

Capítulo 7	
Reflexividad formal y semántica en <i>Balnearios</i>	
<i>Liliana Grigüelo</i>	153
Capítulo 8	
<i>Recordando el show de Alejandro Molina: lo híbrido como recurso en la narrativa del falso documental</i>	
<i>Germán Gordyn</i>	161
Capítulo 9	
La construcción de la subjetividad en las redes sociales: temporalidad y mecanismos de retoma	
<i>Laura Iribarren</i>	177
Capítulo 10	
Google Art Project: la visita virtual como nuevo espacio para el consumo de arte	
<i>Lucía Alonso</i>	189
Capítulo 11	
Del dicho al hecho... Prácticas satíricas hacia políticos argentinos en YouTube	
<i>Magalí Bucasich</i>	201
Capítulo 12	
Nuevas formas visitadas de la injuria política: la argumentación en los libelos audiovisuales de YouTube	
<i>Graciela Varela</i>	215
Capítulo 13	
Un relevamiento de operaciones intertextuales en <i>Plan V</i>	
<i>Diego Feldman</i>	227
Capítulo 14	
Comunidad textual en la red: el caso de los reconocimientos comentativos de "Ningún historiador nace chorro"	
<i>María Rosa del Coto y Graciela Varela</i>	233
Los autores	245

Medios y retomas - Escrituras y encuentros + actuales 2017 - Bibliots -

INTRODUCCIÓN

B.S.A.S.

La indagación sobre retomas mediáticas

María Rosa del Coto y Graciela Varela

La reflexión sobre los medios y la relación que sus lectores/consumidores establecen con ellos ha provocado un sinnúmero de producciones teóricas y críticas que asedian la problemática desde diversos puntos de vista y con dispar profundidad. En ese sentido, la dinámica de las relaciones interdiscursivas involucradas ha merecido un lugar destacado en la serie de trabajos sobre el tema. Lo que los caracteriza es la profusión de terminologías que conviven y que siguen expendiéndose, lo cual tiende a oscurecer la identificación de cada fenómeno particular y ofrece una imagen fragmentada del conjunto.

Nociones como intertextualidad (Kristeva, 1978; Navarro, 1997; Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999); transtextualidad (Genette, 1989); reescrituras, transducción (Maestro, 1996, 2002); transfuncionalidad (Saint-Gelais, 1999), traducción extralingüística (Torop, 1995) y conceptos que focalizan modalidades específicas, como secuelas, precuelas y *spin-offs* (Cascajosa Virino, 2006); versiones, *remakes*, adaptaciones (McFarlane, 1996; Hutcheon, 2006b; Stam, 2000, 2005; Stam y Raengo, 2004, 2005); transposiciones (Steimberg, 1993, 2013; Traversa, 1986; Wolf, 2001), trasvases (Pérez Bowie, 2010), parodias (Genette, 1989; Hutcheon, 2000) ilustran dicha complejidad e inestabilidad nocional.

Por nuestra parte, preferiremos a lo largo de estas páginas el más general "retoma", que habitualmente describe las acciones que un autor efectúa en relación con otros autores o textos, o bien las operaciones de integración o transformación de un texto con respecto a otros. Funcionaría de este modo como un equivalente de "remisión intertextual".

Se puede plantear que "retoma" tiene la misma significación del ya "clásico" concepto kristeviano "intertextualidad", propuesto por la autora de *Semiótica I y II* hacia finales de los 60, para rendir cuenta

del aporte fundamental de la obra bajtiniana acerca de la condición dialógica y ambivalente del texto literario. La palabra se constituye en el cruce de otras palabras o textos; es decir, es un texto en el que se lee al menos otro (Kristeva, 1978: 190). Con su perspectiva de productividad textual se inaugura el estudio de la literatura según una dimensión diacrónica y discursiva, superadora de posiciones analíticas inmanentes. Hay un alejamiento asimismo de la mera consideración de fuentes, propia de la tradición de los estudios filológicos.

Si bien la década de los 60 y los principios de los 70 vieron una proliferación investigativa en la que el término reina, su creadora decidió desecharlo y sustituirlo por el de "transposición", ya que, según su planteo, ha sido objeto de un reduccionismo conceptual y una tergiversación teórica que lo vincula, justamente, a los tradicionales acercamientos a las obras en términos de fuentes (Kristeva, 1974: 59-60).

Volviendo a la cuestión, podríamos señalar que la tesis de la "palabra como dispositivo intertextual y lugar de tensiones dialógicas" aparece asociada a un principio general, regulador de la producción literaria. Esta delimitación ha merecido las objeciones de Angenot (1996), entre otros, por su escasa capacidad de aplicación, su inespecificidad y su dificultad para dar cuenta de determinaciones históricas puntuales.

No obstante, dicha inespecificidad ha facilitado, por el contrario, la diseminación de la noción en otros ámbitos de generación discursiva, al indicar una condición o cualidad de toda discursividad social.

Nuestra preferencia por el término "retoma" en lugar del de "intertextualidad" se apoya precisamente en esta cuestión, puesto que "retoma" nos permite discriminar desde un enfoque "micro", en detalle, el vasto conjunto de las operaciones intertextuales, y no afrontar el campo desde una definición macroestructural, "esencial", del fenómeno. Esto es, si "intertextualidad" nombra una propiedad definitoria de la semiosis, "retoma", para nosotras, supone detenerse en las operaciones involucradas; es decir, en el tipo específico de absorción, transformación o reenvío que se pueden detectar en las relaciones entre diferentes textos. Nuestra propuesta consiste, así, en referir las diversas modalidades de relaciones intertextuales a través del neutro "retoma", que se comporta como un vocablo paraguas que cubre variados funcionamientos, sin que implique una jerarquización entre ellos.

Si hacemos un poco de historia, los enfoques de corte descriptivo encuentran en *Palimpsestos*, de Gérard Genette (1989), una muestra ejemplar de taxonomía exhaustiva. Su lectura resulta ineludible, aun cuando la profusión terminológica y cierto embelesamiento en la casuística, casi exclusivamente literaria, tornan dificultoso su aprovechamiento en la práctica de investigación sobre los medios.

Otros autores especializados en áreas particulares de producción mediática y no mediática se han centrado asimismo en la descripción de operaciones interdiscursivas, aunque sin emprender su cartografía general, como lo ha hecho Genette. Así, la prolífica obra de Hutcheon (2006b), por ejemplo, piensa la adaptación en tanto continuidad de una novela, pieza teatral, musical o artística en nuevas formas de existencia, o se detiene en categorías como la parodia y la ironía.

Por otro lado, McFarlane (1996), Stam y Raengo (2005) y Pérez Bowie (2004, 2008) se ocupan de la adaptación de la literatura al cine; Serceau (1999) indaga las *remakes*; Cascajosa Virino (2006) hace un relevamiento de formas hollywoodenses de secuelas, precuelas y *spin-offs*, y Steimberg (1993) trabaja la transposición como pasaje de un texto o género a otro lenguaje o medio.

A veces, el análisis de las adaptaciones cinematográficas se reduce únicamente a la focalización de la dimensión argumental; es decir, los trabajos se basan en la comparación de los contenidos representados en el hipo y el hipertexto, según la terminología usada por Genette (1989).

Asimismo, "retoma" y otras nociones conexas que nos aporta la vasta bibliografía se relacionan frecuentemente con expresiones como "reescritura", "escritura de una lectura", "apropiación textual". En este caso, lo que se privilegia es, por una parte, el contexto de recepción en el que se produce el hipertexto (¿cuál espesor discursivo condiciona la retoma textual?) y, por la otra, la impronta estilística que deja en la obra el productor o autor.

Ahora bien, la asociación de "escritura" al campo de la creación literaria y artística, que trasciende la imagen del escritor que escribe y se inserta en el proceso generativo del lenguaje, torna activo y pleno el lugar del lector, como bellamente lo ha desarrollado Roland Barthes. Así, podemos leer, por ejemplo:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino. (Barthes, 1987: 71)

Siguiendo esta línea de pensamiento, el contexto de apropiación al que se presta atención no es ya el operado por el productor de la retoma, sino el que se activa cada vez que un *lector situado* produce una lectura; con lo cual de lo que se trata es del encuentro entre el

intertexto del lector y el intertexto de la obra. Pensar en el orden de los encuentros, de los diálogos discursivos que dan consistencia a las actividades de desciframiento e interpretación, implica, por lo tanto, pensar en clave productiva diacrónica, atenta a las determinaciones sociohistóricas y, particularmente, estilísticas, puestas en juego.

En la actualidad, suele relacionarse también el campo semántico de la "reescritura" con las teorizaciones en torno a la traducción. Ya Jakobson (1981: 70) planteaba que esta siempre es creativa, puesto que implica una "equivalencia en la diferencia": el sistema semiótico de llegada retoma el mensaje que está en otro sistema semiótico, y, de esta forma, ofrece una puesta en similaridad; que se define, a su vez, por los desvíos y aportes particulares que la traducción efectúa.

Otras contribuciones específicas en esta misma dirección remiten a los autores reunidos alrededor de la figura de Itamar Even-Zohar, de la Escuela de Tel Aviv, que han propuesto un modelo analítico sobre los sistemas que se interconectan de la lengua 1 (la que se traduce) y la lengua 2 (a la que se traduce); modelo que ha inspirado estudios, por ejemplo, sobre la transposición cinematográfica (Cattrysse, 1992).

La llamada teoría de los polisistemas concibe la acción de una amplia semiosis; conjunción de operaciones semióticamente complejas, debido a la existencia de sistemas en contacto y continuo dinamismo, como los de la industria editorial, el subsistema de la literatura traducida, la industria cinematográfica, etc. (Arrizabalaga, 2007). Se desplaza, por ende, el eje del autor y el texto fuente hacia el sistema cultural meta. La indagación de los investigadores procura responder preguntas referidas a las funciones y repercusiones que tienen los textos en sus respectivos contextos de emergencia y recepción; las políticas de traducción (¿qué historias se transponen al cine?, ¿qué se traduce?, ¿cuáles *remakes* se filman?, por ejemplo); las normas de selección y exclusión impulsadas tanto por el canon como por el mercado; el tenor de las transformaciones estéticas, etc. (Even-Zohar, 1990; Pérez Bowie, 2004; Cattrysse, 1992).

Así pues, sobre el pivote de la noción abarcadora de retoma, contemplaremos fenómenos discursivos de escritura, reescritura o traducción intersemiótica –sin importar su rango de complejidad o extensión–, que incluyen las diferentes manifestaciones de transtextualidad que fueron sistematizadas por Genette (1989) o trabajadas, de forma puntual, por especialistas del cine, la literatura y otros medios.

Parodia, ironía y sátira: entre la distancia y la crítica

El problema del cambio, que preocupó a Tinianov y a otros formalistas en la descripción de la evolución literaria, fue resuelto tempra-

namente a partir de la noción de parodia de la serie literaria anterior. Se la entendió como ruptura o distancia crítica de la mecanización de los procedimientos que aparecían en los textos. De resultas, es imprescindible, para que actúe, la perceptibilidad de la inversión o el desvío efectuados. Los procesos de saturación o agotamiento estilístico y la emergente aparición de una forma "nueva" aportan la explicación sobre los modos de funcionamiento de la serie. En la parodia se cifra entonces el mecanismo estrella, la bisagra de estas transformaciones, lo que la vuelve, para estos autores, el equivalente nocional de cambio literario.

Por su parte, Bajtín (1987) fue uno de los primeros estudiosos de la literatura que abordó la función que la risa paródica cumple en el seno de un sistema político en disolución, el paso de la Baja Edad Media al Renacimiento. La actitud paródica supone el establecimiento de una distancia con otro discurso legitimado y al que la deflación irónica rebaja de modo grotesco; palabras ajenas que son objeto de un proceso de subversión, en particular; en las prácticas colectivas del carnaval, a través de su impronta política y polémica.

Su reflexión, que conlleva una mirada arqueológica sobre la evolución de la forma de la novela, postula asimismo a la parodia y a la risa carnalesca como los motores que consolidan este género literario de la modernidad, en tanto resonancia dialógica de diferentes voces. Como señala Nocera (2009: 16):

El carnaval se coloca así en el centro de las preocupaciones bajtinianas, no solo como una circunstancia social de múltiple significación y utilidad para el estudio de la cultura, sino como influencia determinante en la literatura, en lo que hace a la conformación genérica.

De esta suerte, la teoría literaria ha ponderado la fuerza creadora del gesto paródico que se aplica sobre los textos sostenidos por el canon y la doxa, reconociendo la inflexión dialogal que cierta literatura y otras prácticas discursivas ostentan. Distancia y crítica que se detienen, especialmente, en los sociolectos, las formas expresivas y procedimientos formularios, los motivos y temas; pero también en las figuras de la realidad social y lo que ellas simbolizan. En los géneros populares –o cuando la veta cómica se destaca– es posible observar, entonces, una confluencia entre parodia y sátira. Si la parodia remite a un distanciamiento crítico en relación con otro texto o género; sátira refiere a una evaluación social y moral de actores y costumbres. Si el cine de un Almodóvar o un Allen se distingue por la elaboración paródica de géneros populares y mediáticos (el melodrama, el *reality*, el policial), también delinea una galería de retratos

satíricos de tipos sociales. En los productos del humorismo televisivo nacional, por ejemplo, dominan los gestos paródico y satírico, como en el caso del sketch de Bombita Rodríguez de *Peter Capusotto y sus videos* (TV Pública), en el que se parodian la música y la estética visual de los 70, al tiempo que se satiriza el discurso de la militancia revolucionaria del período. En las obras de artistas plásticos interpellados por coyunturas políticas y sociales determinadas (o que se inscriben en modalidades realistas) pueden convivir ambos polos.

Idéntica distinción entre sátira y parodia sostiene Linda Hutcheon (2000), quien tiende a extender los fenómenos paródicos contemporáneos a aquellos que no presentan solo una modulación humorística, y que consisten en el juego de unos textos que hacen figura con respecto a otros en segundo plano. Plantea que etimológicamente el prefijo "para-" se puede leer tanto como "contra"/"en contra", como "al lado de". En la primera interpretación del prefijo, parodia se relaciona con "un texto [que] se opone a otro con el intento de burlarse de él o de ridiculizarlo" (32); mientras que la segunda acepción sugiere un "acuerdo o relación estrecha en lugar de contraste" (32). La autora privilegia esta última significación porque permite entender las formas de la actual producción estilística, que de modo variado transcontextualizan los textos de la cultura. Por lo tanto, la parodia emerge como "la articulación de una síntesis, [...] un engarce de lo viejo en el nuevo" (Hutcheon, 1992: 177); se vuelve "cita irónica, pastiche, apropiación, o simplemente intertextualidad" (187).

Como vemos, las nociones se cruzan y se solapan en la bibliografía existente. Con esta labilidad nocional nos enfrentamos frecuentemente al recorrerla.

Por otra parte, entretrejida como recurso privilegiado en la parodia y la sátira, los autores teorizan sobre la ironía. La figura, como se sabe, opera por contraste: un enunciado que literalmente dice A exige que sea interpretado como no A. Lo que resulta menos observado es el hecho de que la ironía no necesariamente se vincula a la comicidad: la distancia, el desprecio, el desdén pueden ser sus efectos perlocutivos.

Su funcionamiento obliga al lector o destinatario a actualizar su enciclopedia, es decir, a poner en obra operaciones de reconocimiento textuales, tanto si se trata de textos con tono humorístico como no humorístico.

Para Hutcheon (2006a), lo que distingue su uso en la parodia posmoderna es su vocación crítica: al desnaturalizar los conceptos subyacentes sobre nuestro pasado, moviliza una lectura alerta y desacralizadora. Por lo tanto, se trata de una reconstrucción que se apropia del pasado, pero no en clave de recuperación nostálgica. Esta posición se enfrenta a las sostenidas por Jameson. (1985, 1991)

y por Foster (1985), quienes ven los valores de ahistoricismo, vacuidad y neoconservadurismo en la representación que las obras posmodernas hacen del legado artístico, fundamentalmente a través de las operatorias involucradas en el pastiche y lo retro. Dice Jameson (1991: 43-44), por ejemplo:

El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad [...] es, en consecuencia, una parodia vacía...

Más allá de las precisiones de estos analistas, existe un riesgo siempre latente en la forma en como consideran el ámbito de los funcionamientos productivos, en la medida en que este constituye frecuentemente un terreno ambiguo: de esta manera, aceptan aproximaciones de corte intencional (cuando diferencian, por ejemplo, "actitud crítica" de "actitud lúdica"); distinguen en principio géneros, formas y tropos, pero luego no contemplan más que manifestaciones híbridas; sustentan una reflexión sobre el estilo de época actual que muchas veces desconoce su complejidad y la dinámica de fragmentación que lo caracteriza.

Entonces, tenemos que las inflexiones de retoma que han sido destacadas a lo largo de la historia literaria y del resto de la producción artística y mediática son la parodia y la sátira; mientras que el pastiche se reconoce como la variante de retoma que define la posmodernidad, dado que se la ve como una era con exiguo espesor ideológico. La ironía lúdica o bien crítica; juguetona o tal vez ácida; "blanca" o sarcástica, conforman el espectro figural de sus manifestaciones contemporáneas.

Las diferencias estilística, ideológica o moral entre el hipotexto y el hipertexto vinculadas a las determinaciones del reconocimiento o lectura que el texto B realiza del texto A son las dos variables que se requieren para indagar las lógicas de las relaciones interdiscursivas. La investigación, entonces, no es un mero acercamiento a la apropiación autoral más o menos "desilusionada" o "indiferente" hacia los contextos de referencia de partida o de llegada; no remite a un enfoque psicologista ni busca las resonancias de un "espíritu de época"; sino más bien implica una tarea de descripción y confrontación entre operaciones discursivas, para arribar a hipótesis explicativas de los procesos productivos implicados.

Las adaptaciones cinematográficas como objeto predilecto de indagación

El fenómeno de la adaptación cinematográfica ha sido uno de los campos favoritos de investigación, sumando una contundente cantidad de trabajos sobre cuestiones generales —especificidad de los lenguajes, estructura del relato, dimensión enunciativa—, y ensayos analíticos de las obras transpuestas. Es decir, entre la teorización y la lectura crítica se despliega el territorio de examen de los pasajes de las obras de teatro o de la literatura al cine. Las perspectivas implicadas van de la teoría del cine a la narratología, de la estética a la semiótica, apostando a veces a visiones diacrónicas y comparatistas.

En este vasto espacio de producción teórica, se puede circunscribir un doble viraje:

- a) De la mayor valoración del texto de partida a la valoración de ambos textos partícipes de la retoma.
- b) Del estudio de la relación estructural entre el hipo y el hipertexto a la consideración de sus contextos respectivos.

Esto es, hubo un desplazamiento notorio en cuanto al peso otorgado a la idea de “fidelidad al original”, sobre todo a partir del tratamiento de aspectos que hacen a la naturaleza de los lenguajes y medios expresivos convocados. Las investigaciones actuales, a su vez, privilegian una perspectiva discursiva que no reniega de las determinaciones sociales o económicas de las producciones filmicas. La actualización ideológica, pero también el criterio de rentabilidad no dejan de incluirse como constituyentes de dichos condicionamientos.

Antes de que los estudios sobre enunciación se expandieran, la línea argumental y las expansiones o reducciones operadas sobre la trama del relato transpuesto constituían las dimensiones subrayadas. El eje de comparación se instalaba en la estructura y funciones del relato ficcional, o bien en las particularidades estilísticas que adoptaban los escenarios y personajes. A partir de los 80, el problema de los narradores y los distintos tipos de focalización cobró relevancia.

En el ámbito de la teoría del cine, la preocupación de los trabajos críticos se ha centrado en la ponderación de este medio de expresión como un arte prestigioso y semióticamente complejo, al igual que la discursividad literaria.

A propósito, Stam (2009: 11-24) enumera las fuentes de la supuesta superioridad de la literatura sobre el cine y la adaptación, para desmontar distintos prejuicios de los enfoques tradicionales:

- El prejuicio de que las artes más antiguas son mejores.
- La rivalidad que se atribuye entre una y otro, “en lugar de ser vista [su relación] como un diálogo que podría ofrecer un beneficio mutuo de fertilización recíproca”.
- La iconofobia, que entiende que las artes visuales “alimentan la ilusión y fomentan las bajas pasiones”, al tiempo que amenazan el orden simbólico de la representación.
- La logofilia, en tanto exaltación de lo escrito como medio predilecto de comunicación.
- La anticorporalidad de la literatura que convoca más lo cerebral que lo sensual, promoviendo la imaginación.
- El mito que sostiene que las películas son fáciles de hacer y de ver.
- Un prejuicio de clase que afecta la valoración de las adaptaciones al tratarlas como productos para las masas.
- El parasitismo, en la medida en que se las entiende como “versiones ilustradas de las obras, menores que los originales”.

Términos como “infidelidad”, “traición”, “deformación”, “violación”, “bastardización”, “vulgarización” y “profanación” proliferan cuando se habla sobre la adaptación. Cada uno de ellos tiene una carga específica de oprobio. “Infidelidad” tiene connotaciones de mojigatería victoriana; “traición” evoca perfidia ética; “bastardización” tiene una connotación de ilegitimidad; “deformación” implica indignación ética y monstruosidad; “violación” evoca violencia sexual; “vulgarización” hace pensar en degradación de clase, y “profanación” indica sacrilegio y blasfemia. (Stam, 2009: 11)

El propio Stam (2000) argumenta que más bien es el cine el que presenta una densidad estética más rica al estar comprometidas más materias de la expresión que en la literatura, que solo se basa en una. El cine es multibanda, arte sinestésico y sintético, ya que cuenta con la capacidad de absorber las artes precedentes, disponiendo “de lo visual de la fotografía y la pintura, el movimiento de la danza, el decorado de la arquitectura y la actuación del teatro” (4).

En suma, en relación con las adaptaciones, por lo tanto, los análisis deben focalizar las operaciones específicas de retoma; apoyarse en la condición intertextual de la semiosis, las cualidades semióticas

de los lenguajes implicados y las determinaciones socioideológicas de los contextos meta.¹

Así, por ejemplo, en la adaptación de *Miss Tacuarembó* del escritor uruguayo Dani Umpi, realizada por Martín Sastre (2010), la crítica podría valorar la retoma multigénerica que comprende el *reality show*, la telenovela, el *talk show*, la comedia musical, la telecomedia infantil o adolescente, etc., más la remisión al estilo de Almodóvar.

En el caso de las adaptaciones animadas o de aquellas que efectúan una antropomorfización de los personajes del cómic —como *Dick Tracy* (Beatty, 1990) o *Sin City* (Miller, Rodríguez y Tarantino, 2005)—, la atención podría centrarse en las posibilidades de transformación semiótica de los lenguajes.

Por último, la reciente transposición de *Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* (1872, 1879), de José Hernández, a cargo del cineasta Gerardo Vallejo, *Martín Fierro, el ave solitaria* (2005), podría considerarse en tanto actualización de la visión sobre los pueblos originarios: el gaucho no se opone cultural ni vivencialmente al indio, sino que ambos se representan como víctimas de un sistema sociopolítico injusto.

Narrativas transmediáticas

Otro aspecto que ha sido observado en este campo corresponde a la noción de narrativas transmediáticas, elaborada por Jenkins (2008), que implica el desarrollo de una historia a través de múltiples emplazamientos, en el que cada nuevo discurso hace una contribución particular y, a la vez, valiosa, al conjunto. La trama se va engrosando (expandiendo, diversificando), y su sede ya no está en un soporte específico, sino que se inscribe en toda esa red. Se puede experimentar en una novela impresa, una serie de televisión, una historieta, un videojuego, una película, episodios para banda ancha móvil, o cuando el universo diegético se presentifica en una infinidad de productos (muñecos, pósteres, mochilas, cartas, indumentaria) que explotan una franquicia. Esta dispersión incrementa el consumo, puesto que cualquiera de ellos se constituye en la puerta de entrada al universo ficcional. Así, el flujo de contenidos de las empresas de la industria del entretenimiento se desenvuelve de acuerdo con una lógica comercial que persigue su ampliación en todos los sectores mediáticos, apun-

1. El pasado siempre es objeto de reinterpretaciones; cada generación, cada momento estilístico en su sucesión procede a leer con sus grillas de inteligibilidad específicas el intertexto que hereda.

tando a un mercado de fusión. No obstante, en los entornos virtuales, específicamente, se advierte asimismo la emergencia de un tipo de autoría colaborativa entre productores y consumidores.

Ahora bien, lo que hace que un relato tenga la capacidad de ser transmediático es que se configure a partir de arquetipos, alusiones y referencias a obras anteriores. Debe haber conexión con otros productos; dado que en él se siembran indicios a la espera de la actividad descifradora del público. El universo de esta clase de narraciones sintetiza una panoplia de textos que provienen de diferentes espacios (de la alta cultura, la cultura popular y la mediática), al tiempo que se integran motivos y temas de distintos períodos históricos y tradiciones. El consumidor actual de medios y productor activo de discursos que se comparten por la red y por los dispositivos de telefonía móvil construye identidades grupales sobre la base de estos relatos; fenómeno que, si bien ha existido siempre (los libros que antes se leían trazaban las sintonías estilísticas con los amigos y los miembros de la propia clase o grupo), ahora aparece exponencialmente multiplicado.

Es en este escenario cultural en el que se han intensificado las prácticas de seguidores o fans. Jenkins (2009: 10), que se ha ocupado comprometidamente del tema al reconocerse él mismo como fanático, valora la “participación del público y la inteligencia colectiva”:

La cultura participativa no es hoy en absoluto marginal ni clandestina. Las obras de ficción de los fans resultan accesibles en asombrosas cantidades y variedades para cualquiera que sepa navegar por Google. (11)

Las prácticas de los fans con los relatos transmediáticos se conforman al calor de las tecnologías digitales que permiten guardar, comentar, manipular y volver a poner en circulación aspectos de esos textos, sin que esto lleve a pensar en una absoluta independencia o autonomía en relación con las acciones llevadas a cabo por el mercado. De hecho, existe una mutua interacción entre ambos actores de la producción discursiva; cuestión que desarrollaremos más adelante.

Las actuaciones de los fanáticos presuponen un entorno dinámico de creatividad e improvisación en el que se favorece la inmersión en el mundo de la fantasía, a través de modos diversos: disfrazarse, reescribir los finales, jugar en red, seguir pistas o huellas en los relatos, producir parodias, historietas, asistir a parques temáticos, etcétera.

Recordemos que la narratividad implica un acto esencial de configuración del sentido (Fabbri, 1999); se infiltra en cada una de las áreas de la vida semiótica y hace a la constitución de la identidad personal y colectiva. Los personajes ficcionales operan como lugares

de identificación asociativa, admirativa, simpatética, catártica o irónica (Jauss, 1986) y de esta suerte han ayudado a la amplificación actual del fenómeno de la migración, que consiste en el proceso de expansión diegética de un mundo, por el pasaje de personajes a otros soportes; personajes, además, que pueden cristalizar arquetipos o mitos, como Drácula, Batman, Darth Vader, etcétera.

Lo colaborativo en los entornos digitales se muestra en la generación de contenidos de ocio y entretenimiento, de efectos lúdicos o humorísticos, y el despliegue de operaciones compositivas emparentadas con lo paródico. La apropiación narrativa de series de televisión se concreta, por ejemplo, según Jenkins (2010), en lo siguiente:

- Recontextualizaciones (textos que completan detalles de la historia y dan explicaciones sobre la conducta de los personajes).
- Prolongaciones temporales del relato (precuelas y secuelas de la historia de partida).
- Refocalizaciones (textos que se centran en los personajes secundarios; especialmente, mujeres y minorías).
- Inversión o reorientación moral del universo diegético (relativización de “los buenos” y justificación o admiración hacia “los malos”).
- Cambio del género de la serie (adaptaciones de la trama a partir de convenciones diferentes).
- *Crossovers* o historias cruzadas (mezcla de personajes y argumentos de distintos relatos).
- Transformación de los personajes (dislocación de caracteres y del contexto de los protagonistas originales).
- Mixturas entre lo ficcional y lo real (procesos de “personalización” de los seres imaginarios o inclusión de personas reales en la ficción).
- Intensificación emocional de los héroes (tematizaciones de los dolores físicos y emocionales, las relaciones familiares, amistosas y románticas).
- Erotización (exploración de los vínculos eróticos, en especial, los homosexuales, que dan lugar a las ficciones *slash*).

De este modo, a las *fanfics* (ficciones elaboradas por los fans de distinta extensión y complejidad) se suman otras producciones artesanales, amateurs, no lucrativas, que se comparten con los amigos: la invención de canciones inspiradas en los relatos (como la música *filk* relacionada con la ciencia ficción); los videos que conllevan una continuación o transformación de alguna secuencia particular; aquellos que especulan sobre cómo podría haber terminado la historia

o que indagan sobre cualquier otra circunstancia contrafáctica; las síntesis animadas de un argumento en dos o tres minutos; los falsos *trailers*, los collages ilustrativos; las convenciones y prácticas del *cosplay*;² y una multiplicidad de variaciones paródicas audiovisuales.

Por el lado de las empresas que producen contenidos para abastecer el demandante mercado de la ficción y el entretenimiento, las rutinas se centran en el diseño de programas, en mecanismos de continuación y expansión, y en la hábil generación de espacios de participación y creación para los seguidores. Hacia los 90, se advierte asimismo una tendencia a la concentración de negocios de la comunicación y la informática por parte de algunas compañías que, de este modo, encaran la producción de películas, series, dibujos animados, videojuegos, revistas, etc., usufructuando la sinergia concomitante. Las estrategias que siguen para fidelizar a las audiencias requieren la familiarización con esos mundos imaginarios, la oferta de productos de ludicidad y ocio, y una consistente penetración publicitaria. Por otro lado, el involucramiento de los receptores, como comenta Maguregui (2010: 114), se puede avivar a partir de la apuesta comercial de contenidos transmediáticos, que funcionan como “promociones entre temporadas”, y no solo “para sumar [materiales] al corpus *cross-media*”.

La sociedad de masas sabe de reciclajes. Como señala Pérez Bowie (2010: 22):

La ficción es hoy en día el elemento primordial del que se nutre el pujante mercado del entretenimiento; y la necesidad de la industria de proporcionar nuevos contenidos hace que el reciclaje de materiales ficcionales y su intercambio entre los diversos soportes sea una práctica común: en primer lugar, porque permite poner en circulación materiales que ya han demostrado su eficacia, y en segundo lugar, porque con ello “se generan contenidos desde el propio sistema y se favorece la interacción entre las diversas ramas de los entramados industriales que hoy en día son la práctica totalidad de las empresas de comunicación” (Cascajosa, 2006: 338).

Sin embargo, como planteábamos al inicio de este párrafo, la cooperación entre las acciones de los internautas (y otras variantes

2. Convenciones de animé y manga, de ciencia ficción y encuentros que convocan a expositores y fanáticos alrededor del mundo del cómic se vienen realizando hace por lo menos treinta años en todas partes del mundo. En particular, la primera edición del famoso Comic Con en la Argentina se llevó a cabo en 2013.

de fans) y la globalización de la cultura de la mercancía, al decir de Jenkins (2009), describe el actual proceso de convergencia tanto corporativa como horizontal o popular. Nuevo paradigma cultural que habla de la reunión entre la “convergencia mediática, [la] cultura participativa [y la] inteligencia colectiva” (Jenkins, 2008: 14).

En los productos mediáticos actuales, lo viejo y lo nuevo se aplan, y se achata el espesor temporal de las referencias. Productores y consumidores actúan en continuidad, en sintonía, realimentándose de esta manera los *topoi* del imaginario local y global.

De los casos a las prácticas y las operaciones

Nuestra perspectiva reconoce un movimiento inductivo: se seleccionan algunos casos en los que se verifican formas diversas de retoma (adaptaciones, narraciones transmediáticas, versiones, citas, homenajes, inflexiones metadiscursivas, etc.), y de allí se procura describir, por una parte, las prácticas de apropiación (“escritura” e interpretación, en los polos de la producción y el reconocimiento, respectivamente) y, por la otra, las principales operaciones transductivas puestas en obra, que trazan el tono estilístico reinante.

En principio, podríamos plantear que lo definen la fragmentación, el exceso, el artificio, las altas dosis de intertextualidad; como así también, como ya comentamos, la condición multicanal de la producción (Roig, 2009) y la tendencia a la horizontalidad colaborativa. Las operaciones detectadas recuperan estos caracteres generales y se advierte una serie de rasgos predominantes:

- a) Énfasis en un tratamiento paródico y lúdico.
- b) Amplificación mediática que favorece la inmersión y la experimentación de los receptores.
- c) Inflexión testimonial o autobiográfica, que, junto con otros mecanismos, subrayan las mixturas entre lo ficcional y lo no ficcional.
- d) Disolución tanto de las jerarquías autorales (¿quién produce?) como culturales (¿qué se cita, qué se retoma?).

En el campo de las prácticas artísticas perviven además modulaciones del dardo satírico e irónico, que se detiene en la crítica de la sociedad de masas, masculinista, globalizada, entre un extenso etérea. Uno de los ejemplos ofrecido por Hutcheon (2006a: 9) ilustra este tipo de funcionamiento:

La versión posmoderna tiene la especificidad histórica de un retrato. Pero no es solo la historia de la representación del alto arte lo que resulta desnaturalizado en la parodia posmoderna: la muestra *Media Post Media* de 1988 (en la Galería Scott Hanson de Nueva York) presentó obras de medios mezclados que parodiaban las prácticas representacionales del alto arte (de David Salle), pero también la de los medios masivos (videos, anuncios). Los diecinueve artistas eran todas mujeres, tal vez subrayando el hecho de que las mujeres tienen más que ganar, y no que perder, mediante una crítica de la política de la representación.

En el ámbito local, entre las innumerables ilustraciones que se pueden mencionar, recordemos la obra de Daniel Santoro y su retrabajo melancólico de la iconografía del primer peronismo, el cual no desdén, a su vez, un señalamiento crítico de las condiciones del país bajo los vientos del neoliberalismo.

Los discursos que incorporan una marcada dimensión performática resultan asimismo abundantes. En ese sentido, Bourriaud (2007) propone examinar las prácticas relacionales y de posproducción. La estética relacional, para él, describe “el aspecto convivial e interactivo” del espacio mental abierto por la web (8); un arte cuyas obras se exhiben como “una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2006: 14); un encuentro “en presente” entre el que produce y el que mira.

En relación con la noción de posproducción, esta remite a las acciones artísticas de interpretar, reproducir, reponer o utilizar obras u otros productos culturales disponibles, lo cual contribuye a “abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original” (Bourriaud, 2007: 7). Es decir, se usan los textos y objetos sociales como un repertorio de formas. El *sampling* en música y el *found footage* en cine –como el uso de material de archivo para generar efectos ficcionales, la utilización y resignificación poética de secuencias de videos familiares o de la historia del cine, el montaje de documentos visuales y sonoros para lograr la síntesis audiovisual de una época, como se ve por ejemplo en *Canciones para después de una guerra* (1971) o *Caudillo* (1973) de Basilio Martín Patino– son algunas manifestaciones de la práctica estética de la posproducción.³

3. El videoartista Gustavo Galuppo (2010: 80-81), en referencia a su labor en *La progresión de las catástrofes* (2005), reconoce lúcidamente que “de cualquier modo, con o sin imágenes apropiadas, toda película es esencialmente eso, apropiación y reescritura de lo ya mil veces hecho, robo solapado con mayores o menores logros”.

En otro orden, la industria de contenidos de entretenimiento ha hecho proliferar las secuelas, precuelas y *spin-offs*, como *Smallville* (WB y CW, 2001-2011), *Gotham* (Fox, desde 2014), *Bates Motel* (A&E, 2013-2017), *Endeavour* (ITV, STV, UTV, desde 2012), *Inspector Lewis* (Granada Media, Granada Television, ITV Productions, ITV Studios y WGBH, desde 2007) –ambos en relación con *Inspector Morse* (ITV, 1987-2000)– y *Joey* (NBC, 2004-2006), entre las series televisivas, y el film *Van Helsing* (Sommers, 2004). En tanto, la ilustración más profusa y contundente de intertextualidad colectiva puede hallarse en las prácticas de apropiación significativa de universos ficcionales como los videojuegos, las convenciones de *cosplay*, las reuniones o los sitios de seguidores de productos mediáticos –en los que se intercambian noticias, curiosidades o se crean *artworks*, historietas o juegos–, desde *Dragon Ball* u otro animé o manga japonés, hasta las series *Game of Thrones* o *Breaking Bad*.

En ese sentido, se observan versiones nacionales de relatos, tanto por parte de las grandes empresas, particularmente norteamericanas, como de realizadores independientes. La contextualización espacial garantiza la ampliación de los públicos de los mercados locales, buscando interpelarlos a partir de lo que se presuponen sus gustos, idiosincrasia y estrellas favoritas. Éxitos del cine argentino como *Elsa y Fred* (Carnevale, 2005) y *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009) pueden verse en los films estadounidenses *Elsa & Fred* (Radford, 2014) o *Secretos de una obsesión* (Ray, 2015).

La compra de franquicias de formatos ficcionales y no ficcionales sigue igual lógica comercial: los casos de *Married... with Children* (Fox, 1987-1997) y su versión *Casados con hijos* (Telefé, 2005-2006); *La niñera* (Telefé, 2004-2005), proveniente de *The Nanny* (CBS, 1993-1999); *Amas de casa desesperadas* (Canal 13, 2006) a partir de *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012); *En terapia* (Televisión Pública, 2012-2014), procedente de la israelí *Be Tipul* (HOT3, 2005-2008); *MasterChef* (Fox, desde 2010, y en la Argentina por Telefé, 2014); *Your Face Sounds Familiar* (franquicia de Endemol, a partir de 2011) y *Tu cara me suena* (Telefé, 2013-2014); o el ya clásico *Big Brother* (Endemol, 1999 en Holanda), *Gran Hermano* (Telefé, primera temporada en 2001) son algunos de los profusos ejemplos que pueden brindarse, al igual que las versiones de otros países.

En el desenvolvimiento de las rutinas artísticas y recreativas de internet, las transposiciones genéricas han alcanzado un volumen notable, desde los iniciales diarios de viaje, novelas autobiográficas y diarios personales en los *web-blogs*, hasta breves monólogos humorísticos o de *stand-up* en YouTube. Al mismo tiempo, con base paródica o satírica, se registran intervenciones de materiales visuales y

sonoros, se comenta y se comparte, construyendo una red de pertenencia en el seno de la plataforma de Facebook, por ejemplo. La cita, la alusión, el homenaje, como también la transformación grotesca de otros textos pueden utilizarse con diversos fines, como la injuria política, la crítica de costumbres o el mero entretenimiento.

Convergencia y dinámica intertextual: desafíos de la investigación

Las absorciones y transformaciones discursivas que tienen escenario en la producción actual de los medios reconocen la presencia, entre otros, de cuatro aspectos que se complementan:

- 1) Peso de fenómenos de convergencia mediática.
- 2) Producción creciente y continua de “nuevos” contenidos para satisfacer las demandas de la industria cultural.
- 3) Posibilidades estéticas y expresivas de dispositivos y lenguajes al alcance de usuarios no específicamente profesionales o artistas.
- 4) Pérdida de las jerarquías “tradicionales” entre espacios, discursos y actores de los intercambios semióticos que contribuye a un incremento de discursos en los que los distanciamientos irónicos, humorísticos, burlescos, y a veces también críticos, se evidencian.

Por otra parte, podemos confirmar que los rasgos acerca de las mixturas entre los regímenes representacionales de la ficción y lo verista, así como también la inflexión anclada en el testimonio de un “yo” autobiográfico –ya abordados por nosotras en otras investigaciones (Del Coto y Varela, 2012)– completan el perfil del presente estilo epocal.

A partir de la base de sustituciones, supresiones o elipsis de elementos presentes en el texto fuente, adjunciones o amplificaciones, alteraciones del orden o redistribución de elementos, énfasis y secundarizaciones, se conforma una trama de citas, alusiones, emergencia de géneros nuevos, o se revisitan otros “olvidados”.

La semiosfera constituida alrededor de la creciente difusión de tecnologías digitales y las sinergias semióticas entre dispositivos, medios, lenguajes y textos⁴ exigen asumir la complejidad como su

4. Las nociones de hipermediación, remedación, transmedialidad, ecosistema mediático se han extendido en el campo de la investigación sobre los entornos digitales, desde la ingeniería hasta los estudios culturales, desde las teorías comunicacionales hasta la semiótica. Scolari (2008: 107), citando a Bolter y Grusin, señala que la convergencia

cualidad representativa y, de modo concomitante, adoptar frente al campo una imprescindible actitud de cautela o humildad que esquive las generalizaciones.

Se puede proponer como objetivos de indagación cuatro conjuntos que posibilitarían abarcar sus contornos:

- 1) Aspectos que describen la distancia entre las condiciones de producción y las condiciones de reconocimiento del texto fuente.
- 2) Aquellos que identifican el funcionamiento de los géneros y los estilos como condiciones de producción de los discursos vinculados en la retoma.
- 3) Los que confrontan sus diferencias, en virtud de los dispositivos y lenguajes involucrados.
- 4) Valores políticos y efectos ideológicos de los fenómenos de "reescritura" o de los encuentros textuales.

Desde el pasado histórico hasta la contaminación comunicacional de los medios, las retomas se detienen en infinidad de temas, o bien para problematizarlos, o bien para usarlos como meras excusas de dinámicas jocosas y lúdicas, a partir de un flujo de "muchos-a-muchos", que tiende a desconocer las jerarquías (Scolari, 2008). Los procesos de agenciamiento significativo, las nuevas prácticas convergentes y colaborativas demandan cuestionar, sobre todo, la distinción habitual entre "texto fuente" y "texto de llegada", ya que en el ecosistema mediático contemporáneo esta pierde consistencia, pues, para plantearlo en términos de Lotman (1996), la relación entre centro y periferia y las fronteras entre semiosferas suelen presentar "límites borrosos" y volverse fácilmente "permeables". Se trata de una red en continuo movimiento, en la que un discurso "alimenta y es alimentado por un intertexto en infinita transformación, que es visto a través de redes de interpretación siempre cambiantes" (Stam, 2000: 5). De este modo, la discursividad actual, espacio de mixturas y absorciones, plantea el funcionamiento híbrido y complejo de las variadas semiosis (no mediática, mediática y artística) que transitan los sujetos en una sociedad.

Con el fin de ajustar la descripción de las operaciones y las tonalidades enunciativas que esta adopta, reunimos aquí un conjunto de traba-

es la "mutua remedación de al menos tres importantes tecnologías –teléfono, televisión y ordenador–, cada una de las cuales es un híbrido de prácticas técnicas, sociales y económicas, que ofrece su propio camino hacia la inmediatez". Las nuevas formas de comunicación se dejan describir por la creciente digitalización, la reticularidad (muchos-a-muchos), la hipertextualidad, la multimedialidad y la interactividad (78).

jos que dan cuenta de los resultados preliminares de nuestro proyecto de investigación Ubacyt "Regímenes de representación mediática: absorciones y transformaciones discursivas". Se han abordado, a lo largo de los últimos tres años, casos que involucran las transposiciones cinematográficas, el espesor de las remisiones polifónicas en los productos televisivos del espectáculo y el entretenimiento, las versiones nacionales de formatos o la producción de series web, las modulaciones paródicas operantes, por ejemplo, en los microformatos de YouTube o en los denominados falsos documentales, las posibilidades del emplazamiento digital de las colecciones y la visita museística, los juegos retóricos de la música popular. Otros fenómenos que hemos estudiado asimismo, pero que no forman parte de este libro, son algunos ejemplos de ficciones transmediales que se recuperan en videojuegos o en animaciones humorísticas de la web, la impronta de diversos géneros en la crónica urbana o la conversación mediática. Por otra parte, reservamos un espacio para el análisis de los reconocimientos comentativos sobre textos, rumores, "mitos", que tienen lugar en una comunidad de Facebook, con la pretensión de ilustrar las dimensiones de la negociación del sentido y la cooperación interpretativa.

Bibliografía

- ANGENOT, M. (1996), "La «intertextualidad», pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional", en D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba.
- ARRIZABALAGA, M.I. (2007), "Revisión de la teoría de los polisistemas. De los estudios literarios a la Teoría de la Catástrofe; una mirada al gusto de Bo Kampmann Walter", *Revista Observaciones Filosóficas*, N° 5. Disponible en www.observacionesfilosoficas.net/revusiondela teoriadelos.html.
- BAJTÍN, M. (1987), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BARTHES, R. (1987), "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- BOURRIAUD, N. (2006), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2007), *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2006), *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- CATRYSSSE, P. (1992), *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang.

- DEL COTO, M.R. y G. VARELA (eds.) (2012), *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*, Buenos Aires, La Crujía.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990), "Teoría de los polisistemas", trad. de R. Bermúdez Otero. Disponible en www.tau.ac.il/~itamarez/works/papaers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf 287-310. Esta versión es la traducción de "Polysystem Theory", *Poetics Today*, vol. 11, Nº 1, primavera, 1990.
- FABBRI, P. (1999), *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia*, Barcelona, Gedisa.
- FOSTER, H. (1985), "Introducción al posmodernismo", en *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- GALUPPO, G. (2010), "Delitos flagrantes. Itinerarios de un saqueador de imágenes", en L. Listorti y D. Trerotola (comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*, Buenos Aires, 12º Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- HUTCHEON, L. (1992), "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- (2000), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press.
- (2006a), "La política de la parodia posmoderna", *Criterios* (edición especial en homenaje a Bajtín), julio. Traducción de Desiderio Navarro. Disponible en www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf.
- (2006b), *A Theory of Adaptation*, Nueva York-Londres, Routledge.
- JAKOBSON, R. (1981), "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.
- JAMESON, F. (1985), "Posmodernismo y sociedad de consumo", en H. Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- JAUSS, H.R. (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- JENKINS, H. (2008), *La cultura de la convergencia*, Barcelona, Paidós.
- (2009), *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*, Barcelona, Paidós.
- (2010), *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*, Barcelona, Paidós.
- KRISTEVA, J. (1974), *La révolution du langage poétique*, París, Seuil.
- (1978), *Semiótica I y II*, Madrid, Espiral.
- LOTMAN, I. (1996), "Acerca de la semiosfera", en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Universitat de València-Cátedra.
- MAESTRO, J.G. (1996), "Lingüística y poética de la transducción teatral", en *Problemata Thearalia I. Primer Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*, Universidad de Vigo.
- (2002), "La recuperación de la semiótica", en J.G. Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco Libros.
- MAGUREGUI, C. (2010), "Cruce de plataforma, arquitectura de la anticipación y régimen de identificaciones en *Lost*", en A. Piscitelli, C. Scolari y C. Maguregui (comps.), *Lostología. Estrategias para entrar y salir de la isla*, Buenos Aires, Cinema.
- McFARLANE, B. (1996), *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford University Press.
- NAVARRO, D. (ed.) (1997), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba.
- NOCERA, P. (2009), "Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la sociosemiótica bajtiniana", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Nº 22, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en www.researchgate.net/publication/40507795_PARODIA_IRONIA_E_IDEOLOGA_CARNAVALESCA_MARXISMO_Y_LITERATURA_EN_LA_SOCIO-SEMITICA_BAJTINIANA.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2004), "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Nº 13. Disponible en www.cervantesvirtual.com/obra/la-adaptacin-cinematografica-a-la-luz-de-algunas-aportaciones-tericas-recientes-0.
- (2008), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- (coord.) (2010), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ROIG, A. (2009), *Cine en conexión. Producción industrial y social en la era "cross-media"*, Barcelona, UOC.
- SAINT-GELAIS, R. (1999), "Adaptation et transfictionnalité", en A. Mercier y E. Pelletier (eds.), *L'Adaptation dans tous ces états*, Quebec, Nota Bene.
- SCOLARI, C. (2008), *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*, Barcelona, Gedisa.
- SERCEAU, M. (1999), *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Bélgica, Editions du Céfal.
- STAM, R. (2000), "Más allá de la fidelidad: la dialógica de la adaptación", traducción de M.R. del Coto. ("Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, Nuevo Brunswick, Rutgers University Press.)
- (2005), *Literature through Film, Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell.
- (2009), "Teoría y práctica de la adaptación", traducción de F. Talavera y L. Zavala. ("The Theory and Practice of Adaptation", en R. Stam y A. Raengo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, México, UNAM, 2004.) Disponible en guion2.weebly.com/uploads/1/15/0/19/15091428/teora_y_practica_de_la_adaptacin.pdf.

- , R. BURGOYNE y S. FLITTERMAN-LEWIS (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós.
- STAM, R. y A. RAENGO (eds.) (2004), *A Companion to Literature and Film*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell.
- (eds.) (2005), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell.
- STEIMBERG, O. (1993), "Libro y transposición", en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel.
- (2013), *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- TOROP, P. (1995), "Semiótica de la traducción y traducción de la semiótica", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 4. Disponible en www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--14/html/dcd92bb4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_19.html#I_8.
- TRAVERSA, O. (1986), "Carmen, la de las transposiciones", La Plata, Actas del Primer Congreso Nacional de Semiótica.
- WOLF, S. (2001), *Cine/literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.

CAPÍTULO 1

Notas sobre la adaptación cinematográfica

María Rosa del Coto

En el conjunto, vasto y múltiple, de las investigaciones centradas en los vínculos que cine y literatura entablan, se distinguen las referidas al pasaje de una ficción escrita a una fílmica. Que tales estudios sean, en términos numéricos, dominantes, no constituye su característica más saliente. Lo que los vuelve destacables es la diversidad de enfoques que ponen en juego; y, sobre todo, lo que explica esa diversidad: los modos dispares con los que, especialmente a lo largo del tiempo, se conceptualizaron las prácticas transpositivas, por un lado; y, por el otro, la dependencia que tales modos manifiestan en relación con las formas en que, también diacrónicamente, las producciones textuales en general y, en particular las literarias y las cinematográficas, se concibieron.

Las restricciones que estos elementos han ejercido sobre el estudio de las llamadas adaptaciones se dejan advertir sobre todo en el funcionamiento de una relación, la de fidelidad/no fidelidad, que no casualmente se erigió en el parámetro por excelencia para pensar buena parte de las tipologías a las que los pasajes de la literatura al cine dieron lugar, así como también para justipreciar la factura de las traducciones interlingüísticas e intersemióticas.

Sobre este último punto debe tenerse en claro que la puesta en comparación del texto transpuesto con el que lo transpone fue tributaria, salvo remarcables excepciones,¹ de una perspectiva que adjudica

1. Se trata de aquellos autores que entienden que toda transposición implica diferencias en relación con el texto que se transpone y que, por decirlo rápidamente, sostienen que la no existencia de equivalencias, en el sentido absoluto del término, hace que el criterio de fidelidad no tenga pertinencia alguna.

Entre los posicionamientos de autores argentinos, son de subrayar los de Steimberg (1993, 2013) y Traversa (2014), quienes no solo se abstraen de considerar las transpo-