento metafórico de Brecht para romper la denominada cuarta pared entre el escenario y la audacia en el teatro. En la década de 1960, en Japón, derribar las paredes de los estudios y las salas de proyección fue una

figuración constante en las películas de Imamura, Oshima y Matsumoto, y es a esta atmósfera de liberación que Ross regresa en el Capítulo 14, enfocándose en el fenómeno del cine expandido que dio expresión literal a la metáfora de derribar las paredes a través de la pantalla de cine con actuaciones e intervenciones directas de artistas y público.

Llevar el cine a las calles fue otra de las propuestas de los cineastas japoneses en los tiempos de la Nueva Ola, siguiendo un impulso que hoy en día florece en todo el mundo, como lo demuestran Cooke y Stone en su estudio de los vagabundos que Linklater plantea por las calles de América, migran de vuelta a la ficción de Weingarther ambientada en Alemania. Viajar como medio de exploraciones culturales a través de las cuales el cine se fusiona con lo real es el tema central de muchos capítulos de este libro, como Varda, *Elmas an High* (Hollweg, capítulo 10), Jia Zhangke y el cine chino contemporáneo (Mello, capítulo 11 y Yan, capítulo 12) y el ciberactivismo de *The Cove* (Louie Psihoyos 2009), en el que se utiliza como medio para traspasar las fronteras culturales entre un equipo extranjero y las tradiciones japonesas de sacrificio de delfines (Heise y Tudor, capítulo 15). El cine no es menos político cuando invade el espacio cerrado de los museos y galerías para exponer cuestiones tanto culturales como radicales y genéricas, como en el caso de Chantal Akerman, explorado por Pollock (capítulo 13). Se llega a un punto en el que no sólo se bloquean los muros ficticios y reales, sino también las limitaciones de la especificidad del medio cuando el cine es asumido por Internet, donde David Lynch, por ejemplo, expone los resultados de un viaje por carretera a través de Estados Unidos en más de cien entrevistas aleatorias que se dejan al usuario para que las elija y las vea (Jerslev, en el capítulo 16). Manteniéndose alejado de los utopismos tecnológicos demasiado deseosos de predecir el final del cine como película a través de tales experimentos post-medios, el objetivo de este libro es abrir el espacio a una gran variedad de impurezas, desde la adaptación de los cuentos de terror sobrenaturales (Gil, capítulo 8) hasta las obscenidades poéticas del multi-artista portugués João César Monteiro (Paulo Monteiro, en Capítulo 9), a través de una lente que celebra la mezcla sin arruinar la alegría del cinéfilo. Por otra parte, hay que considerar el concepto de película en su sentido más amplio, abarcando toda una gama de soportes que pueden añadir, pero

no invalidar, los hallazgos de la teoría cinematográfica tradicional (ver en este sentido Elsaesser y Hagener 2010: 170ff.), incluyendo las ideas proféticas de Bazin, que vale la pena recordar, siempre acogió con satisfacción el progreso tecnológico. Esto es precisamente lo que los estudios intermedios e interculturales nos permiten hacer.

El cine impuro en la teoría y la práctica

Siendo la principal fuente de inspiración de este libro, André Bazin no podía dejar de informar las discusiones teóricas que constituyen la primera parte, llamada 'Historia y política de la impureza'. Philip Rosen, uno de los principales teóricos del cine y especialista en Bazin, revisa y reordena en el capítulo 1 las formas en que las ideas de Bazin habían sido leídas en la década de 1970 como parte de una teoría cinematográfica clásica preocupada por la especificidad única del cine. Si hoy en día, dice, algunos leen a Bazin de forma más generosa como, entre otras cosas, un complejo y tal vez clarividente defensor de la impureza, esto se debe a que los medios digitales han contribuido a una intensa y amplia conciencia de la hibridación de cualquier 'medio' individual, aunque esta conciencia a menudo amenaza con limitarse a una cierta inmediatez tecnológica y fenomenológica. En su opinión, el cine y la teoría del cine deben enfrentarse constantemente a la historicidad de la conceptualización teórica, pero el corolario debería ser que también debe enfrentarse a la historicidad del cine y de los medios de comunicación. El propio Bazin vinculó su noción de impureza extendida a la propia temporalidad histórica. Partiendo de estas consideraciones, el capítulo de Rosen examina la conexión impureza-historicidad a través de algunos encuentros clave con impurezas, mezclas e hibridaciones en la historia de la teoría del cine.

Igualmente preocupada por la historia, pero haciendo hincapié en los contornos políticos del proyecto de cine impuro, Lucia Nagib, en el capítulo 2, retoma la visión pionera de Bazin sobre la intermedialidad a través de una investigación sobre sus posibles relaciones con su peculiar comprensión del cine 'moderno', que gira en torno al 'realismo' y la 'ambigüedad', tal y como lo eligen el tiempo y el espacio sin cortar. Al reexaminar las relaciones de Bazin con Sartre y las resonancias de sus ideas con las de Barthes y Foucault, que fueron pioneras en la desmitificación del autor, pasa a

eliminar lo político del debate moderno-clásico, incluyendo aquí la visión populista de Bazin del cine como medio de masas que excluía a las vanguardias históricas de la modernidad. Finalmente, Nagib amplía el concepto de 'impureza' a la política del 'disenso', tal y como la formuló Jacques Ranciere, que aplica al análisis de un extracto intermedial de la película canónica de Mikio Naruse, *El sonido de la montaña* (Yama no oto, 1954).

En el capítulo 2, 'Diálogos intertextuales e interculturales', se centra en los cruces de fronteras dentro de las obras de arte y entre ellas. Virginia Pitts, en el capítulo 3, aborda el debate suscitado por *Whale Rider* (2003), adaptada a la pantalla por Niky Caro (una historia cinematográfica neozelandesa) de Witi Ihimaera basada en una historia Maorí.

El capítulo explora la propia naturaleza del proceso de colaboración intercultural establecido entre Caro, Ihimaera, Taumaunu (consejero cultural) y los ancianos de Whangara (hogar del mito del Jinete de la Ballena). Aunque la historia cinematográfica de Nueva Zelanda demuestra que la colaboración intercultural puede reproducir los procesos de asimilación colonial, las entrevistas de Pitt con los dos principales colaboradores de *Whale Rider* revalorizan los procesos caracterizados por una sofisticada conciencia de lo que distingue y lo que conecta a los pueblos de diferentes culturas.

En el capítulo 4, Armida de la Garza examina la realización y recepción de las películas sobre la vida y la obra de la pintora mexicana Frida Kahlo, a saber, *Frida, Naturaleza Viva* (Paul Leduc 1986) y *Frida* (Julie Taymor 2002), a la luz de los conceptos de obra de arte total 'wagneriana', hibridación post-moderna y espectador emancipado. A medida que las películas ponen en movimiento los cuadros de Kahlo de diferentes maneras, los cuadros se convierten a su vez en dispositivos de hipertexto que proporcionan un comentario sobre la diferencia entre los dos medios, mientras que la figura icónica de la pintora se considera que confiere a las audiencias fílmicas un sentido de emancipación y la posibilidad de transgredir los límites a través de la creación artística.

El capítulo 5, de Paul Cooke y Rob Stone, examina las películas de Richard Linklater, reconocido como uno de los más 'europeos' de los cineastas independientes

estadunidenses, y la apropiación de algunos de sus rasgos por parte de Hans Weingartner en *Los Edukadores (Die fetten Jahren sind vorbei, 2004.)* Inspirándose en la tradición intelectual de Debord y en la obra de la Internacional Situacionista, las películas de Linklater ofrecen una realización cinematográfica de la deriva a través de los personajes de los ‘slakers’ y los ‘hobos’. Mediante la *flânerie* psico-geográfica, argumentan los autores, estos personajes redefinen y re-territorializan los espacios que recorren como arenas de la imaginación. Al seguir a estos *flâneurs* en sus derivas transatlánticas, transnacionales y transurbanas, el debate abarca la filosofía conjunta de la *holgazanería*, la *derivación* y la *flanería*, y explora así la ‘impureza’ esencial que está en el corazón del cine europeo en la era de la producción transnacional.

Lee Broughton, en el capítulo 6, pasa a comentar las adaptaciones cinematográficas de los cómics. Los cineastas turcos, argumenta, fueron responsables de una serie de películas igualmente inter-textuales que presentaban una variedad de personajes de cómic’s extranjeros. El largometraje Western de Tunç Basaran, *Capitán Swing el Intrépido (Korkusuz Kaptan Swing, 1971)*, basado en un cómic italiano, detalla la lucha del héroe titular contra los casacas rojas británicos en Norteamérica durante la Guerra de la Independencia, y sigue siendo una de las adaptaciones de cómics más llamativas y significativas de Turquía. El capítulo analiza los aspectos del juego intertextual e intercultural que contribuyeron a la producción del innovador Western turco de Basaran.

La parte III, ‘Impurezas literarias’, está dedicada a dos casos excepcionales de adaptación que más que ‘literatura en el cine’ se describirían mejor como ‘películas literarias’ o viceversa. El capítulo 7, de Matthew Harper, analiza la icónica película de Vittorio De Sica de 1949, *Ladrones de bicicletas (Ladri di biciclette)*, que es una adaptación libre de la novela homónima de Luigi Bartolini, publicada en 1946. Las importantes diferencias en los personajes, la trama y los finales entre la película y el libro han hecho que muchos críticos desestimen el papel de la novela de Bartolini, diciendo que más allá del título no tiene nada en común con la película. Harper, sin embargo, se centra en los *soggetti*, o tratamientos, como textos intermedios que arrojan luz sobre el modo en que De Sica y Zavattini redujeron realmente algunos de los temas, personajes y escenas que se encuentran en la novela de Bartolini y los

transformaron en una película que revolucionó la visión del mundo sobre la realidad y el lugar de la humanidad en el cine.

El capítulo 8, de Germán Gil-Curiel, por su parte, compara y contrasta el corto relato 'An Occurance at Owl Creek Bridge' de Ambrose Bierce (1890) y dos adaptaciones del mismo realizadas por Robert Enrico en 1962 y por Brian James Egen y Don Maxwell en 2006. Adoptando una perspectiva fenomenológica, Gil define el impacto estético y las implicaciones de experimentar la obra literaria a través del cine.

Avanzando más en las fronteras del arte y la vida, la Parte IV está dedicada a las 'Películas que cruzan fronteras'. El capítulo 9, de Paulo Filipe Monteiro, está dedicado a João Cesar Monteiro, un gigante del cine portugués cuyas películas combinan una erudita paleta artística que incluye música, literatura, pintura y teatro. Su cine híbrido es, sin embargo, uno en el que la sofisticación intelectual se encuentra con la simplicidad, incluso el ascetismo, de su vida real, al encarnar varios papeles principales de barrios y ambientes pobres de Lisboa. El resultado, según Paulo Monteiro, es una mezcla de sordidez y epifanía que provoca la 'belleza ruda' de sus películas. Brenda Hollweg, en el capítulo 10, explora el video-ensayo como el transgresor por excelencia, ya que toma prestado constantemente de otras formas, como los manifiestos políticos, las entrevistas periodísticas, análisis etnográficos, diarios, cartas personales e incluso los juegos de computadora, reflexionando así sobre su propio devenir. Para ello, Hollweg se basa en el trabajo de tres mujeres cineastas, Agnès Varda (franco/belga), Bingöl Elmas (turca) y Kathy High (estadunidense), cuyos video-ensayos dan fe de una tendencia general en el trabajo documental que pone en primer plano el yo como lugar privilegiado de conocimiento.

Los dos últimos capítulos de esta parte se centran en las relaciones intermedias e interculturales del cine chino contemporáneo como testimonio de la desaparición de los paisajes. El capítulo 11, de Cecília Mello, propone un análisis de *El mundo* (Shi Jie, 2004) y *Cry Me a River* (Heshang de Aiqing, 2008) del director Jia Zhangke desde el punto de vista de su práctica espacial, lo que lleva a una reflexión sobre la impureza del cine a través de su afinidad con la arquitectura, y más concretamente con el diseño de jardines chinos. Ambas películas, argumenta, crean una serie de puntos de vista y

una serie de emociones que invitan al espectador inmóvil a viajar por el espacio mientras ‘interconectan’ un paisaje externo y uno interno.

El capítulo 12, de Haiping Yan, llama la atención sobre el hecho de que, en medio de la épica transformación económica de China, el ‘hogar’ (jia), un término que se refiere al lugar material y a los objetos relacionados con él utilizados en la vida familiar y un tropo que evoca un sentido ‘psíquico’ de la belogía, ha ido ganando una sorprendente ascendencia en todos los medios artísticos y públicos. Al analizar tres películas chinas recientes, el ensayo de Yan localiza una estética distinta que surge en ellas y que funciona como expresión intermedial de las geografías inmensamente humanas del país.

La parte V, ‘Películas post-medios’, se centra en los experimentos que van más allá del ámbito del cine convencional. Griselda Pollock, en el capítulo 13, examina el caso de Chantal Akerman, cuyas obras se ven ahora con más frecuencia en galerías y museos que, en virtud de la acogida de las formas artísticas basadas en la lente y el tiempo, son más hospitalarios que el cine convencional y ofrecen un público para el cine experimental no narrativo. Al rastrear la migración de Akerman del cine a la instalación, Pollock rastrea una conmovedora contingencia que se produce precisamente en el relevo entre formas, prácticas y momentos que permiten que el trauma, encriptado personal y trans-generacionalmente, se libere y transforme en los espacios co-habitados de lo estético, lo visual y lo temporal.

En el capítulo 14, Julian Ross examina las actuaciones de cine expandido de tres artistas clave de la vanguardia japonesa de la década de los sesenta: Takahiko Imura, Jonouchi Motoharu y Terayama Shuji. Proporcionan ejemplos de prácticas intermedias que, por un lado, revelan la maleabilidad de las propiedades mediales del cine y el performance y, por otro, llaman nuestra atención sobre la especificidad de ambas formas de expresión. A través del análisis de las obras de estos tres artistas japoneses, Ross demuestra la necesidad y los beneficios de los enfoques interdisciplinarios en la práctica artística que desafía los límites.

En el capítulo 15, Tatiana Heise y Andrew Tudor examinan la película *The Cove*, dirigida por el fotógrafo de National Geographic Louie Psihoyos, que cuenta la historia de Ric O'Barry, un antiguo entrenador de delfines que se convirtió en un activista contra el

mantenimiento de los delfines en cautiverio. Los autores exploran dos cuestiones principales sobre la película. En primer lugar, el uso de los nuevos medios de comunicación, como las páginas web, Facebook, Twitter, los mensajes de texto y los blogs, para reforzar el impacto de la película y convertir a los espectadores en activistas, y, en segundo lugar, el mestizaje de diferentes géneros cinematográficos, dado que *The Cove* está construido como un thriller, a pesar de ser un documental.

Como cierre del libro, que al mismo tiempo cuestiona el futuro de las obras de arte intermedias e interculturales, Anne Jerslev analiza en el capítulo 16 la obra documental en Internet de David Lynch, *Interview Project*, una combinación multimodal de 121 documentales cortos, fotografías y texto escrito. Utilizando otros productos cinematográficos de Lynch como términos de comparación, Jerslev sostiene que *Interview Project* experimenta con formas de procurar un sentido del medio analógico. El tiempo se inscribe en los rostros de los entrevistados como tiempo transcurrido pero también como tiempo previsto para el futuro en una página web.

En total, los 16 capítulos ofrecen nuevas perspectivas teóricas junto con lecturas y debates detallados de un impresionante conjunto de obras audiovisuales, la mayoría de las cuales se examinan por primera vez bajo esta luz. Si nos llaman la atención sobre las diferentes fronteras 'mediales' y culturales de su tejido, también nos invitan a traspasar esas fronteras hacia ámbitos nuevos y emocionantes.