

LIBROS DE TEXTO

Elementos del discurso
cinematográfico



Lauro Zavala

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNAM

El discurso cinematográfico

Lauro Zavala (zavala38@hotmail.com) es investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional. Cursó el Doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México, y ha pertenecido al Sistema Nacional de Investigadores desde 1994. Es autor de varios libros sobre cine, museos, producción editorial y posmodernidad. Desde 1984 es Profesor Titular del Módulo Cine y Procesos Culturales en la UAM Xochimilco. En 1994 obtuvo el Premio al Libro de Texto. En 1996, al celebrarse los 100 años de la llegada del cine a nuestro país, coordinó el Primer Encuentro Nacional sobre la Enseñanza y la Investigación del Cine en México.

Actualmente es director de la revista de investigación coeditada por UAMX con Humboldt State University (California), El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve: <http://cuentoenred.org>

Otros libros de Lauro Zavala

- Material inflamable (Reseñas y crítica cinematográfica). México, UAM Xochimilco, 1989
 - Humor e ironía en el cuento mexicano (antología). Montevideo, Asociación de Escritores de Uruguay, 2 vols., 1992
 - Humor, ironía y lectura (Las fronteras de la escritura literaria), UAMX, 1993
 - Posibilidades y límites de la comunicación museográfica (autor principal), UNAM, 1993
 - La palabra en juego (Antología del nuevo cuento mexicano), Toluca, UAEM, 1993 (3 eds.)
 - Teorías de los cuentistas (comp.). Dirección de Literatura, UNAM, 1993 (3 eds.)
 - Diálogos y fronteras (El pensamiento de Mijaíl Bajtín en el mundo contemporáneo) (comp. c/ Ramón Alvarado), Nueva Imagen, 1993
 - Laberintos de la palabra impresa (Investigación humanística y producción editorial), UAMX, 1994 (2 eds.)
 - Towards the Museum of the Future (comp. c/ Roger Miles), Londres, Routledge, 1994
 - Permanencia voluntaria (El cine y su espectador), Xalapa, Universidad Veracruzana, 1994 (3 eds.)
 - La escritura del cuento (comp.), Dirección de Literatura, UNAM, 1995 (3 eds.)
 - Poéticas de la brevedad (comp.), Dirección de Literatura, 1996 (2 eds.)
 - Voces en el umbral (Mijaíl Bajtín en el cruce de culturas) (comp. c/ Ramón Alvarado), UAMX, 1997
 - Cuentos sobre el cuento (comp.), Dirección de Literatura, UNAM, 1998
 - La precisión de la incertidumbre (Posmodernidad, vida cotidiana y escritura). Toluca, UAEM, 1998 (2 eds.)
 - Lecturas simultáneas (La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto) (coord.), UAMX, 1999
 - Borges múltiple (Cuentos y ensayos de cuentistas) (comp. c/ Pablo Brescia), Dirección de Literatura, UNAM, 1999
 - Relatos vertiginosos (Antología de cuentos mínimos) (comp.), Alfaguara, 2000. Edición especial de 45,000 ejemplares en la serie Rincones de Lectura de la SEP en el año 2002
 - La ciudad escrita (Humor e ironía en el cuento urbano) (comp.), Ediciones El Ermitaño, 2000
 - Relatos mexicanos posmodernos (Antología de relatos ultracortos, híbridos y lúdicos), (comp.), Alfaguara, 2001
 - El dinosaurio anotado (Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso) (comp.), Alfaguara / UAMX, 2002
-

Índice

Prólogo: De la teoría al análisis cinematográfico

Elementos de análisis cinematográfico

El itinerario del espectador de cine

El análisis cinematográfico en el salón de clases

El lenguaje analítico del cine: un modelo para armar

Narrativa cinematográfica contemporánea

El suspenso narrativo: del cuento policiaco al cine contemporáneo

La ficción posmoderna como espacio fronterizo

Ética y estética en el cine posmoderno: un modelo axial

Exploraciones en estética cinematográfica

Estética de la sutura en el cine contemporáneo

Estrategias metaficcionales en cine: una taxonomía estructural

Fotografía e intertexto: el jardín de las imágenes que se bifurcan

Fronteras entre cine y literatura

Del cine a la literatura y de la literatura al cine

Poder y verdad en *El secreto de Romelia*

La metaficción dramatizada en *Fiebre Latina*

Ejercicios de análisis cinematográfico

Estrategias de intertextualidad en *Blade Runner*

El género fantástico y *Todos Dicen que Te Amo*

El sistema de miradas en *Danzón*

Fronteras de la investigación cinematográfica

La investigación del cine en México: evaluación y perspectivas

Escenarios para el futuro de la investigación cinematográfica

Más allá del cine: estética clásica, moderna y posmoderna

Elementos de análisis intertextual

Elementos de análisis intertextual

Glosario para el estudio de la intertextualidad

Bibliografía sobre intertextualidad

Módulo Cinematografía y Procesos Culturales

Maestría en Estudios Cinematográficos

Teoría del Cine I

Teoría del Cine II

Estética del cine

Análisis del film

Glosario de teoría cinematográfica

Bibliografía sobre teoría y análisis del cine

Apéndices

Análisis Narrativo: Una cartografía general

Análisis Fotográfico

Análisis de Diseño Gráfico

Prólogo:

De la teoría al análisis cinematográfico

¿Por qué el cine?

Ir al cine o ver una película en VHS, DVD o en transmisión televisiva es una de las actividades más características de la vida cotidiana urbana, precisamente por su naturaleza casual. Se trata, a la vez, de un fenómeno cultural que define, refuerza y en ocasiones contribuye a transformar la identidad y la visión del mundo del espectador (o la espectadora), y cuya fuerza radica, precisamente, en su naturaleza simultáneamente espontánea, espectacular y ritual.

El cine es ese espacio de nuestra cultura que ofrece la posibilidad de transformar aquello que está ligado a nuestros deseos y a nuestra manera de desear. De ahí que ir al cine sea un ritual y a la vez una actividad con un enorme potencial histórico. Nuestra propia identidad está asociada a las formas que adopta en el cine la variedad de arquetipos del inconsciente colectivo. La misma continuidad histórica empieza, entonces, en esta forma de la continuidad emocional que se llega a transmitir generacionalmente. De hecho, hay quienes piensan que sólo el cine tiene esta fuerza de transformación. El cine es, en suma, la cifra de nuestra identidad imaginaria.

¿Por qué el análisis cinematográfico?

En nuestros países hispanoamericanos existe una importante tradición de crítica periodística y comentario de películas, pero todavía no existe una tradición de investigación teórica y análisis cinematográfico. Las propuestas de análisis surgidas del contexto académico son aún desconocidas o poco estudiadas. Esta ausencia de interés institucional por el análisis cinematográfico y, en general, por la formación de investigadores y la creación de programas de posgrado en estudios cinematográficos, se refleja en el hecho de que en las dos escuelas de cine más importantes que hay en el país (el Centro de

Capacitación Cinematográfica y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) se considera al análisis como una actividad ancilar a la producción cinematográfica, y está completamente ausente como opción profesional. Sin embargo, el análisis es una profesión que debe pensarse como completamente independiente de la producción. La creación de una tradición académica en esta área puede contribuir al reconocimiento de la especificidad del cine como un fenómeno cultural, cuyo estudio tendría que iniciarse en la educación básica elemental (como ya empieza a ocurrir en Europa).

En este libro se parte de una distinción radical entre la **crítica** y el **análisis** cinematográfico. Mientras la *crítica* se pregunta por el valor de una película (aplicando un criterio estético o ideológico), en cambio el *análisis* se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una dimensión o un fragmento de esa película). En otras palabras, el análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica.

Mientras la crítica produce juicios de valor, el análisis ofrece argumentos precisos para validar este o aquel juicio de valor. El método de la crítica es la síntesis, mientras el método del análisis es precisamente lo opuesto, la fragmentación de su objeto con el fin de examinar sus elementos específicos. Mientras la crítica tiene como contexto de validación la memoria del espectador, el análisis tiene como contexto de validación los criterios de fragmentación y los métodos de interpretación.

Esta distinción es fundamental para la argumentación de este libro, y puede observarse claramente en el siguiente cuadro (donde conviene enfatizar la vocación *didáctica* del análisis cinematográfico):

(Ver página siguiente)

**El placer del cine:
Estrategias de interpretación**

	Recreación	Crítica	Análisis	Teoría
Pregunta:	¿Me gustó esta película?	¿Es una buena película?	¿Qué es lo específico de esta película?	¿Qué es el cine?
Objeto:	Goce	Síntesis	Análisis	Modelos
Método:	Disfrute	Valoración	Fragmentación	Sistematización
Medio:	Oral	Medial	Didáctico	Especializado
Contexto:	Experiencia	Memoria	Segmento	Intertexto

Generalmente la crítica cinematográfica se encuentra una generación detrás de lo que ocurre en la teoría y el análisis. Por ejemplo, la teoría de autor (usual en la crítica periodística) está rezagada en relación con la teoría de la recepción y la teoría de la intertextualidad (más usuales en la teoría y el análisis). Un puente entre ambas estrategias de interpretación se encuentra en el estudio de los géneros cinematográficos.

Los orígenes de este libro

La mayor parte de los materiales contenidos en este libro se originaron a partir de los cursos y conferencias sobre teoría y análisis cinematográfico que he tenido oportunidad de impartir desde 1978 en diversas escuelas y facultades del país y del extranjero. Entre otras, por orden cronológico, la Universidad Nacional Autónoma de México (Escuela Nacional de Artes Plásticas, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Facultad de Filosofía y Letras), el Instituto Nacional de Bellas Artes (Dirección de Literatura), la Universidad Veracruzana (Maestría en Literatura Mexicana), la Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco), la Universidad de California (Santa Bárbara y Humboldt State University), la Universidad de Oxford, Inglaterra (Worcester College), la Universidad Anáhuac, la Universidad Iberoamericana, la Universidad del Valle de México, la Universidad de Oregon (Departamento de Lenguas Modernas), la Universidad de Sevilla, España (Facultad de Filologías Integradas) y la Universidad de Texas (en Austin).

Por esta razón, estos textos son el resultado de mi oscilación entre el salón de clases y las salas de proyección, con el apoyo bibliográfico de los acervos especializados del Doctorado en Ciencias Sociales de la UAM Xochimilco, del Doctorado en Estudios de Cine de New York University y del Doctorado en Literatura Hispánica de El Colegio de México. La responsabilidad de los trabajos aquí incluidos es exclusivamente mía.

Este libro es la versión actualizada, corregida y aumentada del material que obtuvo el Premio al Libro de Texto en la UAM Xochimilco para el Módulo de Cine en la carrera de Comunicación Social en 1994. Ese mismo año se publicó una coedición con la Universidad Veracruzana, y en el año 2000 se publicó una nueva edición actualizada. La versión que el lector tiene en sus manos retoma las observaciones recibidas por los estudiantes a lo largo de este periodo. He conservado el texto inicial (“Itinerario del espectador de cine”) debido a su naturaleza transdisciplinaria, y presento una nueva versión (más didáctica) del modelo de análisis cinematográfico. El resto del libro es completamente nuevo. Los contenidos de este volumen están orientados a las necesidades específicas de la docencia, y por ello he incorporado algunos ejemplos de análisis, varios diagramas y otros

materiales de carácter didáctico. El ensayo monográfico original se ha transformado, en estos nueve años, en este libro de texto para ser empleado en los cursos universitarios.

El contenido de este libro

Este libro está formado por seis secciones y diversos materiales complementarios, los cuales se precisan a continuación.

La *primera sección* del libro contiene un modelo para la reconstrucción analítica de la experiencia de ver una película. Esta sección se inicia con un mapa cognitivo que permite reconstruir la experiencia estética del proceso de ver una película, desde el momento en que alguien examina la cartelera cinematográfica hasta el momento de salir del cine (en el caso de ver una película sobre la pantalla).

Inmediatamente después se presenta lo que constituye el núcleo de este trabajo, es decir, la guía que puede servir como apoyo para los ejercicios de análisis cinematográfico en el salón de clases y para facilitar el reconocimiento sistemático de los elementos que permiten estudiar una película. A partir del reconocimiento de lo específicamente cinematográfico, el espectador que realiza el análisis puede reconocer que la pantalla cinematográfica sigue siendo, en la era del video y la televisión, un espejo a partir del cual es posible documentar sus fantasmas, su sensibilidad y sus elecciones afectivas. Y en esta conciencia puede radicar, precisamente, nuestra posibilidad de transformación.

Una vez recorrido el modelo para efectuar un reconocimiento de la propia experiencia de ver una película, debe recordarse que se trata de un mapa de las opciones analíticas. Y como ocurre con cualquier mapa, no es necesario recorrerlo exhaustivamente para llegar al sitio que se desea (es decir, conocer un aspecto particular de la película que se quiere analizar), de la misma manera que no es necesario realizar todas las recetas de un recetario cuando lo que se quiere es preparar un platillo particular para ser saboreado en cada ocasión.

A continuación se presenta una explicación acerca de la secuencia que conviene seguir en el salón de clases para utilizar este modelo, así como las razones que sustentan esta propuesta didáctica.

La *segunda sección* del libro está dedicada a la narrativa cinematográfica contemporánea, y se inicia con una mirada sobre el suspenso como estrategia básica de seducción narrativa dentro y fuera del cine, a partir de las formas del misterio y la sorpresa que ya aparecían en el cuento policiaco clásico. Enseguida se explora la ficción posmoderna como espacio fronterizo (en la narrativa cinematográfica y literaria) a lo largo del siglo XX. Esta sección se cierra con una propuesta para estudiar las articulaciones entre ética y estética en el cine posmoderno, un terreno todavía poco explorado.

La *tercera sección* está formada por materiales mucho más técnicos, en los que se proponen algunos modelos para el estudio de elementos estratégicos en el análisis de la experiencia de ver cine, como la sutura, la metaficción y la intertextualidad.

En la *cuarta sección* se exploran las fronteras entre cine y literatura, señalando la enorme riqueza que existe en la interacción entre estos dos universos de estudio. Esta diversidad se ejemplifica con un par de ejercicios de análisis donde se utiliza, respectivamente, una sola categoría perteneciente al modelo de análisis (la evolución del modelo ternario y la metaficción) con el fin de mostrar las diferencias radicales y las similitudes específicas que pueden encontrarse entre un texto literario y su respectiva versión cinematográfica.

En la *quinta sección* se presentan un par de ejercicios de análisis a propósito de la intertextualidad y la tradición fantástica en el cine contemporáneo. Esta sección concluye con el análisis de cinco secuencias de una película mexicana contemporánea a partir del concepto del punto de vista cinematográfico.

La *última sección* del libro propone una exploración de las fronteras de la investigación sobre cine en México, a partir de una evaluación de la situación actual y una prospectiva de sus diversos escenarios posibles en el futuro próximo. Esta sección se cierra con un modelo general para el estudio de la producción simbólica en la cultura contemporánea, más allá del cine.

Estas secciones están seguidas por un modelo para el análisis intertextual, el cual resulta muy útil para complementar y extender el análisis estrictamente cinematográfico. También aquí he incluido el programa del módulo de cine en la UAM-X y el programa de la Maestría en Estudios Cinematográficos elaborado, por invitación expresa, para el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) en noviembre del año 2000, así como un

glosario de términos de teoría cinematográfica, y una guía bibliográfica sobre teoría y análisis cinematográfico. El Apéndice contiene modelos para el análisis narrativo, gráfico y fotográfico.

El análisis como recreación

Los ensayos que he reunido en este volumen son expresión de un doble proceso de recreación: del placer audiovisual y del placer intelectual. Ambos son indisolubles cuando se estudian los procesos de recepción de un espacio cultural que es, por su propia naturaleza, placentero y espontáneo, especialmente desde la perspectiva aquí adoptada, constructivista y relativizadora. Ahora es el turno del lector / espectador de disfrutar la reconstrucción de su propio proceso de recreación.

Lauro Zavala

El itinerario del espectador de cine

Expectativas, experiencia y seducción; sociología, psicoanálisis y narrativa. Este es el itinerario, azaroso y sugerente, de los estudios contemporáneos sobre la recepción cinematográfica: el cine y su espectador, y el cine como espectáculo. Este es el campo cultural sobre el que estas notas de viajero pretenden asomarse, como apuntes provisionales para cartografiar un terreno aún inexplorado: el de una etnología del inconsciente colectivo.

Ir al cine significa poner en marcha simultáneamente diversos procesos simbólicos e imaginarios, a la vez íntimos y colectivos: la apuesta ideológica al elegir una película; el reconocimiento preliminar de las fórmulas genéricas; la emoción expectante de las luces que se apagan; la absorción temporal de nuestra identidad a partir de la pantalla, y la experiencia de volver, poco a poco, al mundo irreal, ese simulacro que está fuera de la sala de proyección.

La apuesta inicial

Cada vez que decidimos ir al cine (individualmente, en pareja o en grupo) asumimos una decisión liminar: optamos por un medio que compite, al menos parcialmente, con otras formas de narrativa, como la televisión, el teatro, el video y la lectura. Todos ellos son medios de comunicación en los que la narrativa, por muy ritualizada que esté, difícilmente logra ese estado hipnótico en el que nos sumerge la pantalla de cine.

En el principio está siempre la palabra. El título de una película desata el primero de los mecanismos de seducción. En su brevedad y obligada contundencia, el título sugiere y condensa emblemáticamente el sentido que habrá de precisarse al concluir la película. La vocación nominalista adquiere aquí dimensiones oraculares: aunque un buen título no garantiza la calidad del contenido, ofrece, al menos, la posibilidad de formular hipótesis de lectura que serán probadas o disprobadas por el espectador.

Aunque poco estudiada, la elección de la sala cinematográfica tiene también una importancia decisiva en el proceso de ir al cine, como parte de una experiencia estética e ideológica. Cada sala de proyección genera un perfil distintivo del espectador promedio que

la frecuente, de acuerdo con la zona de la ciudad en la que está ubicada, el tipo de películas que exhibe, el costo de la entrada y el tamaño de la pantalla.

El resto, sin embargo, no es silencio. También la cartelera incorpora algún comentario enigmático y metonímico en relación con la trama de la película, y cuya ponderación podría depender de los juicios emitidos por los otros espectadores.

Entre los elementos que intervienen en la decisión de ver una película se encuentran el gusto, la ideología y el temperamento, que son distintos nombres para hablar del sustrato mítico de cada espectador, y desde el cual éste reconoce, complaciente o críticamente, el horizonte sobre el cual se presenta cada nuevo título cinematográfico.

El sustrato mítico de cada espectador consiste en el conjunto de creencias y valores que se ponen en juego en sus prácticas culturales. Este sustrato puede determinar las expectativas que el espectador tiene antes de ver una película, y está definido por sus experiencias formativas, por su identidad cultural y por su visión del mundo.

La experiencia de elegir y ver una película determinada pone de manifiesto estos elementos, lo mismo que las asociaciones que el espectador establece con las películas que ha visto anteriormente, y que forman parte de lo que, provisionalmente, podrías llamar su “inconsciente cinematográfico”.

Sirvan estas notas como preámbulo para aproximarnos al fenómeno ideológico de *ver* una película, a partir del momento en que se establece el “contrato simbólico” con una serie de elementos genéricos (contrato que tanto debe también al estado de ánimo coyuntural del espectador individual).

La elección genérica

Como referencia obligada para el estudio de la recepción fílmica, es necesario reconocer la preeminencia de las estructuras narrativas características de los géneros cinematográficos definidos a partir de la posguerra, y aún mucho antes: el melodrama derivado de la tradición romántica, con todo y su variante irónica; el género musical derivado de la comedia tradicional, con su estructura de ascenso y caída permanentes; la tragedia moderna, que se inicia precisamente donde termina la comedia (es decir, con la ceremonia nupcial); el cine de gangsters que, como antecedente (en la década de 1930) del

film noir, retoma elementos provenientes del expresionismo alemán y del realismo norteamericano, y es una especie de tragedia romántica del antihéroe convencional.

Las oleadas de películas cuyos temas atraen el interés coyuntural de distintos públicos son la expresión sintomática de pliegues históricos precisos (nudos culturales), y responden a contextos reconocibles para un observador atento. Así, por ejemplo, el “programa” narrativo del western clásico-dominante durante el periodo comprendido entre 1940 y 1955, en el que el héroe solitario y civilizado se enfrenta al enemigo simbólico de la comunidad naciente y, después de vencerlo, debe sacrificar su permanencia en esa misma comunidad, alejándose, en la secuencia final, hacia el ocaso- se transformó precisamente durante la década de 1960, hasta convertirse en el discurso mitológico de un héroe colectivo y anónimo, que impone sus propias reglas y actúa al margen de la ley¹ (de manera simétricamente complementaria al héroe del film noir de la década de 1940-1950).

Es en este contexto donde puede hablarse de una etnología del inconsciente colectivo, pues los fenómenos que estudia una estética de la recepción cinematográfica conciernen, simultáneamente, a la teoría evolutiva de los géneros y a la teoría de las ideologías, y por ello, al estudio de los mitos en la sociedad contemporánea. Está aún por hacerse la etnografía de los rituales que rodean al acto de ir al cine, escritura ésta que deberá integrar elementos de sociología del gusto y de la vida cotidiana urbana.²

Al estudiar esta problemática nos adentramos más aún, como puede verse, en el resbaloso terreno de la teoría de los géneros, donde el modelo aristotélico (formalmente riguroso) es necesariamente el punto de partida de todo estudio serio, y sin embargo resulta a todas luces insuficiente para reconocer el comportamiento de las nuevas fusiones intergenéricas, las paradojas del cine posmoderno y las manifestaciones fílmicas de la esquizofrenia cultural. Ello significa, entre otras cosas, que un signo genérico clásico (por ejemplo, los “malos” se visten de negro) no sólo ha sido resemantizado, sino que la función de la violencia (física, moral y estética) ya no es sólo catártica sino catalítica, es decir,

¹ Un análisis sociológico de este proceso se encuentra en Will Wright: *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley, University of California Press, 1976.

² Esta escritura requiere, al menos, el empleo imaginativo de recursos literarios como la metáfora y la ironía, como lo propone Richard Harvey Brown en *A Poetics for Sociology. Toward a Logic for Discovery for the Human Sciences*. University of Chicago Press, 1989.

funciona como catalizador de mecanismos que convulsionan las fronteras entre distintas convenciones... para dejar todo como al principio de la teoría aristotélica.

En otras palabras, cuando el espectador de cine abre el periódico para buscar una película que le atraiga lo suficiente para ocupar su atención durante algunas horas de esa misma tarde, en ese momento se cristaliza un proceso que se ha iniciado mucho antes, y que su elección misma pone en evidencia: todo cambia para permanecer igual...aparentemente.

Es, como ha señalado Christian Zimmer, la religión del espectáculo,³ y a ella se someten todas las aparentes novedades del cine contemporáneo, de la incorporación del lenguaje del videorock a la recirculación de mitos ancestrales, pasando por la presentación explícita de temas antes censurados, los infinitos juegos de las fronteras entre cine y televisión, entre actuación y dibujos animados, entre el presente y un futuro casi idéntico al mismo presente, o entre la vida cotidiana y su mitificación desde perspectivas que la presentan en espacios y tiempos imaginarios.

En cada nueva película dialogan entre sí, y se transforman para reafirmarse, las convenciones del film noir, el erotismo, el suspenso, la ciencia ficción, la violencia y el cine de aventuras.⁴ Tales son algunas de las coordenadas del discurso cinematográfico contemporáneo, que no hace sino recircular significantes clásicos (cristalizados allá por 1940) y a la vez normalizar su respectiva ruptura, canonizada en los códigos modernos (derivados del estallido surgido en todo el cine occidental entre 1955 y 1970),⁵ generando así un discurso de intertextualidad irónica.

En otros términos, las fórmulas narrativas más exitosas del cine espectacular no están constituidas exclusivamente por el empleo del erotismo y la violencia moral. Por el contrario, estos elementos se integran a un discurso donde el héroe es un personaje común, que súbitamente se ve involucrado en una situación excepcional. pero al retomar esta fórmula narrativa en la que se juega con la norma y su respectiva ruptura, el cine contemporáneo retoma también, simultáneamente, los elementos formales heredados del

³ Christian Zimmer; *Cine y política*. Salamanca, Sígueme, 1976.

⁴ Se trata de géneros, elementos narrativos y temáticas en los que ha insistido el cine contemporáneo.

⁵ J.E. Monterde, E.Riambau, C. Torreiro: *Los "nuevos cines" europeos 1955/1970*. Barcelona, Ed. Lerna, 1987.

cine experimental del periodo de entreguerras (expresionismo, surrealismo, distanciamiento brechtiano) y algunas de las formas recientes de hiperbolización de las convenciones propias del cine hollywoodense clásico (objetualismo, hiper-realismo y algunas formas de parodia e intertextualidad).⁶

Al presentar las convenciones del cine clásico y del cine moderno (este último entendido como ruptura ante lo clásico) y utilizarlas en un mismo discurso, el cine contemporáneo se ha convertido, inevitablemente, en un cine de la fragmentación, de la alusión y de la repetición en la diferencia. El espectador ya no sólo observa a los personajes, sino que se observa a sí mismo en el proceso de reconocer las convenciones genéricas.⁷

Al observar de cerca este proceso cultural que rebasa el espacio del cine, podemos señalar que aquello que los psicoanalistas han llamado la identificación primaria (e.d., con el punto de vista de la cámara) está alcanzando la importancia que tradicionalmente ha tenido la identificación secundaria (e.d., con los personajes). Por ello, la metafictionalidad, la auto-referencialidad y el distanciamiento entre el espectador y la imagen se han incorporado al discurso cinematográfico más convencional (véanse, por ejemplo, *Gremlins 2*, *Total Recall* y la serie *Volver al Futuro*, para mencionar 3 estrenos ocurridos en una misma semana).

La presencia simultánea de elementos contradictorios y que anteriormente eran excluyentes entre sí (especialmente en la distinción todavía operativa en los años sesenta entre “alta cultura” y cultura de masas) constituye un reflejo, un síntoma y un indicio de la naturaleza esquizofrénica de la cultura contemporánea.

Podría decirse que el factor común a las muy diversas películas que se estrenan cada semana en las salas de cine, en términos de su estructura narrativa y de los elementos formales involucrados en ellas (color, iluminación, composición, sonido, etc.) es,

⁶ El estudio imprescindible sobre las condiciones del cine clásico se encuentra en el trabajo de D. Bordwell et al: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press, 1985.

⁷ Santos Zunzunegui: “La sutura como mecanismo esencial de la significación fílmica”, en *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 1989, 154-156. Jacques Aumont et al.: “El cine y su espectador”, en *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1985, 227-290.

precisamente, su fragmentación. Cada película es un conglomerado de alusiones a películas producidas anteriormente en distintas tradiciones genéricas.

Toda película es parte de un interminable proceso de recreación genérica. La recreación de las convenciones constituye, por su propia naturaleza, un proceso necesario para la misma continuidad histórica. Se trata de un diálogo que establece el espectador con sus propios deseos, a través de la imaginación colectiva, objetivada sobre la pantalla de proyección.

En síntesis, ir al cine es un proceso condensado en el reconocimiento de los “géneros”, que así funcionan como modelos de interpretación y cuya esencia, especialmente en las últimas dos décadas, es cada día más volátil, no sólo por razones de mercado simbólico, sino precisamente debido a la fragmentación de las formaciones ideológicas del inconsciente colectivo contemporáneo.

La emoción expectante

Al apagarse las luces en la sala cinematográfica el espectador no sólo inicia un viaje cuyo recorrido conoce de antemano (y frente al cual la pantalla es un gran espejo involuntario), sino que se deja seducir por el ritual paradójico de compartir anónimamente una experiencia vicaria, a la vez que participa activamente en una experiencia frente a la cual el mundo exterior es un mero simulacro.

Después de todo, como ha dicho el escritor John Updike a propósito de *El nombre de la rosa*, “en un libro...la voluntad del autor es lo que cuenta; en un film, en cambio, los deseos del público moldean el producto”.⁸

La película, entonces, dice más sobre sus espectadores que sobre sus propios personajes. Casi podríamos decir que el cine habla a través de nosotros, mientras nosotros somos hablados a través del ritual de la seducción iniciática que es, como espacio liminar, una programada repetición del deseo.

La fascinación del discurso cinematográfico, como forma narrativa privilegiada, surge de mostrar básicamente lo mismo, en formas aparentemente originales, que sin

⁸ Esta observación, por supuesto, sólo es aplicable al cine clásico. La cita está tomada del artículo de John Updike: “Filmar la rosa” en *Nexos*, núm.126, junio 1988, 16-17.

embargo han sido registradas por el espectador en su inconsciente cinematográfico, el que a su vez determina sus expectativas y constituye su “enciclopedia” fílmica.

Las luces ya se han apagado. Ante la pantalla, el espectador se ve atraído, abismalmente, hacia el proceso desencadenado por la oscilación entre las estrategias narrativas clásicas y una sucesión de sorpresas igualmente programadas de antemano, que lo aproximan a la conclusión epifánica del relato clásico y catártico.

Estas estrategias instituyen el programa narrativo, que tanto interesa a los análisis narratológicos y que se complementa con un antiprograma. El antiprograma, como “intriga de predestinación”, recorre la estructura del relato desde la perspectiva de su conclusión: el final feliz del melodrama clásico, la tragedia irónica del cine de gangsters, el reinicio del ciclo vital en la comedia musical, la reivindicación del héroe solitario en el western tradicional, etc.

Ya ha señalado Roland Barthes, en su estudio sobre los códigos del realismo clásico, que la intriga de predestinación suele aparecer anunciando veladamente la conclusión desde el principio del relato, por lo que sólo es reconocible como tal una vez terminada la narración.⁹ Esta pre-visión del final, observa Jacques Aumont, puede presentarse en al menos tres maneras diferentes: explícitamente (ofreciendo al espectador la resolución del conflicto narrativo desde el inicio de la película), implícitamente (presentado el suceso central del relato, la resolución del conflicto narrativo desde el inicio de la película), implícitamente (presentado el suceso central del relato, pero no sus causas, las cuales serán entonces el objeto de la narración) o alusivamente (en las imágenes presentadas durante los créditos).

Veamos algún ejemplo de cada una de estas estrategias de presentación de la intriga de predestinación al inicio de una película, como parte de las estrategias de seducción narrativa.

Iniciar un relato mostrando el final, especialmente si éste es trágico, se asocia generalmente con una estructura narrativa realista, es decir, una estructura que respeta un

⁹ Jacques Aumont *et al.*: “La historia programada: intriga de predestinación y frase hermenéutica” en *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1985, 122-128. ver también Julio Lesage: “S/Z and The Rules of the Game”, en *Brian Henderson*, ed.: *Movies and Methods*, vol. 2, U. Cal. Press, 476-499.

orden rigurosamente cronológico y causal. Este es el caso de *La mujer de al lado* (*La femme d'acote*, 1981) de Francois Truffaut, que se inicia con la secuencia del entierro de una pareja de amantes, narrada por un testigo imparcial que, dirigiéndose hacia la cámara, cuenta los antecedentes de la historia.

Esta lógica narrativa puede iniciar también un relato fragmentario y contradictorio. La primera secuencia de *El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1942) de Orson Welles muestra el momento preciso en el que muere Kane, dando paso, en el resto de la película, a la búsqueda de una respuesta para el mayor misterio de todos: quién fue realmente Kane. En este caso, como en el anterior, el espectador sabe de antemano que la muerte será trágica (por amor, en un caso, y por ambición, en el otro), y este conocimiento tiñe de ironía el relato mismo.

Otra forma de ofrecer al espectador la intriga de predestinación consiste en mostrar al inicio el efecto de la acción central del relato, dejando para después la explicación causal. En *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1982), el espectador conoce, en la primera secuencia, a un hombre que parece haber perdido la memoria, la capacidad de comunicarse y todo sentido de la identidad, vagando obsesivamente en medio del desierto. Sólo después descubriremos, con el retorno de su memoria, las causas de esa conducta errática.

Una variante de esta fórmula se encuentra en el cine clásico de suspenso, definido por la presentación inicial de una evidencia que convierte al espectador en un cómplice moral de alguno de los personajes. En la secuencia inicial, el espectador es testigo de un acontecimiento que los demás personajes ignoran, y sólo después se dará al espectador la información que determina la lógica causal de este acontecimiento.

Esta fórmula de la intriga de predestinación genera las tensiones provocadas, en muchas películas, entre las estrategias del *suspenso* narrativo (el espectador conoce algo que el personaje ignora) y las formas de la *sorpresa* (el espectador ignora algo que el narrador conoce). En el cine de Hitchcock, es precisamente la oscilación entre el suspenso y la sorpresa lo que determina la fuerza que en estas películas alcanza la llamada “transferencia de culpa”, y es en gran medida lo que garantiza la eficacia de la ironía hitchcockiana.

Por último, la intriga de predestinación también puede ser mostrada al espectador de manera alusiva, especialmente durante la presentación de los créditos. Este es un recurso

que apela únicamente al inconsciente del espectador, y puede darse ya sea en el contenido de las imágenes mismas, en la lógica del montaje o en la organización de los elementos formales de esta secuencia previa al inicio: en la relación *didáctica* (convencional), *dialéctica* (generando tensiones internas) o *dialógica* (estableciendo relaciones con el resto de la película) entre la imagen y el sonido, o en la relación entre la composición visual y el punto de vista de la cámara.

Ejemplos de cada uno de estos recursos se encuentran en la imagen inicial, previa al relato, de diversas películas, elegidas al azar: el florero frente al mar en *Cinema Paradiso*, la ventana victoriana en *Pasaje a la India*, el erotismo escatológico en *Matador* o la violenta vendetta en *Erase una vez en América*. En todos estos casos el ritmo del montaje, el tono de la banda sonora, el movimiento de la cámara y la composición de la imagen inicial son una condensación alusiva al resto del relato, y serán retomados nuevamente en la imagen final de la misma película.

Así pues, a partir de estas y otras estrategias narrativas, el discurso cinematográfico constituye a su espectador, implícito ya en las condiciones del contrato simbólico inicial, que parte del diálogo entre su experiencia personal (intra y extra-cinematográfica) y las expectativas provocadas por las primeras imágenes de la película.

La absorción temporal

La mirada se encuentra fija en un campo único; el cuerpo está básicamente relajado y en disposición de responder a los avatares del viaje imaginario, mientras la atención *consciente* participa en el ritual del espectáculo, y la frontera entre lo *imaginario* (el registro del deseo condensado en el punto de vista de la cámara) y lo *simbólico* (el registro que articula la identificación del espectador con los personajes) se desplaza constantemente entre ambos polos, centrando el interés hacia lo propiamente *preconsciente* (el espacio de la creatividad y el juego).

Ahí donde las reglas de la verosimilitud, los códigos del realismo y la economía del montaje suplantán a la realidad cotidiana y sus tiempos muertos, el espectador es

¹⁰ Los análisis desarrollados a partir de este concepto son ya abundantes. Entre los más productivos se encuentran: Stephen Heat: "On Suture", en *Questions of Cinema*. Londres, Verso, 1986, 76-112; K. Gabbard y G. Gabbard: "Methodology and

llevado a asumir la perspectiva de la que se hace cargo la cámara misma. Es ahí donde encontramos ese concepto huidizo para los teóricos del cine: la *sutura*. Este término, en su condición metafórica, se refiere al mecanismo de llenar los agujeros de sentido dejados por el juego que existe entre la perspectiva del espectador y la articulación de las imágenes entre sí, especialmente en el llamado “cine clásico” (también llamado Modo de Representación Institucional).

En esta experiencia voyeurista que involucra al deseo a través de la mirada, la imagen que ofrece la pantalla también suele ser parte de un proceso de fragmentación, propia de la modernidad artística contemporánea.

Por otra parte, los signos en el cine contemporáneo —imágenes, sonidos y los códigos que los articulan— suelen formar parte de estrategias por las que todo signo convencional se vacía de sentido, ya sea por la ambigüedad semántica y moral del relato (ver los niveles de lectura en *Terciopelo azul* o *Diva*), por la superposición de sentidos que chocan entre sí (ver la circularidad paradójica en *Volver al futuro* o *Blade Runner*) o, con mayor precisión, en los juegos auto-referenciales, entre la metaficción y la metalepsis (ver la lógica irónica de *La Rosa Púrpura del Cairo* o *La amante del teniente francés*).

Películas tan diversas entre sí como *Barrio Chino* (*Chinatown*, 1981), *Cuerpos ardientes* (*Body heat*, 1982) y *Cuenta conmigo* (*Stand By Me*, 1987) están construidas a partir de alusiones al cine clásico y a elementos literarios, visuales y musicales de la cultura popular, mientras otras películas contemporáneas integran elementos de géneros clásicos — como la ciencia ficción, el policiaco y el cine de aventuras—, utilizando un lenguaje visualmente barroco y un ritmo obsesivo, en ocasiones abiertamente paranoico, como en *Simplemente sangre* (*Blood Simple*, 1986), *Brasil* (*Brazil*, 1986) y *Después de hora* (*After Hours*, 1987).

Se trata, en suma, de un cine integrado a partir de fragmentos de otros códigos, de la resemantización de la cultura de masas y de la recirculación de elementos del cine clásico, todo lo cual ofrece al espectador la posibilidad de reconocer las referencias cruzadas, y a la vez interpretar la película a partir de sus referencias más personales.

En el cine posmoderno, y más aún, en la cultura cinematográfica que empieza a competir con la experiencia de ver una película en la máquina de video, todo signo es un signo desplazado y a la vez reincidente. Las estrategias contemporáneas de vaciamiento de sentido (suplir lo que nunca existió, suplantarlo que existió en otro lugar, mantener lo que ya no existe)¹¹ generan textos cinematográficos cuya significación depende, cada vez en mayor medida, del contexto de lectura del espectador. Es por ello que actualmente ninguna lectura es privilegiada, y el canon estético es una hipótesis sujeta a la propia subjetividad, incluso cuando se estudia una película estructurada según la lógica de los códigos clásicos. En esta fragmentariedad parece radicar nuestra identidad colectiva.

El regreso a casa

Después de diversas peripecias, distracciones y digresiones, como otros tantos mecanismos de “frenado” que constituyen parte de la misma seducción narrativa, la música comenta las imágenes finales; al escucharse las últimas notas de este fragmento conclusivo, las butacas se han vaciado y las luces se encienden nuevamente. La película ha terminado.

Una forma posible de “lectura” de una película es la del espectador “salvaje”,¹² precisamente el que conoce el contexto original en el que se produjo el texto (fílmico o literario) y que es capaz de reconocer igualmente su propio contexto de recepción, de tal manera que interpreta críticamente, relativiza ideológicamente y adapta, transfiere, se apropia y redefine el sentido de la película en relación con sus necesidades personales de sentido.

Es éste un espectador que reconoce el principio de la diferencia (entre distintas visiones de la realidad y del cine) y que tolera y recontextualiza las formas de la incertidumbre en el cine contemporáneo. Este espectador se constituye a partir de su lectura

¹¹ Xavier Rubert de Ventós: “El signo como sustituto del sentido: pequeña tipología de los signos vacíos” en *De la modernidad*. Barcelona, Península, 1980, 233-239.

¹² Adapto al cine lo que Alberto J. Pérez propone para entender el contexto social del lector literario. Cf. “Tipología histórica de la lectura”. Congreso de Literatura Iberoamericana, agosto de 1988, Ciudad de México, 20 pp. Manuscrito facilitado al autor.

crítica de las diferencias culturales que registra ante el cine producido en contextos distintos al suyo.

Otra forma de lectura es la del espectador que toma nota de las reacciones del público que comparte la oscuridad de la sala, documenta su perplejidad en la bibliografía especializada, intenta dar forma por escrito a sus observaciones y, como un etnólogo del inconsciente colectivo, cruza la línea de sombra de su visión del mundo para acceder a una perspectiva tal vez radicalmente distinta a la suya, precisamente la que ofrece ese otro observador que, a través de la creación cinematográfica, genera un espacio de reflexión compartida.

Este mismo proceso imaginario es el que sufre (o disfruta) el lector de la crítica de cine. La pasión por las imágenes —ese material inflamable por excelencia— es también el disparador de un proceso de diálogo que se continúa más allá de la sala, entre el espectador de cine y el mundo de la calle.

Por último, el espectador común, que asiste al cine de vez en cuando, con el fin expreso de distraerse y tener tema de conversación, es sujeto de los procesos narrativos aquí descritos, a la vez fascinado e indiferente ante las estrategias seductoras de la misma narratividad cinematográfica.

La experiencia será recreada provisionalmente, tal vez ante una taza de café con los amigos, para luego ser olvidada, hasta el momento en que surja la necesidad de recuperar la memoria fílmica personal, siempre modelada por un registro canónico y por el sustrato de las mitologías más entrañables.

Y mientras llega el momento de volver al cine, podría reconocerse que este medio es -a diferencia del psicoanálisis, la militancia y otras formas de terapia- el espacio narrativo capaz de *modificar* los agenciamientos del deseo: confirma o transforma, nutre de imágenes y juega con los símbolos de nuestra capacidad de fabulación, en ese espacio de la imaginación que permite redefinir nuestra propia identidad colectiva.

El análisis cinematográfico en el salón de clases

Lauro Zavala

El análisis cinematográfico es una actividad relativamente reciente en la tradición académica (B. K. Grant 1983). A pesar de que la teoría del cine nació hace un siglo ---con el cine mismo--- las estrategias de aproximación crítica a esta forma de arte y entretenimiento han estado ligadas a la literatura, la apreciación estética y, sobre todo, al periodismo (T. Corrigan 1994).

Por otra parte, las estrategias de análisis derivadas de la teoría del cine han evolucionado desde una búsqueda de métodos específicos hacia la integración de elementos que provienen de campos tan diversos como la antropología, la teoría literaria, la teoría del arte, la fotografía y, en general, todas las disciplinas sociales y humanísticas (D. Bordwell 1989).

En este trabajo señalo algunos de los presupuestos estéticos, heurísticos y pedagógicos del modelo interdisciplinario que he desarrollado para el análisis cinematográfico, el cual ha demostrado sus alcances en el salón de clases con estudiantes de los programas de licenciatura, maestría y doctorado en comunicación, literatura, sociología, semiótica y ciencias sociales. En este modelo he incorporado elementos provenientes de áreas tan diversas como psicoanálisis, crítica dialógica, estética de la recepción, sociología de la cultura, teoría de la intertextualidad, estética neobarroca, teoría del montaje, narratología, proxémica, prosaica y teoría de las ideologías.

El núcleo de esta propuesta consiste en el diseño y la resignificación permanente de un mapa conceptual que permite explorar la experiencia de ver cine a partir de su reconstrucción sistemática con carácter analítico y con fines didácticos.

Este modelo está integrado por 120 categorías distribuidas en doce áreas: Condiciones de Lectura, Inicio, Imagen, Sonido, Edición, Escena, Narración, Género y Estilo, Intertextualidad, Ideología, Final y Conclusiones.

Este modelo ha sido diseñado de manera simultánea a otros modelos para el análisis de la experiencia de leer un texto narrativo, visitar un espacio museográfico, observar una imagen fotográfica, y en general, cualquier texto cultural. Todos estos modelos tienen como

sustrato común una perspectiva constructivista y nominalista, según la cual el productor último de sentido en todo texto cultural es el lector, y no exclusivamente el autor originario.

El acto mismo de escribir es sólo concebible a partir de la práctica de la lectura. La consecuencia casi inevitable del acto de leer (textos impresos o imágenes audiovisuales) es el acto de escribir. Es desde esta perspectiva como puede pensarse que la estrategia idónea para hacer cine es ver cine.

El placer como principio heurístico

Una buena teoría permite que el conocimiento pueda ser transmitido de manera imaginativa y placentera. En el caso del cine ocurre que lo que cada estudiante está aprendiendo ya lo sabía de antemano, si bien de manera asistemática. Y un elemento esencial del aprendizaje consiste en un proceso nominativo. Dar nombres precisos a elementos que siempre hemos sabido reconocer y que hemos hecho entrañablemente nuestros, equivale a bautizar los elementos propios de nuestro universo personal.

Un buen modelo de enseñanza propicia que el estudiante tome conciencia de las habilidades que ya había puesto en práctica de manera espontánea.

Una teoría siempre es útil para el proceso de reconocimiento analítico de la experiencia estética, pues consiste en la presencia simultánea de varios elementos: 1) una sistematización de la reflexión; 2) la creación de modelos explicativos; 3) el diseño de estrategias de análisis; 4) la intersubjetivación de estructuras objetivas, y 5) en síntesis, el producto de la generosidad intelectual de quien ejerce el privilegio de jugar con ella.

Estos supuestos están ligados al proyecto constructivista de raíz kantiana, y es por ello que aquí ocupa un lugar especial el acto nominativo. Como punto de partida es posible señalar algunos de sus principios específicos. Todo acto nominal tiene como objetivo hacer inteligible al objeto, y lo hace a través de varias estrategias, entre las que cabe destacar las siguientes (especialmente pertinentes en lo relativo al título de una película y al título de su respectivo análisis): anclaje de uno o varios subtextos y de uno o varios elementos externos al texto (Principio del doble anclaje); generación del horizonte de las interpretaciones posibles (Principio de abducción nominativa); establecimiento de un marco de lectura

específico (Principio del compromiso estético), y definición de un determinado gradiente de polisemia (Principio retórico).

El empleo de la guía de análisis parte de un supuesto fundamental. Sería ingenuo creer que en diez semanas es posible modificar la identidad, la percepción o el conocimiento profundo (experiencial) que un estudiante ha adquirido sobre el cine en casi 20 años de ser un espectador asiduo. En lugar de ello, el objetivo al utilizar esta guía es más humilde: nombrar y tomar conciencia de las competencias y la enciclopedia adquiridas hasta el momento de realizar los ejercicios de análisis, para asumirlas de manera sistemática.

En otras palabras, es imposible en pocas semanas enseñar a los estudiantes universitarios algo sobre cine que no sepan ya a partir de su práctica espontánea como espectadores. El ejercicio de la capacidad de análisis pretende simplemente sistematizar y hacer conscientes los supuestos personales en los que se sustenta esta práctica a la vez individual y colectiva, facilitar el reconocimiento de sus condiciones de posibilidad y ejercitar la capacidad nominativa de cada estudiante, a partir de sus competencias de lectura y de su enciclopedia personal.

El objetivo del modelo de análisis no consiste entonces en interpretar (o sobreinterpretar) la película, sino en reconstruir la experiencia de haberla visto, lo cual permite demostrar que cada espectador construye el sentido de manera diferente a los demás espectadores (no existe una única interpretación posible, superior o necesaria), y reconocer también que el espectador y sus horizontes de experiencia y de expectativas son más determinantes para definir la especificidad de su experiencia estética, cognitiva e ideológica que los contenidos explícitos de la película .

Por esta razón, después de haber visto una película en cartelera, elegida de común acuerdo por el grupo de estudiantes, el docente explica el sentido de cada una de las categorías de análisis, teniendo como referente común la película vista. A partir de este ejercicio inicial, cada estudiante entrega por escrito un primer ejercicio de análisis, tomando únicamente dos o tres ejemplos de la película para cada una de las doce áreas de la guía. Inmediatamente se procede a analizar el sentido de cada uno de estos ejemplos a partir de la propia experiencia y tomando las categorías como referente.

Durante el trimestre cada estudiante elabora tres ejercicios de análisis, cada uno con una extensión aproximada de entre cinco y doce cuartillas a máquina a partir de las áreas ya mencionadas: imagen, sonido, ideología, etc. Este ejercicio se complementa con la entrega durante el resto del trimestre de dos reportes de clase, una reseña bibliográfica, un reconocimiento por escrito, un análisis intertextual, el proyecto de investigación y el trabajo final.

De esta manera el análisis es una actividad placentera, gratificante, sistemática y apoyada en la experiencia de cada estudiante como espectador de cine experimentado, acostumbrado a hablar sobre películas.

Instrucciones de uso: los supuestos estéticos

Las ideas subyacentes a esta forma de trabajo son las siguientes. En primer lugar, la película es un catalizador de procesos de revelación del espectador. Las epifanías que están en juego están enraizadas en su propio horizonte simbólico (racional y articulado en palabras) e imaginario (intuitivo y ligado a las imágenes). Por esta razón, la pantalla hace las veces de un espejo ante el cual el espectador se asoma durante el lapso de escritura de su análisis.

Por otra parte, el objetivo de todo ejercicio de análisis (lo mismo el de carácter colectivo, en el cual participa todo el grupo en el salón de clases, que el de carácter individual, en el momento de la escritura) es hacer conscientes los elementos de construcción del sentido generados por el espectador durante y después de haber visto la película.

La pregunta por el gusto personal en este proceso de reflexión y socialización está implícita en el análisis. Aquí me refiero a la pregunta que se formula espontáneamente al salir de la sala de proyección: “¿Te gustó la película?” En este contexto, el objetivo del análisis es reconocer los argumentos (relativamente objetivos) que apoyan un determinado juicio de valor (que siempre es necesariamente subjetivo).

La pregunta por la trama (¿de qué trata la película?) pasa a un segundo plano, pues en el cine el lenguaje cinematográfico determina (más aún que en otros medios) la respuesta del espectador frente al contenido. En otras palabras, lo específicamente

cinematográfico (organizado alrededor del emplazamiento de la cámara y los recursos estructurales articulados en la lógica del guión) construye de antemano la visión que el espectador puede tener sobre el tema, y a su vez este mismo espectador reconstruye esta perspectiva (o se distrae durante la proyección) desde su proceso de sutura personal (R. Stam 1992, 169).

A su vez, estudiar la propia respuesta como espectador frente al lenguaje cinematográfico permite rastrear aquello que la experiencia de haber visto la película transformó en su visión del mundo, puesto que al ver cine están en juego los agenciamientos del deseo, es decir, la posibilidad de transformar o reafirmar la propia identidad (F. Guattari 1976). En esto consiste la fuerza de la apuesta y del contrato genérico que el espectador de cine establece simbólicamente en el momento de comprar su boleto de entrada.

Estas posibilidades de transformación o confirmación del horizonte estético e ideológico del espectador están determinadas por la sutura, es decir, por el montaje imaginario que el espectador realiza (por medio de un sistema de asociaciones y sustituciones) con elementos de su propia memoria y de lo que podríamos llamar su inconsciente cinematográfico y extracinematográfico.

En otras palabras, al ver una película se suspenden y flotan ---para reorganizarse en formas tal vez inéditas--- los elementos que constituyen nuestra identidad y nuestra visión del mundo. Ver una película es tal vez una experiencia más radical que vivir personalmente la experiencia que se narra, pues el cine ofrece la posibilidad de encontrar una inteligibilidad que la experiencia misma no necesariamente ofrece. Esta inteligibilidad está determinada por los mecanismos que se inician al leer el título de la película. Y estos mecanismos se inician en el momento en el que reconocemos en todo título un mecanismo básico de anclaje de elementos internos a la película y que inscribimos en algún lugar de nuestro imaginario social, al asociarlo con la imagen del cartel publicitario, con la frase preliminar, con la caracterización actoral y con otros elementos de la pre-visión de la película que funcionan como parte del umbral imaginario personal.

Esta posibilidad de jugar sin correr ningún riesgo real (al menos en el plano inmediato) provoca el placer de ver cine y pone en juego el *goce*, es decir, aquello que nos permite reconocer el excedente de sentido que hay en toda (buena) película, gracias al mero

hecho de haber montaje (sustitución y condensación) y al haber una cámara. Esto último puede ser observado durante el análisis: cómo se construye la ficción a partir de un determinado empleo del emplazamiento de la cámara, del punto de vista narrativo y de la consiguiente identificación primaria, una identificación inconsciente con la perspectiva que la cámara adopta, como si fuera algo natural y prácticamente transparente, invisible, omnisciente.

Durante el análisis en clase todas las intervenciones de los estudiantes son valiosas, pues el objetivo del ejercicio colectivo es mostrar la riqueza de cada categoría. Por esta razón la guía debe ser utilizada como un mapa para realizar un recorrido inédito en cada sesión de trabajo, y la clase consiste en trazar un itinerario particular del grupo, en el cual cada estudiante podrá inscribir la lógica de su propio itinerario personal. Es por ello que la guía no debe ser convertida en una especie de cuestionario exhaustivo, sino en un ayudamemoria que contribuye a desatar los mecanismos para la creación de los *paseos inferenciales* particulares de cada experiencia de análisis (U. Eco 1981, 166).

La dimensión modular: algunos supuestos pedagógicos

La dimensión modular de este diseño trimestral consiste en que se trata de un programa de tiempo completo durante un lapso de doce semanas, en el cual todas las actividades pedagógicas están centradas en el proceso de investigación de cada estudiante, en su apropiación de herramientas de análisis que le permiten argumentar su propia interpretación del objeto de estudio, y en la creación de un espacio de trabajo en el que cada estudiante, al realizar su ejercicio de investigación final, asume los riesgos de elegir un objeto de interés personal, formular una hipótesis de trabajo y diseñar un modelo para el estudio de sus materiales, con las limitaciones de su experiencia previa de investigación (dentro y fuera de la universidad) y con el corpus y la bibliografía asequibles en el país!

La guía de análisis puede ser utilizada a lo largo del módulo con el fin de cumplir una o varias de las siguientes funciones:

--- Referencia para la presentación sistemática de categorías de análisis provenientes de la teoría del cine, ejemplificadas en la experiencia de ver películas concretas

--- Guía para la elaboración de ejercicios de reconstrucción de la experiencia estética de haber visto una película

--- Modelo para el análisis, a partir del cual se puede realizar un ejercicio modular de investigación, explorando el empleo de una o varias categorías

--- Mapa para reconocer la bibliografía existente sobre teoría y análisis cinematográfico

--- Sistema de referencias que permite reconocer a cada categoría como un campo de investigación que podrá ser desarrollado por el autor o por el lector de la guía durante el proyecto de investigación final (trimestral).

En síntesis, la guía de análisis puede ser utilizada como un mapa conceptual que puede cumplir las funciones de orientar al usuario en el mar de las referencias bibliográficas, de los conceptos teóricos, de las posibilidades de investigación y de las categorías de análisis. La brújula que permite orientarse en este océano inferencial es de naturaleza estrictamente estética.

Las principales estrategias de trabajo a lo largo del módulo son las siguientes. Por parte del docente: explicación de las categorías de análisis ejemplificada con películas concretas como referencia inmediata. Por parte de los estudiantes: ejercicios individuales de análisis por escrito; reportes individuales de clase (incluyendo la elaboración de un glosario); reseña de un libro relacionado con la investigación final del trimestre; elaboración del trabajo final como exploración personal de un ámbito de la comunicación contemporánea, en el que se explora lúdicamente la combinación posible de categorías de la guía o el empleo de categorías estudiadas en el libro reseñado. Por último, todos participan en la entrega de un sumario del trabajo final que cada quien entrega a los demás integrantes del grupo, así como una copia del trabajo completo al equipo que participará directamente en su réplica.

La evaluación de los trabajos elaborados por los estudiantes es consistente con el presupuesto de que toda interpretación es válida siempre que sea coherente con su contexto de pertinencia. El objetivo general del análisis es hacer consciente y documentar este contexto (ideológico) de pertinencia.

Por lo tanto, la evaluación de cada interpretación distingue: a) la validez relativa de todo juicio de apreciación; b) la pertinencia de los argumentos ofrecidos para apoyar ese

juicio, así como c) la asimilación de los conceptos básicos del lenguaje cinematográfico y de la teoría de la comunicación, y en general d) la presentación, la claridad argumentativa, la calidad de la redacción y la oportunidad de la entrega.

El perfil ideológico, estético y conceptual de los ejercicios también suele ser contextual en relación con el clima de trabajo de cada grupo, por lo que primero es necesario para el docente leer todos los trabajos, y sólo entonces ---una vez determinados los criterios de evaluación pertinentes a ese grupo, en cuanto a profundidad y extensión de los análisis— evaluar cada trabajo particular.

La escritura del análisis es un ejercicio personal, por lo que debe ser disfrutable aunque la película no haya sido disfrutada igualmente.

El ejercicio pone en juego todo lo que la persona sabe (sobre comunicación, diseño, ciencias sociales y humanidades), todo lo que la persona ha experimentado, y muy especialmente lo que está en su imaginación y en su memoria.

Durante la escritura, la pantalla es como un espejo donde se proyecta, se reconoce y se recrea la propia identidad a través del ejercicio de la sensibilidad.

Escribir sobre cine exige establecer diversos compromisos de carácter estético e ideológico, tomar partido y argumentar los juicios de valor.

La escritura y la reescritura del análisis presuponen correr el riesgo de apostar la propia identidad. Esto es así en la medida en que quien escribe un análisis ha decidido poner en juego los agenciamientos de su deseo a través de los mecanismos de identificación con el punto de vista de la cámara, con el resto de la instancia narrativa y con parte de lo que la cámara muestra (personajes y situaciones).

Lo que se apuesta (la propia sensibilidad, la experiencia y la memoria, es decir, la identidad como visión del mundo) está determinado por un lapso de tiempo (alrededor de dos horas de proyección) y por la atención que se dedica a la película.

El espectador espera obtener, como en toda apuesta, algo valioso a cambio de su tiempo y su atención, aunque también puede llegar a sentir que la experiencia significó una pérdida. Como en toda apuesta, lo que el espectador llega a ganar puede tener un valor que no es proporcional al tiempo dedicado a ver la película. En otras palabras, la experiencia

de recepción cinematográfica puede llegar a enriquecer su imaginación a tal grado que se incorpore en su memoria y modifique algún aspecto de su visión del mundo. En ese momento el espectador suele exclamar. “!Qué buena película!”

De qué estamos hablando: la naturaleza interdisciplinaria del modelo de análisis

En este modelo se presupone que las ciencias de la comunicación son todas las ciencias sociales y las humanidades, integradas y relativizadas al estudiar los procesos de construcción del sentido (B. Fay 1996).

A su vez, el módulo condensa todo lo relativo a los estudios de comunicación, pues la naturaleza del cine permite articular todo lo relativo a las ciencias sociales y las humanidades, especialmente desde la perspectiva de la teoría literaria. Este módulo está centrado en el proceso de comunicación que ocurre entre el espectador y todo aquello que le ofrece la pantalla. Este proceso tiende a ser placentero y siempre es productivo: el espectador (o la espectadora) constantemente *produce* interpretaciones. Ir al cine es un acto estética e ideológicamente productivo (I. Breakwell & P. Hammond 1990).

La tesis central del módulo consiste en sostener que el espectador es el origen de todo el sentido, el núcleo del proceso de comunicación, el inicio, el fin y el elemento más creativo de la comunicación (J. Mayne 1993; R. Odin 1995).

Cada una de las áreas disciplinarias de las ciencias sociales y las humanidades tiene su articulación con las demás en la práctica del análisis cinematográfico. En términos muy generales, la dimensión disciplinaria del análisis se da en los siguientes términos.

Psicoanálisis. El análisis contribuye a que el espectador “ponga en práctica el proceso que Lacan identificó como la clave para el cambio psicológico: reconocer los deseos y los gozos reprimidos, y asumir la responsabilidad por ellos y sus consecuencias” (M. Bracher 1996, 301).

Etnografía. El análisis contribuye a lograr una familiaridad con lenguajes y otros elementos de la dimensión prosaica de diversas culturas, próximas y distantes a la vida cotidiana de los espectadores (proxémica, tónica, códigos sartorios, etc.).

Semiología. El análisis contribuye al reconocimiento de la integración de diversos códigos: narrativos, escénicos, cromáticos, sonoros, musicales, audiovisuales, estructurales, retóricos, genéricos, genológicos y otros, así como su respectiva interpretación y las posibilidades y límites de la sobreinterpretación.

Sociología. El análisis contribuye a poner en práctica los referentes educativos de las comunidades interpretativas y los mercados simbólicos a los que simultáneamente pertenece el espectador, con el fin de ponerlos en evidencia y propiciar que éste los asuma, los contextualice y relativice, al confrontarlos con otras perspectivas durante la discusión en clase.

Retórica. El análisis contribuye a ejercitar la argumentación escrita, el debate oral, la formulación de preguntas durante la exposición del docente y la consiguiente discusión en grupo (o viceversa), la jerarquización de elementos reconocidos y la interpretación adoptada individualmente.

Historia. El análisis contribuye a reconocer los diversos planos históricos superpuestos en la interpretación: el contexto personal del espectador en el momento de ver la película y de hacer el análisis; el contexto de producción y de proyección de la película; el contexto al que hace referencia la narración diegética; los elementos culturales incorporados (música, arquitectura, vestuario, etc.).

Psicología social. El análisis contribuye a asumir la dimensión potencialmente multifrénica y paradójica de toda interpretación, como subtexto que subyace a todo texto, y el cual suele ser reconocido durante y después de la proyección.

Estética de la recepción. El análisis contribuye a poner en evidencia el horizonte de experiencia y el horizonte de expectativas del espectador, así como su inconsciente cinematográfico (constituido por todas aquellas escenas que recuerda, aunque no pertenecen a ninguna película concreta, y cuya existencia ocurre sólo en la mente del espectador).

Prosaica. El análisis contribuye al reconocimiento de diversos elementos relativos a la sensibilidad expresada por los actores, es decir, los elementos que es posible reconocer a través del empleo de los códigos escénicos.

Estudios culturales. El análisis contribuye a la integración de todo lo anterior, especialmente en las dimensiones intertextual e ideológica del análisis, y en la conclusión

general del mismo, en el que se hacen explícitos los compromisos éticos y estéticos del espectador.

¿Para qué enseñar análisis cinematográfico?

Entre las posibles respuestas a esta pregunta habría que incluir la posibilidad de lograr, a largo plazo, una situación profesional para la investigación y la docencia cinematográfica similar a aquella de la que goza, por ejemplo, el estudio de la literatura. Esto es, un campo profesional en el que lleguen a existir múltiples libros de texto, profesores especializados en la materia, registro y aceptación institucional de proyectos de investigación, publicación y distribución de revistas académicas sobre cine, existencia de institutos de investigación universitaria sobre cine, acervos en video completos y asequibles, paquetes didácticos (videos subtítulados acompañados de textos para su estudio), programas de intercambio académico, articulación entre la investigación académica y la producción de cine, etc. Porque el análisis (al menos éste, de naturaleza didáctica) extiende el placer de ver cine, al ser una manera de sistematizar aquello que cada espectador ha aprendido al ver cine durante varios años, de manera similar a lo que ocurre en otras áreas de la enseñanza de la teoría en el espacio universitario (D. Sadoff & W. E. Cain 1994).

Por todo lo expuesto hasta aquí resulta evidente que mi interés en la teoría del cine se relaciona con mi interés en otras clases de teoría (filosofía de las ciencias sociales, teoría literaria, teoría de la comunicación, teoría de la imagen, teoría semiótica), y que mi interés en el análisis cinematográfico se relaciona con otras formas de análisis (psicoanálisis, análisis del discurso, análisis intertextual, análisis semiótico, análisis político, análisis literario).

La práctica del análisis en el salón de clases puede ser muy útil para sistematizar la visión poco inocente de espectadores exigentes, pero también puede ser una experiencia gratificante para toda clase de espectadores.

Bibliografía

- Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press, 1989. Hay traducción al español: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 1995. Traducción de Josexo Cerdán y Eduardo Iriarte.
- Bracher, Mark: Carta enviada a la revista profesional *PMLA (Publications of the Modern Language Association)*. Número dedicado a la Interdisciplinariedad. Sección de Perspectivas desde Campos Particulares (298-311). New York, MLA (Modern Language Association), Marzo 1996, 271-311
- Breakwell, Ian & Paul Hammond, eds.: *Seeing in the Dark. A Compendium of Cinemagoing*. London, Serpent's Tail, 1990.
- Corrigan, Timothy: *A Short Guide to Writing About Film*. New York, Harper Collins, 1994.
- Eco, Umberto: "Los paseos inferenciales" en *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981 (1989), 166-168. Traducción de Ricardo Pochtar.
- Fay, Brian: *A Philosophy of Social Sciences*. Oxford, Blackwell, 1996.
- Grant, Barry Keith, ed.: *Film Study in the Undergraduate Curriculum*, NY, MLA, 1983
- Guattari, Felix: "El cine, el psicoanálisis y el imaginario social" en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, num. 1178, enero 21, 1976, 2-5. Traducción de Jorge Ayala Blanco.
- Mayne, Judith: *Cinema and Spectatorship*. London, Routledge, 1993.
- Odin, Roger: "For a Semio-Pragmatics of Film", *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam University Press, 1995, 213-226.
- Sadoff, Dianne & William E. Cain, eds.: *Teaching Contemporary Theory to Undergraduates*, New York, MLA (Modern Languages Association), 1994
- Stam, Robert et al.: "The Gaze" en *New Vocabularies in Film Semiotics*. New York, Routledge, 1992, 169-170.

El lenguaje analítico del cine: Un modelo para armar

La experiencia del espectador de cine es una de las más complejas en la cultura contemporánea. Cada espectador, a partir de su experiencia personal, tiene expectativas particulares ante cada nueva película. Las propuestas teóricas de la estética de la recepción cinematográfica permiten estudiar las características de cada experiencia particular.

La Guía de Análisis que presento a continuación es sólo un mapa de aquello que está en juego en el proceso de ver cine, y es aplicable a cualquier clase de películas. Esta Guía se inicia y concluye con los elementos que determinan la perspectiva personal del espectador en el momento de ver la película; el resto es un mapa de los códigos del cine clásico, y también de las estrategias de experimentación con esos códigos, es decir, del cine moderno y contemporáneo.

Ir al cine es un acto relativamente espontáneo, y por ello la mejor manera de utilizar y disfrutar esta Guía de Análisis es tratar de recorrerla imaginariamente después de haber visto una película, para así reconstruir la secuencia natural de al acto de elegir una película, verla y comentar la experiencia personal.

La Guía es sólo un mapa para llegar a donde se desee en el análisis de una película. En otras palabras, la profundidad, la exhaustividad o el placer del análisis que se haga con ella depende de las necesidades y del capital cultural de cada espectador al hacer su propio análisis. Un mapa como éste no indica cómo llegar a donde se desea; simplemente muestra todo aquello que existe en el camino, y los distintos caminos posibles.

La Guía tiene 120 elementos. Pero es el espectador quien decidirá, al hacer su análisis, cuáles de estos elementos han sido los más importantes en su experiencia personal de haber visto una película determinada. Tal vez sólo sean tres, o 20, o 98. Y cada uno de ellos puede tener un mayor peso que los otros en su visión personal de la película. Como todo mapa, resulta más familiar al hacer mayor número de recorridos diferentes, es decir, al utilizar esta Guía para analizar películas con la mayor diversidad posible entre sí.

Cada experiencia individual de ver cine es irrepitible. Incluso cada vez que una persona ve una misma película, su experiencia es diferente, porque sus condiciones de recepción son diferentes. Así que –cada vez– los resultados de un análisis serán también diferentes. Una prueba de la validez de una análisis personal es su irrepitibilidad.

El diseño de esta Guía presupone la existencia de una gran multiplicidad de perspectivas posibles al ver una película. Cada espectador interpreta los elementos que existen en la película, y que han sido contruidos con el empleo de códigos y las rupturas de estos códigos. Desde esta perspectiva de análisis, el cine dice más acerca de sus espectadores que acerca de sus personajes.

Esta Guía permite reconocer aquello que el espectador es capaz de observar a partir del empleo de los códigos cinematográficos. Después de todo, el placer de ver cine consiste no sólo en este reconocimiento, sino también en el goce de compartir lo que disfrutamos. La Guía facilita esta socialización gracias a la objetivación de la subjetividad, y a la subjetivación de la existencia objetiva de los códigos cinematográficos.

Convenciones y rupturas en el cine contemporáneo

El objetivo de este modelo de análisis es contribuir a la sistematización de las ideas de cada espectador/a de cine. El placer estético y el placer intelectual son parte de una experiencia concreta, intransferible y necesariamente irrepetible.

Este modelo es un mapa para reconstruir esta experiencia y de esa manera construir una interpretación particular. Como todo mapa, puede ser utilizado para llegar a donde cada espectador/a quiere llegar, o bien para recorrer todos los espacios por explorar.

El elemento más importante en este modelo es el universo ético y estético de cada espectador/a y la posibilidad de su recreación lúdica

Este modelo está centrado en las constantes del cine clásico (ver cuadros 1 a 4)

Elementos de Análisis Cinematográfico

1. Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación)

a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Horizonte de experiencia y expectativas individuales

Condiciones personales de elección

Antecedentes verbales

Memoria cinematográfica personal (real o apócrifa)

Contrato simbólico de lectura

Horizonte de expectativas canónicas

Antecedentes impresos

Enmarcamiento genérico

Prestigio de la dirección, actores y actrices

Mercado simbólico de la sala de proyección

b) ¿Qué sugiere el título?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

En relación con su dimensión retórica: sintaxis y polisemia

En relación con el mundo cotidiano: anclajes externos

En relación con el resto de la película: naturaleza de los subtextos (parabólicos, alegóricos, genéricos, arquetípicos, míticos, paródicos)

En relación con el título original (cuando la película es extranjera, adaptación de texto literario o remake, parodia, secuela)

2. Inicio (Prólogo o Introducción)

a) ¿Cuál es la función del inicio?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Presentación de créditos

Gradiente de integración con el resto

Función estructural: prefacio, epígrafe, metatexto

Diseño tipográfico: tipo, tamaño, color, ubicación (significación)

Duración y funciones de la primera secuencia / Relación con el final

Prólogo narrativo, antecedente cronológico, conclusión anticipada, establecimiento de complicidad con el espectador (suspenso)

b) ¿Cómo se relaciona con el final?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
Intriga de predestinación (explícita, implícita, alusiva)

3. Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)

a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
Color / Iluminación / Composición
Lentes: profundidad de campo / zoom

b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
Cámara (punto de vista narrativo e ideológico): emplazamiento, distancia, participación, movimiento

4. Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)

a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
Música, voces, silencios: planos sonoros, diálogos, exégesis
Temas y motivos sonoros: iteración y variantes
Relaciones estructurales entre sonido e imagen: función didáctica (consonancia dramática) / función dialógica (resonancia analógica) / función contrastiva (disonancia cognitiva)

b) ¿Qué función cumplen los silencios?

5. Edición (Relación secuencial entre imágenes)

a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y cronológica)
Duración y ritmo de las tomas (normal, cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica)

b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Integración y/o contraste entre secuencias:

Articulación formal: gráfica, cromática, sincrónica

Articulación conceptual: lógica, ideológica, cronológica (secuencial, flashback, flashforward)

Montaje no secuencial: paralelo, onírico, alegórico, plano-secuencia

6. Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)

a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Espacios naturales: relación simbólica con la historia

Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño

Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio

b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Proxémica: expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales), lenguaje corporal

Vestido y peinado: connotaciones ideológicas, psicológicas, genéricas

Casting / Miscast

7. Narración (Elementos estructurales de la historia)

a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Trama de acciones en orden lógico y cronológico

Elementos de la estructura mítica

Acto I: Primeros 30 minutos

- 1) Mundo ordinario: Presentación del héroe y su falta
- 2) Llamado a la aventura: Tentación y reconocimiento
- 3) Rechazo de la llamada: Mostrar lo formidable del reto
- 4) Encuentro con mentor: Protección, prueba o entrenamiento
- 5) Cruzamiento del umbral: Momento de decisión, acto de fe

Acto II: Siguiendo 60 minutos

- 6) Pruebas, aliados, enemigos: Compañía, sombra, rival
- 7) Acercamiento a la cueva más remota: Hilo de Complicaciones

Inicio de la Crisis Central

- 8) Reto supremo: Los héroes deben morir para poder renacer
- 9) Recompensa: Epifanía, celebración, iniciación
- 10) Jornada de regreso: Contra-ataque o persecución

Acto III: Ultimos 30 minutos

- 11) Resurrección: Duelo a muerte y dominio del problema

Clímax

- 12) Regreso con el elixir: Prueba, sacrificio, cambio

b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias de seducción narrativa (frenado de solución a los enigmas):

engaño, equívoco, suspensión, bloqueo

Sorpresa (ignorancia del espectador controlada por el narrador)

Suspense (ignorancia del personaje, conocimiento del espectador)

Estrategias de suspense: misterio (el espectador sabe que hay un secreto pero ignora la solución) / conflicto (incertidumbre del espectador sobre las acciones del personaje) / tensión (el espectador ignora cómo, cuándo y por qué va a ocurrir lo anunciado)

8. Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)

a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Fórmula clásica: grupo o individuo común en situación excepcional

Fórmulas narrativas de la tradición cinematográfica clásica (1915-1945):

Amor y Erotismo: Obsesión romántica

Mundo del Espectáculo: Compulsión escénica y sus consecuencias

Detectives: Acción moral en un mundo corrupto

Western: Individuo que lleva a la comunidad a la civilización

Guerra: Incorporación a la sociedad por medio de pruebas

Ciencia Ficción y Horror: Complicidad con lo extraño

Fantasia: Contrapartes oníricas de experiencias vitales

Outlaw: Grupo o individuo al margen de la ley

Outcast: Grupo o individuo al margen de la norma (minoría social, misfit, disfuncionalidad mental o física, genialidad)

Géneros coyunturales, subgéneros y variantes

Modalidades genéricas: trágico-heroica, melodramático-moralizante, cómica o irónica

Articulación entre estructuras genéricas y estructuras sociales

b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del *film noir* en esta película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Elementos visuales del *film noir*

Cámara: ángulos excéntricos, picados totales, cámara holandesa, desplazamiento violentos y laberínticos

Composición: claroscuros dramáticos, contrastes internos, espacios confinados

Elementos ideológicos del *film noir*

Personajes: doppelgängers, investigador desencantado, arquetipos femeninos (*femme fatal*, viuda negra)

Filosofía: determinismo social, ambigüedad moral, escepticismo irónico, rasgos paranoicos (doble traición, etc.)

9. Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)

a) ¿Existen relaciones intertextuales *explícitas*?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias visuales o verbales: mención, citación, inclusión

Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de cine, director de cine, actor de cine, compositor de música para cine, productor de cine, etc.

Metalepsis: actor que entra o sale de la pantalla, cine sobre el cine

b) ¿Existen relaciones intertextuales *implícitas*?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias visuales o verbales: alusión, parodia, pastiche, simulacro, iteración (revival, remake, retake, secuelas, precuelas)

Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de literatura, artista, compositor, fotógrafo, arquitecto, actor de teatro, diseñador gráfico, director de orquesta, científico, etc.

Evolución de la estructura ternaria (director, actor, espectador)

10. Ideología (Perspectiva del Relato o Visión del Mundo)

a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Verosimilitud: presentación de lo convencional como natural

Palimpsestos (subtextos): alegóricos, mitológicos, irónicos

Omisiones en la narración: elipsis y cabos sueltos

Espectacularidad y referencialidad

Creación artística: subversión o cambio de códigos visuales o sociales

b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Condiciones de producción y distribución

11. Final (Última secuencia de la película)

a) ¿Qué sentido tiene el final?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Toma final: principio de incertidumbre o resolución (narrativa o formal)

b) ¿Cómo se relaciona con el resto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Relación con expectativas iniciales (intriga de predestinación, contrato simbólico, hipótesis de lectura)

Consistencia con elementos formales e ideológicos del resto

12. Conclusión (del análisis)

a) *¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?*

b) *Comentario final:* Enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: *¿Qué me pareció la película?*

Cuadro 1

Evolución de la narrativa cinematográfica

1900 Primer cine clásico

Convenciones artísticas provenientes de fotografía, pintura, novela y teatro realistas

1920 Primera modernidad

Expresionismo teatral (de Europa a los Estados Unidos)

1929 Cine sonoro

1933 *Film Noir* (derivado del expresionismo alemán)

1940 Cine Clásico

Géneros cinematográficos (de Estados Unidos a Europa)

1960 Cine Moderno

Disolución de fronteras entre:
Ficción / Realidad (Metaficción)
Sagrado / Profano (Ética Relativista)

Cine como objeto de estudio universitario (Análisis Cinematográfico)

1980 Cine Posmoderno

Relativización de fronteras entre:
Cultura Popular / Cultura de Élite (Estética Relativista)
Géneros Narrativos (Hibridación)

Cine en video

2000 Cine en DVD y otros sistemas digitales

Cine obligatorio en la enseñanza básica (en Europa)

Cuadro 2

Paradigmas del Cine Contemporáneo

Cine Clásico	Cine Moderno	Cine Posmoderno
Tradicional	Tradicción de Ruptura	Juego
Géneros	Director	Espectador
Intentio Operis	Intentio Auctoris	Intentio Lectoris
Tradicional	Nuevo	Híbrido
Aquí y Ahora	Esto o Aquello	Esto y Aquello
Representación	Anti-Representación	Presentación

Cuadro 3

Estrategias Narrativas en el Cine Contemporáneo

Lógicas Narrativas (clásicas)

- Alética (familiar / extraño)
- Deónica (norma / ruptura)
- Axiológica (bien / mal)
- Epistémica (verdadero / falso)

Meta-Narrativas (modernas)

- Ficción sobre ficción (metaficción)
- Ruptura de las convenciones (experimentación)
- Sonido > Imagen (experiencia sensorial)
- Imagen > Narración (sinestesia)

Juegos Narrativos (posmodernos)

- Hibridación de géneros narrativos
 - Ironía y paradoja como estrategia narrativa
 - Metaficción tematizada
 - Intertextualidad explícita
-

Cuadro 4

Elementos del cine clásico, moderno y posmoderno

A continuación se presentan de manera muy sintética los elementos característicos del cine clásico, del cine moderno y del cine posmoderno en relación con su desarrollo histórico, la estructura narrativa y los procesos de recepción.

Elementos generales

- Cine Clásico (1915-1945): nacional, melodrama, palacios del cine (*picture palaces*), cine como espectáculo, productores autónomos
- Cine Moderno (1945-1975): federal, neorrealismo, salas de proyección y tv, cine como discurso, *auteur*
- Cine Posmoderno (1975-2000): nomádico, pastiche, festivales y videocasetera, cine como oralidad, coproducciones

Estructura narrativa

- Narrativa Clásica (epifánica): confrontación, revelación, catarsis (una verdad resuelve todos los enigmas)
- Narrativa Moderna (atmósferas): neutralización de resolución, fragmentación, asincronía, planos-secuencia, expresionismo (final abierto: los enigmas no se resuelven)
- Narrativa Posmoderna (itinerancia entre epifanías y géneros híbridos) (epifanías textuales o intertextuales)

Efectos en el espectador

- Efecto de Realidad (cine clásico): transparencia de convenciones, didactismo, espectacularidad, arquetipos (efecto de reconocimiento, *anagnórisis* explícita), dramatismo
 - Efecto de Extrañamiento (cine moderno): ruptura del efecto de realidad, distanciamiento brechtiano, compasión
 - Efecto de Virtualidad (cine posmoderno): reconocimiento de alusiones apócrifas, simulacros metaficcionales (ironización de las fronteras entre ficción narrativa y ficción cotidiana)
-

El suspenso narrativo: Del cuento policiaco al cine contemporáneo

El suspenso es, sin duda, una de las estrategias retóricas más persistentes y ubicuas en la historia de la narrativa. En este trabajo pretendo mostrar la pertinencia de la teoría del cuento para el estudio del lenguaje cinematográfico contemporáneo, y en particular la pertinencia de las estrategias del suspenso que están presentes en el cuento clásico para entender el poder de seducción de gran parte del cine surgido a partir de la década pasada.

Del cuento al cine: forma y estructura

Estas notas parten del supuesto de que en nuestros días la forma narrativa con mayor poder de seducción es el cine. Y el cine, a su vez, debe ese poder a haber incorporado los elementos estructurales que definen al cuento corto, y muy especialmente los recursos del suspenso narrativo.

De lo anterior se deriva una observación con efectos prácticos: toda buena adaptación de una novela al cine consiste en reducir aquella a la lógica y a las proporciones del cuento clásico, y en ser infiel a la naturaleza literaria de la narración original, de modo que responda a las propiedades del lenguaje cinematográfico.

Al iniciar estas notas con estas afirmaciones tomo como punto de partida el recurso narrativo llamado intriga de predestinación, que consiste en ofrecer desde sus primeras líneas la conclusión a la que se dirige el texto, en este caso de manera explícita.¹

Las similitudes entre el cine y el cuento son de dos tipos: formales y estructurales. Las formales son las más evidentes: están contenidas en lo que Poe, creador del cuento moderno y del cuento policiaco, llamó la unidad de impresión.² Las similitudes estructurales están centradas precisamente en el suspenso narrativo.

La unidad de impresión, que, por cierto, el cuento y el cine comparten con la poesía, está ligada a la extensión que debe tener el texto. Esta extensión, decía Poe, debe ser tal que el relato pueda ser leído en una sentada y en un lapso menor a las dos horas. Ello significa, para el cuento,

¹ “La intriga de predestinación consiste en dar, en los primeros minutos de la película, lo esencial de la intriga y su resolución, o al menos la resolución esperada”. J.Aumont et al.: *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1983, 125.

² Edgar Allan Poe: “Filosofía de la composición”, en *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, trad. Julio Cortázar, 67.

una extensión de no más de 15 000 palabras, y para el cine, de aproximadamente una hora y media de proyección.

Por supuesto, esta convención exige una gran economía de los recursos narrativos, y la relativa ausencia de digresiones, propias de la novela, lo mismo en el contenido que en elementos formales como el estilo y el ritmo textual.

Pero la similitud más importante entre el cuento corto y el cine clásico es estructural, y consiste en el empleo de las estrategias del suspenso narrativo. Al utilizar este término me refiero no solamente al sentido literal que tiene en la narrativa policiaca, sino además y en general, al sentido que tiene en la teoría narrativa contemporánea.

El suspenso narrativo: elementos básicos

¿Qué es, entonces, el suspenso narrativo? Básicamente, es un efecto de sentido producido en el lector o espectador de cine, que consiste en “un estado de incertidumbre, anticipación o curiosidad en relación con el desenlace de la narración”.³

En otros términos, si tomamos el efecto por la causa, el suspenso es “una estrategia para generar y mantener el interés” del receptor.⁴

Así, entonces, resulta evidente que el suspenso es el elemento retórico crucial que define el poder de seducción de toda narración clásica.

Con el fin de mostrar cómo este elemento permite definir no sólo al cine sino también al cuento clásico, es necesario enumerar cada una de las características propias del cuento, señaladas por la teoría contemporánea: el cuento clásico se organiza textualmente alrededor del sentido epifánico de la anécdota, es decir, alrededor de la revelación súbita a la que acceden el lector y el protagonista en el momento climático del relato. Esta revelación, a su vez, puede encontrarse en un final sorpresivo pero coherente con el resto del relato, y que lleve al lector a tener la sensación de que este final era inevitable desde la perspectiva de las opciones posibles.⁵

Estos tres elementos --la revelación epifánica, el final sorpresivo y la inevitabilidad en retrospectiva-- están determinados por las reglas del suspenso narrativo.

³ J. A. Cuddon: *A Dictionary of Literary Terms*. London, New York, Penguin, 1973, 663.

⁴ Joseph T. Shipley: *Dictionary of World Literary Terms*. Boston, The Writer, Inc., 1970, 321.

⁵ Rust Hills: *Writing in General and the Short Story in Particular. An Informal Textbook*. Boston, Houghton Mifflin, 1977. Cf. esp. “Epiphany as a Literary Term”, “Inevitability in Retrospect” y “Ending”.

Como puede observarse, estos elementos no son exclusivos, aunque sí imprescindibles, para el relato policíaco, que no es otra cosa que una narración estructurada según el principio de un tipo particular de suspenso: el suspenso estructurado alrededor de la búsqueda (epistémica) de una verdad: el verdadero culpable del crimen.

El suspenso policíaco: estrategias retóricas

Todos sabemos que la narrativa policíaca es, entre todas las formas de empleo del suspenso narrativo, la más persistente y la que ha dado sus mejores resultados precisamente en el cine y en el cuento corto. En este punto de confluencia de estos tres intereses (suspenso, cuento y cine), podríamos preguntarnos ¿en qué consiste su fuerza de atracción? Tal vez todos lo sabemos, aunque sea de manera intuitiva.

En primer lugar, el tema central de todo relato policíaco es la muerte, lo cual es una preocupación vital para todos, y en segundo lugar (y esto es tal vez lo más importante) el lector no juega para ganar, sino para perder. Ambos elementos se integran en una experiencia de lectura muy específica. Al estar de por medio la forma por excelencia del suspenso, el lector termina por preservar su optimismo en la vida cotidiana, relativamente alejada del mundo azaroso y agudamente conflictivo del relato policíaco, y a la vez conserva la sensación de que existe una instancia (narrativa) capaz de ofrecer una respuesta satisfactoria a las preguntas más difíciles, es decir, que siempre existe la posibilidad de responder a enigmas que tienen en el fondo un enorme peso moral.⁶

Esto es así, independientemente de que la historia sea una variante de la tradición norteamericana, donde la explicación del misterio se ofrece al final; o que se trate de un relato-enigma, propio de la tradición británica, donde el detective busca las claves a partir de las evidencias mostradas en la acción inicial.⁷

Y bien, a partir de estas estrategias narrativas propias del relato policíaco, podemos definir en general los elementos comunes a la narrativa clásica, y en particular los elementos comunes al cine y al cuento corto. Para ello, es necesario recurrir a los códigos temporales e irreversibles de

⁶ Esta tesis está expuesta de manera convincente por Judith Schoenberg en “Agatha Christie: el ¿quién fue? o la malignidad del azar” en *Texto Crítico* 4 (1976), Universidad Veracruzana, 78-88.

⁷ Juan José Millás: “Introducción a la novela policíaca” en E. A. Poe: *El escarabajo de oro y otros cuentos*. México, Red Editorial Iberoamericana, 1988, 9-31.

toda narración (según la propuesta de Roland Barthes en su estudio sobre el realismo decimonónico): el código de las acciones, que debe seguir una lógica secuencial, en la que se habrá de restaurar un orden alterado al iniciarse el relato, y el código hermenéutico, que debe seguir una lógica epistémica, es decir, la lógica de la búsqueda y el develamiento de una verdad oculta para el lector, y que consiste en distinguir los términos (formales) a partir de los cuales “se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma”.⁸

Por supuesto, lo que define a una narración es la existencia de una serie de acciones; pero lo que hace de esta secuencia una aventura estética es, en gran medida, el juego con los enigmas del relato. Al estudiar el cine clásico y el cuento corto podemos reconocer las estrategias clásicas del suspenso: son las estrategias del misterio, el conflicto y la tensión.⁹

Estrategias de reticencia: misterio, conflicto, anticipación y sorpresa

En el suspenso producido como resultado del misterio, el lector o espectador sabe que hay un secreto, aunque ignora la solución que puede tener. En este caso, el narrador compite con el lector, y debe sorprenderlo. Ello atrae la curiosidad de este último, y se resuelve por medio de la explicación del narrador o del personaje que cumple el papel del investigador en la historia. Este suspenso es propio del relato policíaco, que es la narrativa epistémica por excelencia.

En el suspenso definido por el conflicto se evoca la incertidumbre del lector o espectador acerca de las acciones de los personajes, y se resuelve por medio de las decisiones tomadas por ellos mismos. De estas decisiones, suspendidas por el narrador hasta el final, con el fin de mantener la atención del lector, depende la estructura básica del relato, y es el elemento fundamental que toda adaptación de la literatura policíaca al cine debe respetar para ser fiel a este elemento de seducción del texto literario.

Finalmente, en el suspenso definido por la tensión narrativa se provoca la anticipación del lector, la cual se resuelve por el cumplimiento de las expectativas. En este último caso, el lector o espectador es un cómplice moral del protagonista, y conoce una verdad que los demás personajes ignoran. Es decir, aquí el lector conoce el qué de las acciones, y el suspenso consiste en conocer el

⁸ Roland Barthes: “Los cinco códigos” en *S/Z México*, Siglo XXI Editores, 1980 (1970), 14-15. El código hermenéutico consiste en distinguir los términos (formales) a partir de los cuales “se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma”. Op. cit., 14.

⁹ Rust Hills: “Technique of Suspense”, op. cit., 37-43.

cómo, cuándo y por qué va a ocurrir lo anunciado. Ciertamente, esta forma de suspenso es la más compleja, y es también la que exige la mayor colaboración entre el narrador y el lector o espectador. De hecho, éste es el suspenso que caracteriza al cine de Hitchcock, que a su vez tiene como antecedente directo, en su variante aún más irónica, al *Edipo* de Sófocles.

A propósito del cine de Hitchcock, el semiólogo inglés Peter Wollen distingue entre suspenso (cuando el espectador conoce el secreto pero el personaje no), misterio (cuando el espectador no conoce el secreto pero sabe que hay un secreto) y sorpresa (cuando el espectador no sabe que hay un secreto hasta que súbitamente es revelado).¹⁰

Ahora bien, si toda historia suele utilizar estas estrategias de suspenso, las diferencias entre un relato y otro consisten en la manera de dosificar las formas de “frenado” de la solución del enigma original. Las formas de suspender esta solución son los bloqueos, los engaños, los equívocos y la presentación diferida de las respuestas.

De hecho, todo texto contiene uno o varios enigmas que es posible descifrar. Y mientras el código de acciones acelera el desarrollo de la historia, el código hermenéutico dispone revueltas, detenciones y desviaciones entre la pregunta y la respuesta, es decir, reticencias (morfemas dilatorios), que son, entre otros, los siguientes: el engaño (especie de desvío deliberado de la verdad), el equívoco (mezcla de verdad y engaño), la respuesta suspendida (detención afásica de la revelación) y el bloqueo (constatación de la insolubilidad).¹¹

Género y estilo: autoridad narrativa y narratorial

Todo cuento, lo mismo que toda película, es el espacio idóneo para el ejercicio del suspenso, pues, como señala Ricardo Piglia, siempre cuenta dos historias: una explícita y aparente, y otra oculta, que es la que “realmente” cuenta.¹² Cada cuento y cada película parece contar una historia para, al final, sorprendernos con otra cuyo sentido quedó suspendido desde la formulación del enigma inicial, que debe ser resuelto al responder a la pregunta: “¿Qué ocurrió?”

¹⁰ Peter Wollen: “The Hermeneutic Code”, en *Semiotic Counter-Strategies. Readings and Writings*. London, Verso, 1982, 10-48.

¹¹ Cf. R. Barthes, op. cit., 62.

¹² Ricardo Piglia: “El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento”. Texto incluido en el libro colectivo *Techniques narratives dans le conte hispanoaméricain*. Paris, CRICCAL, La Sorbonne, 1987.

A la relación que se establece entre la historia aparente y la historia profunda la llamamos “género”, y al tratamiento que reciben los temas de estas historias, “estilo”. Las diferencias en el empleo de las estrategias de suspenso determinan las diferencias que encontramos entre Poe y Borges, entre Conan Doyle y Chesterton, y entre Fritz Lang y John Huston o entre Hitchcock y Brian de Palma.

La espera, entonces, como condición fundadora de la verdad, define al relato como un “rito iniciático erizado de dificultades”,¹³ lo mismo en cine que en literatura. Esta espera define la paradoja de toda narración, que consiste en que la transmisión de información que da al narrador la autoridad para narrar hace que éste pierda finalmente esta misma autoridad al concluir la narración, es decir, al haber agotado su información.¹⁴

Hasta aquí he observado el suspenso en la narrativa clásica, es decir, en el cuento corto, cuyas reglas fueron explicitadas y practicadas por Poe y en el cine conocido en la literatura especializada como “cine clásico”, es decir, el cine de géneros cuyas convenciones cristalizaron alrededor de la década de 1940. Pero en el cine y en la narrativa contemporáneos, el suspenso se desplaza al juego entre la autoridad narrativa (basada en la duplicidad del narrador, que termina por sustituir la apariencia por una realidad, descubriendo el sentido de un enigma) y la autoridad narratorial (basada en la autorreferencialidad narrativa, centrada en las estrategias mismas de seducción, es decir, en exhibir ante el lector las reglas del juego entre cubrir y descubrir el enigma que da origen al relato). En otras palabras, en la narrativa contemporánea toda narración cuenta una historia (en la voz narrativa), pero también se cuenta a sí misma (en la voz narratorial).¹⁵ Es decir, aquí se superponen el suspenso narrativo (que frena la solución de un enigma) y el suspenso narratorial (que frena la explicación acerca de cómo está construido el relato y qué otros textos están siendo aludidos).

Del cine de autor al cine de la alusión

A partir de lo expuesto hasta aquí podría formularse una hipótesis de trabajo: si el género policíaco se inició en el cuento debido a su propia economía de recursos y a la proximidad del

¹³ Roland Barthes, op. cit., 62.

¹⁴ Ross Chambers: “Narratorial Authority and *The Purloined Letter*” en *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 50-72.

¹⁵ Ross Chambers, op. cit., 52-53.

relato breve con las fuentes del suspenso,¹⁶ las estrategias narrativas propias de este género serán el punto de partida para el desarrollo de los géneros narrativos del cine clásico, y no sólo para el cine policíaco.

Por otra parte, en el cine contemporáneo (surgido a partir de la década de 1980) seguimos aprendiendo a ver y a reconocer, en el espejo imaginario de la pantalla, los fragmentos de nuestra identidad cultural, en particular aquellos que provienen de las referencias y alusiones a películas que hemos visto, y a los textos que hemos leído, a las situaciones que hemos imaginado y, en fin, a los deseos que cotidianamente nos impulsan a actuar.¹⁷

La interdiscursividad de la cultura contemporánea y, en particular, la relación irónica, retrospectiva y autorreferencial de las convenciones de distintos géneros (como el policíaco) y de distintos estilos (como el *noir*)¹⁸ llevan al espectador a ser un observador de sí mismo y de sus formas de reconocimiento de los códigos morales y estéticos que estos cuentos y estas películas ponen en juego.

En los últimos años hemos podido observar el resurgimiento del cine policíaco, y su persistencia lo convierte en el género seminal de las estrategias de intertextualidad del cine contemporáneo. ¿Cuáles son algunas de las estrategias que adopta esta lógica de la alusión? Entre otras, podrían ser mencionadas las siguientes: adaptaciones recientes a clásicos de las tragedias *hard-boiled* (como *El cartero siempre llama dos veces* o *Muerto al llegar*), pastiches cuya circularidad es violentamente interminable (como *Hombre muerto no paga* o *Cuerpos ardientes*), condensaciones de los temas y el tono de denuncia política y moral del cine negro de fines de la década de 1940 (como *Barrio chino*, de Polansky, o *Los intocables*, de Brian de Palma), palimpsestos deliberadamente parciales de novelas enigmáticas (como *El nombre de la rosa*), desplazamientos de la televisión al cine y de los dibujos animados a la presencia de actores frente a

¹⁶ Este argumento se encuentra expuesto por G. K. Chesterton en sus artículos y conferencias sobre el relato policíaco. Por su parte, Margarita Pinto en “La novela policíaca y su futuro” cita un artículo de Joan Leita, sin ofrecer la fuente, en el que se concluye con la siguiente afirmación: “Sería bueno volver a los orígenes. La narración policíaca breve, original y trepidante es la mejor fórmula para no agotar definitivamente el género (...). Para seguir existiendo, la trama policíaca ha de abandonar la novela para brillar en la narración corta. Poco texto, pero bueno” (*Sábado de Unomásuno*, 13 de mayo de 1989). Cf. J. L. Borges: “El cuento policial” en *Borges oral*. Barcelona, Bruguera, 1983, 69-88.

¹⁷ Noël Carrol: “The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)”, *October* 20 (1983), 51-81.

¹⁸ La distinción entre el género policíaco y el estilo *noir* (con su carga expresionista) ha sido desarrollado por Paul Schrader en su ya clásico texto “El cine negro”, reproducido en *Primer Plano* 1 (1981), Cineteca Nacional, 43-53.

la cámara, en el ambiente *noir* de fines de la década de 1930 (como *Roger Rabbit*), fusiones de elementos del *film noir* y la ciencia ficción en una búsqueda metafísica de la identidad (como *Blade Runner*), y reconversiones de espacios éticos y estéticos convencionalmente excluyentes entre sí (como *Blue Velvet* o *Lost Highway*).

Estas adaptaciones, condensaciones, pastiches, palimpsestos, desplazamientos, fusiones y reconversiones de diversas tradiciones genéricas y estilísticas del cine clásico obligan a redefinir y relativizar el concepto mismo de “género”.

Podría parecer entonces que después del cine de autor y del cine de géneros nos encontramos ahora ante un cine de la alusión y del fragmento, donde la parodia es emblemática de la mayor originalidad a la que podríamos aspirar, en este espacio definido por una intertextualidad creciente.

El suspenso de las interpretaciones

Cuando toda película es un muestrario de convenciones, cuando la estética contemporánea sigue la lógica del mosaico, y cuando el marco de referencia se vuelve más importante que aquello que exhibe en su interior,¹⁹ el espectador tiene todo el derecho a convertir el texto cinematográfico o literario en un pre-texto para multiplicar sus posibles interpretaciones.

El verdadero suspenso en la narrativa contemporánea, el enigma por resolver en todo relato, ya no está en aquello que se narra (pues ya no hay una verdad única o relevante por descubrir), sino que se encuentra en la posibilidad de reconocer las fuentes utilizadas y las estrategias de estilización de las convenciones genéricas tradicionales, propias del cine y del cuento clásico, estrategias que convierten a toda película en un ejercicio neobarroco de la alusión itinerante.

Como puede verse, el cine contemporáneo y, muy especialmente, el cine que retoma elementos de la tradición policíaca o de la tradición *noir*, constituye, por su propia naturaleza enigmática y por el lugar central que en él ocupan las estrategias de suspenso, un espacio particularmente susceptible de registrar los cambios en la sensibilidad cotidiana y en la manera de ver el mundo y de recomponerlo imaginariamente.

¹⁹ Además de los trabajos de Umberto Eco (“La innovación en el serial” en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988, 134-156) y Thomas A. Sebeok “Entrar a la textualidad: Ecos del extraterrestre”, en *Discurso 7* (1985), UNAM, 83-90), podría mencionarse el caso paradigmático de *En Busca del Arca Perdida* (S. Spielberg, 1983), que, según Omar Calabrese, ha sido construida con más de 350 remisiones a otras obras cinematográficas y de otra naturaleza. Cf. O. Calabrese: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989, 188.

La ficción posmoderna como espacio fronterizo

--- ¿En París siempre tienen la respuesta verdadera?
--- Nunca, pero están muy seguros de sus errores
--- ¿Y vos? ---dije con infantil impertinencia--- ¿nunca
cometéis errores?
--- A menudo ---respondió. Pero en lugar de concebir uno solo,
imagino muchos para no ser esclavo de ninguno
Umberto Eco: *El nombre de la rosa*.
Barcelona, Lumen, 1982, 374

El término *posmodernidad*, empleado para referirse a ciertos procesos culturales del capitalismo tardío, empezó a ser objeto de estudios más o menos sistemáticos en México a raíz de la traducción de algunos trabajos teóricos importantes, como las antologías de Hal Foster y de Josep Picó, lo cual coincidió con importantes reflexiones en nuestra lengua, como las publicadas por la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, en Lima.¹

Si bien entre los rasgos de la modernidad están su ubicuidad y la dificultad para ser encerrada en una única definición por ser ella misma una crítica a la noción de coherencia, los debates surgidos en los años ochenta ---como han sido registrados en revistas como *Vuelta*, *La Cultura en México*, *Universidad de México*, *Topodrilo* y *Casa del Tiempo*--- coinciden, al parecer, en al menos un punto: la cultura mexicana contemporánea es posmoderna a pesar suyo, precisamente por estar al margen y a la vez inmersa en ese gran mercado que es la civilización de Occidente.

En estos debates se discute nuestra situación de marginalidad en relación con una tendencia que, a su vez, es ancilar con respecto a la misma modernidad, al oponerse a ella y al mismo tiempo retomar críticamente sus elementos más característicos.

Sin embargo, hay un campo cultural que no ha sido suficientemente reconocido en estos debates: la situación de la ficción experimental posmoderna en Europa y Estados Unidos, pues es ahí donde puede apreciarse con mayor nitidez ---por sus similitudes y diferencias--- la especificidad de nuestra situación en el contexto internacional.

¹ Ver la bibliografía de este trabajo

El punto de partida de estas notas es la pregunta ¿qué es la cultura posmoderna y cómo se manifiesta en la ficción contemporánea?

Para alguien interesado en los procesos culturales, es importante resolver esta interrogante por al menos dos razones evidentes: la posmodernidad es el elemento que define a la actual cultura norteamericana y europea, y debido a la influencia de ésta en Hispanoamérica, sus rasgos deben ser estudiados con el fin de reconocer las diferencias y similitudes entre aquella posmodernidad y nuestras propias contradicciones culturales.

Antes de ofrecer una visión global sobre la ficción posmoderna en el cine y la literatura, conviene reconocer los principales antecedentes inmediatos de esta narrativa, y las manifestaciones y rupturas que esta tradición ha tenido en Europa, Estados Unidos y el resto de Hispanoamérica.

Tanto en Europa como en Estados Unidos la polarización entre realismo y experimentación se inició al cruzar la frontera entre la cultura agonizante de la vieja Europa y el nacimiento del nuevo siglo. Un escritor como Joseph Conrad puede simbolizar el cruce de esta primera frontera moderna, por haber nacido en Polonia y, sin embargo, haber escrito toda su obra narrativa en lengua inglesa, cruzando así la *línea de sombra* que él mismo marcó entre muy distintas tradiciones lingüísticas y culturales.²

La polarización se agudizó en el periodo de entreguerras, cuando surgieron las vanguardias y las formas de experimentación formal propias de la narrativa moderna: se fue reduciendo la importancia del argumento y la voz narrativa, y cada vez contaron más la estructura, los recursos formales y los juegos con el lenguaje. Éste es el caso de minimalistas como Samuel Beckett, escritores experimentales como James Joyce, y teóricos, cineastas y narradores como Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet.

En la década de 1960 surgió un cambio, una mirada irónica hacia el pasado reciente, lo mismo en la ficción que en la crítica, la lingüística, la filosofía, el psicoanálisis y el cine. Se inició entonces un periodo de transición, que aún no concluye del todo y cuyos antecedentes podrían encontrarse en narradores tan diversos como Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov y Raymond Queneau, todos ellos notoriamente paradójicos y auto-

² Cf. Daniel Bell: "El doble vínculo de la modernidad", en *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid, Alianza Universidad, núm. 195, 1977, 45-167

reflexivos en su escritura, y además espléndidos parodistas de las formas del realismo decimonónico y de la crítica académica.

También en esta década (1960) surgieron los nuevos cines europeos, herederos del neorrealismo italiano de la posguerra. Para los directores de la Nueva Ola Francesa, el *free cinema* inglés y el Nuevo Cine Alemán en la palabra de Jean-Luc Godard, “un movimiento de cámara no es un problema técnico, sino una decisión ética”.³ Al romper el efecto de transparencia, esto es, al hacer evidente la presencia de la cámara con recursos como el empleo del plano secuencia y el sonido directo, y al romper la linealidad narrativa y las convenciones del realismo, las películas más originales producidas en estos años iniciaron, también, una revalorización crítica de los géneros clásicos, como el *film noir*, el melodrama y el *western*, y los llevaron a los límites de su propia modernidad, en películas sin las cuales sería impensable la posmodernidad, como *Hiroshima, mi Amor* (Alan Resnais, 1959), *Disparen Sobre el Pianista* (Francois Truffaut, 1960) y *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966).

En los años setenta, directores como Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard y Marguerite Duras evolucionaron hacia formas abiertamente metaficcionales, políticamente provocativas y semánticamente ambiguas, como *Todo va Bien* (1972), *El Ultimo Tango en París* (1973) e *India Song* (1976).

En las primeras décadas del siglo, también la narrativa hispanoamericana se polarizó y cumplió una función popular, testimonial, como la literatura realista. La reacción de esta forma de escritura se dio en distintos momentos, y a partir de entonces se experimentó con las técnicas provenientes de la vanguardia europea. Por distintas razones, fue también en los años sesenta cuando comenzó a darse un proceso que culminaría con algunas obras en las que ambas tendencias ---realista y vanguardista--- se presentarían simultáneamente en una misma obra de ficción.

Esto produjo al principio novelas que empleaban, simultáneamente, la ironía y referencias a la historia reciente, a la vez que reflexionaban sobre el proceso mismo de la escritura: *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, *Los relámpagos de agosto* (1965) de Jorge Ibarguengoitia, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *El recurso*

³ Cf. J.E. Monterde, E. Rimbau y C. Torreiro: *Los nuevos cines europeos, 1955-1970*. Barcelona, Lerna, 1987

del método (1974) de Alejo Carpentier, *Libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar, *Entre marx y una mujer desnuda* (1976) de Jorge Enrique Adoum (1967), *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, *Palinuro de México* (1967) de Fernando del Paso, *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, y *El mundo alucinante* (1969) de Reynaldo Arenas, entre muchas otras.⁴

En México, el cuento registró el inicio de un notorio cambio que fue el prelude de la narrativa contemporánea.

La década de 1960 se había caracterizado durante los primeros años por la escritura de cuentos intimistas, sobre personajes en situaciones limítrofes y con una evidente tendencia hacia la tragedia. Fue en este contexto cuando se publicaron, a partir de 1967, los cuentos de escritores con un sentido del humor muy refrescante, como Jorge Ibarguengoitia (*La ley de Herodes*, 1967), José Agustín (*Cuál es la onda*), Augusto Monterroso (*La oveja negra y demás fábulas*, 1969), Rosario Castellanos (*Álbum de familia*, 1971) y Sergio Golwarz (*Infundios ejemplares*, 1969). En todos ellos hay ya rasgos que caracterizarían posteriormente a la ficción posmoderna: una deliberada voluntad de parodiar las convenciones genéricas y una incipiente preocupación por la historia.

En todos estos casos, tanto en Europa como en Estados Unidos y en Hispanoamérica, lo mismo en la ficción cinematográfica que en la literaria, la modernidad y la experimentación se caracterizaban por un rechazo frontal a las convenciones genéricas y sociales. En contraste, y a la vez como una continuación de esta tradición de ruptura, la metaficción historiográfica, propia de la ficción posmoderna, se caracteriza por subvertir y problematizar el pasado al retomar dichas convenciones genéricas desde una distancia irónica y necesariamente paradójica,⁵ pues a la vez retoma elementos propios de ellas y transgrede las normas narrativas, de acuerdo con la lógica moderna.

La posmodernidad es un fenómeno cultural que atañe a Occidente, es decir, a Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica, y que puede observarse con mayor claridad en la narrativa (novela, cuento, crónica y cine), si bien afecta también a la filosofía, la historiografía, la música, la pintura y la arquitectura. Ciertamente, la posmodernidad tiene características distintas en cada país y en cada región.

⁴ John Brushwood: *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una visión panorámica*. México, FCE, 1984

⁵ Cf. Linda Hutcheon: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art*. NY & London, 1985

Según Jean-François Lyotard, en *La posmodernidad (explicada a los niños)*,⁶ la posmodernidad es la manifestación de la crisis en la que se encuentran los grandes relatos de Occidente, es decir, las grandes explicaciones racionales de la realidad, como el marxismo, el psicoanálisis, el humanismo, la ciencia aristotélica, etc. Ello coincide, en México, con la crisis de legitimidad del discurso oficial, y del discurso literario tradicional.

Para un mundo que ha dejado de creer en el poder absoluto de la razón y en la autonomía de las formas puras ---ese ahistoricismo al que podríamos llamar “modernidad”---, la alternativa aún no es clara, y genera más preguntas de las que resuelve, pero es una forma de cuestionar lo que hasta ahora se había considerado como natural, como parte de nuestros grandes mitos y de los ritos compartidos cotidianamente.

En este contexto, ¿qué podemos aprender de la literatura posmoderna, y especialmente de aquellos relatos que dan forma a nuestro escepticismo, aquéllos en los que se encuentra una lectura diferente a la dominante en décadas anteriores sobre nuestra historia reciente, a la vez que inventa un nuevo lenguaje literario?

Los elementos comunes a todas las formas de la cultura posmoderna son una problematización de la noción de autoridad y de originalidad autoral (sustituidas por las de intertextualidad, citación y parodia) y un cuestionamiento acerca de la separación entre el arte y la vida, es decir, una problematización de la separación entre el placer estético y sus consecuencias políticas. Para la cultura posmoderna, “todas las diferencias son siempre múltiples y provisionales”.⁷

La formulación de los productos de la posmodernidad es necesariamente paradójica, pues ésta es la única manera de reclamar alguna autoridad epistemológica para escapar de y a la vez reconocer aquello que estos productos cuestionan. Por ello, se trata de una cultura fronteriza: a la vez moderna y distanciada de la modernidad, a la vez dentro y fuera de las instituciones, a la vez respetando y transgrediendo las fronteras entre distintos géneros y entre la ficción y la no ficción. Por todo ello, la ficción posmoderna es un espacio fronterizo.

La ficción posmoderna se encuentra simultáneamente a ambos lados de la frontera entre ficción y crónica (como en el cuento mexicano contemporáneo), entre ficción e

⁶ Jean Francois Lyotard: *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1987

⁷ Linda Hutcheon: *A Poetics of Posmodernism*. New York & London, 1988, 6

historia (como en la novela hispanoamericana actual), entre ficción y crítica (como en los textos de teóricos como Roland Barthes y Jacques Derrida, o de escritores como Donald Barthelme y John Barth),⁸ entre ficción literaria y ficción cinematográfica (como en *El nombre de la rosa*), entre ficción cinematográfica y ficción televisiva (como en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*), entre ficción y metaficción, y entre la ficción convencional y su parodia (como en la metaficción historiográfica hispanoamericana y en la crónica mexicana actual).

Tomando una sola de estas fronteras y examinándola con mayor detenimiento podremos definir mejor la ficción posmoderna. El cuento mexicano escrito por quienes empezaron a publicar en los últimos diez años se caracteriza por su humor y por la presencia de distintas formas de la parodia.⁹ En la mayor parte de los casos, es una escritura que comparte elementos de al menos dos géneros literarios (distintos en el caso de cada cuento particular), y en ese sentido es también una escritura fronteriza. Además de la tensión estructural, la brevedad, el tratamiento cuidadoso del final, la construcción primordial de las situaciones y el ritmo de la escritura propios del cuento tradicional, estos relatos tienen claros elementos de otros géneros tradicionalmente alejados del cuento, como la crónica (Emiliano Pérez Cruz, Juan Villoro, Lorenzo León, Cristina Pacheco, Paco Ignacio Taibo II), la viñeta (Guillermo Samperio, Martha Cerda), el diario (Alejandro Rossi), las cartas (Bárbara Jacobs), la alegoría (Hernán Lara), el ensayo (Agustín Monsreal, Hugo Hiriart), la fábula (Augusto Monterroso), las adivinanzas (Manuel Mejía Valera) y la crítica musical (Alain Derbez).

Por supuesto, en la mayor parte de estos cuentistas hay una presencia simultánea, fronteriza, de las convenciones de estos géneros y su respectiva transgresión irónica, es decir, hay una escritura paródica o autoirónica (Hiriart, Monterroso) o un humor que permite jugar con las convenciones lingüísticas o ideológicas dominantes (Pérez Cruz, León, Taibo II).

⁸ Tan sólo en el caso de Ronald Barthes basta leer su "Lección inaugural" (en *El Placer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1982), *S/Z* (México, Siglo XXI, 1980) o *Roland Barthes* (Madrid, Kairós, 1978) para comprobar la calidad literaria de su trabajo científico.

⁹ Cf. Lauro Zavala: "El humor y la ironía en el cuento mexicano contemporáneo" en *Paquete: cuento (La ficción en México). Primer Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano*, Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla, 1989.

En la novela mexicana de esta década puede encontrarse una visión irónica de la historia remota o inmediata. La ironía de los cronistas contemporáneos (Carlos Monsiváis, Hermann Bellinghausen, Guadalupe Loaeza, José Joaquín Blanco) es similar a la de novelistas como Gustavo Sainz (*Fantasma aztecas*, 1979; *Muchacho en llamas*, 1987), Sergio Pitol (*El desfile del amor*, 1984), Fernando del Paso (*Noticias del imperio*, 1987) y Carlos Fuentes (*Cristóbal Nonato*, 1987). Por ello, no es causal que otra novela histórica de Carlos Fuentes (*Gringo viejo*, 1986) haya sido inmediatamente adaptada al cine, y que su historia transcurra, precisamente, en la frontera entre los Estados Unidos y México.

En todos los casos, lo que está en juego es la presencia del pasado, pues la ficción posmoderna, como lo ha demostrado Linda Hutcheon en su reciente *estudio A Poetics of Postmodernism* (1988), es una problematización de la historia y de su relación con el presente inmediato.¹⁰

Novelas como *El nombre de la rosa* en Italia, *La amante del teniente francés* en Inglaterra y *La guaracha del macho Camacho* en Puerto Rico, y películas como *Blade Runner* y *La Rosa Púrpura del Cairo* en Estados Unidos son ficciones en las que los autores parodian simultáneamente las convenciones de las culturas elitista y popular, la retórica oficial y el lenguaje neutral de los medios de comunicación: de la novela policíaca a la ciencia ficción, del melodrama a la música afroantillana. Todos ellos son *best-sellers* o éxitos de taquilla y a la vez son objeto de intenso estudio académico.¹¹

En todas estas formas de ficción hay simultáneamente una preocupación por reflexionar sobre el presente a partir del pasado, y todos ellos incluyen una reflexión sobre su propio discurso: en *El nombre de la rosa* a través de los diálogos entre Adso y Guillermo; en *La amante del teniente francés* en la alternancia del tiempo del relato con el de la escritura; en *Blade Runner* en las frecuentes alusiones a la memoria y a la importancia de las imágenes; en *La Rosa Púrpura del Cairo* en las alusiones al cine como ilusión espectacular, y en *La guaracha del macho Camacho* en la letra misma de la canción y en sus interminables variaciones textuales, musicales y narrativas.

¹⁰ *Ibid* (ver nota 6).

¹¹ Sobre *El nombre de la rosa*, Cf. Renato Giovannoli, comp: *Estudios sobre "El nombre de la rosa"* (Barcelona, Lumen, 1984); Nilda Gugliemi: *El eco de la rosa y Borges* (Buenos Aires, EUDEBA, 1984); Theresa Coletti: *Naming the Rose* (Cornell University Press, 1986), etc. Sobre *Blade Runner*, cf., en nuestra lengua, la compilación publicada por Tusquets, *Blade Runner*, 1988.

Hablar sobre el cine de esta última década significa, por supuesto, hablar de cine europeo y norteamericano. En el cine europeo pueden encontrarse ejemplos fronterizos similares a los que hay en el cuento y la novela hispanoamericanos, es decir, ejemplos relevantes de metaficción historiográfica como *El matrimonio de María Braun* (W.R. Fassbinder), *Y la Nave va* y *Ensayo de Orquesta* (Federico Fellini), *Toda una Vida* (Claude Lelouch), y *El Baile* y *Nos Amábamos Tanto* (Ettore Scola). Estas alegorías históricas incluyen su propia reflexión sobre el carácter espectacular y deliberadamente ficcional y auto-reflexivo del cine contemporáneo, en la frontera entre la metaficción y la historiografía.

En cuanto al cine norteamericano, se trata tal vez de la manifestación narrativa más característica de la posmodernidad, por su integración de elementos retrospectivos, especialmente en relación con las décadas de 1950 y 1960, y por la recurrencia genérica al *film noir* de la década de 1940 y la ciencia ficción surgida durante la década siguiente. En muchas de estas películas se registra, además de distintos ritos fronterizos (ritos de paso) una violencia física que es sólo un corolario de la violencia simbólica que sufren los mismos personajes. Baste mencionar a *Mad Max* (*western* y ciencia ficción), *Blue Velvet* (*noir* y psicoanálisis), *Cuerpos Ardientes* (*noir* y erotismo), *Después de Hora* (alegoría paranoica), *Simplemente Sangre* (*noir* estilizado), *Cuenta Conmigo* (*noir* y memoria adolescente) y *Terminator* (*noir* y ciencia ficción).

En muchas de estas películas, además de transgredir las fronteras genéricas se cruzan distintas fronteras psicológicas y culturales, como ocurre en la espléndida *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), donde el director alemán logra integrar las alusiones a la cultura hispanoamericana (incluyendo la música mexicana) con la tradición europea y el sentido de la aventura de personajes muy próximos a un género norteamericano como el *western*.¹²

Lo que nos dicen las formas de ficción que podemos llamar posmodernas es que toda realidad es siempre una ficción, una construcción deliberada de sentido, producto de las convenciones del lenguaje y de los géneros del discurso. En estas formas fronterizas y paradójicas de metaficción historiográfica, en esta revisión irónica y a veces paródica del

¹² Véase el brillante estudio sobre la obra cinematográfica de Wim Wenders anterior a 1980, realizado por Antonio Weinrichter: *Wim Wenders*, Madrid, Ediciones JC, 1981.

pasado, han sido eliminadas las ilusiones que habían sobrevivido a la cultura moderna: las explicaciones totalizantes y la presencia de sistemas éticos excluyentes y definitivos. En la ficción posmoderna no hay rechazo a estas convenciones, sino una problematización de todos ellos a partir de la reflexión sistemática sobre la historia contemporánea.

Por lo pronto, podría concluir estas notas señalando que en todas estas formas de ficción, la frontera más importante es la que existe entre el autor y el lector o espectador. Tratándose de una estética aleatoria (del azar), el lector puede, ante esas ficciones, desplazarse con mayor libertad del horizonte de expectativas canónicas (e.d., de lo que se espera de una película o de un relato según la crítica autorizada) al horizonte de la experiencia (e.d., a lo que cada lector descubre de sí mismo en el proceso de ver o leer).

La recepción del cine y la literatura, en este espacio fronterizo donde creador y lector se confunden, puede convertirse en un acto productivo, como una forma privilegiada de resistencia cultural y como la última frontera que nos separa, provisionalmente, de un nuevo paradigma ético y estético.

Bibliografía

- Bell, Daniel: *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid, Alianza Universidad, núm. 195, 1977
- Casa del Tiempo*, Núm. 81, Universidad Autónoma Metropolitana, enero 1989. (Este número contiene un suplemento dedicado a la posmodernidad)
- Descombes, Vincent: *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Madrid, Cátedra, 1982
- Foster, Hal, comp.: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985
- Hassan, Ilhan: *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio University Press, 1987
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art*. New York & London, Methuen, 1988
- La Cultura en México*, núm. 1276, septiembre 17, 1986. (Número dedicado a la posmodernidad)

La Jornada Semanal, núm. 70, enero 19, 1986. (Número dedicado a la posmodernidad)

Lara Zavala, Hernán, comp.: *Novelistas sobre la novela*. Cuadernos de Filosofía y

Letras, núm. 4, UNAM, 1985

Lyotard, Jean-Francois: *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 1984

-----: *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1987

Marí, Enrique, comp.: *¿Posmodernidad?* Buenos Aires, Biblos, 1984

McHale, Brian: *Postmodern Fiction*. New York & London, Methuen, 1987

Paz, Octavio: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix

Barral, 1974

Picó, Josep, comp.: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1988

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XV, No. 29, Lima, 1er. semestre de

1989. (Número dedicado a la posmodernidad)

Thiher, Allen: *Worlds in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern*

Fiction. Chicago, Chicago University Press, 1984

Topodrilo, núm.3, UAM-Iztapalapa, 1988. (Número dedicado a la posmodernidad)

Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practique of Self-Conscious Fiction*. New

York & London, Methnen, 1984

Wilde, Alan: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic*

Imagination. University of Pennsylvania Press, 1987

Ética y estética en la narrativa posmoderna:

A partir del diseño de un modelo axial, en este trabajo propongo la existencia de un paralelismo entre la dimensión estética del cuento y del cine posmodernos, así como una correlación entre las dimensiones ética y estética en el cine contemporáneo.

En lo que sigue considero como posmoderna toda narrativa en cuento y cine (y otras formas narrativas, como el cortometraje, la novela y la minificción) caracterizadas por una serie de estrategias neobarrocas, como su naturaleza proteica, la intensificación de la metaficción y la ironía inestable, la fragmentación hipotáctica (donde el fragmento desplaza a la totalidad) y la recombinación irónica de diversas tradiciones discursivas.

La presencia de estos elementos es tan intensa en la cultura contemporánea que además de la existencia de textos posmodernos también se puede hablar ya de lecturas posmodernas de textos, es decir, de la presencia aislada de estos elementos en textos provenientes de los contextos históricos más diversos.

En las líneas que siguen propongo considerar a la estética como el estudio de la sensibilidad cotidiana, y a la ética como el estudio del sistema de valores que determina la visión del mundo y el universo significativo. La articulación de ambas dimensiones ha sido una asignatura pendiente desde la creación de los textos canónicos de la tradición clásica.

Tendencias estéticas en la cultura posmoderna

Desde el inicio de la tradición académica en el estudio de la producción simbólica posmoderna se ha reconocido una diferencia clara entre dos tendencias bien definidas. Entiendo por *tendencia* el resultado de un conjunto de manifestaciones que se orientan en un mismo sentido. Por ejemplo, Ihab Hassan propone (en 1987) distinguir entre la escritura literaria tendiente a la indeterminación y la tendiente a la inmanencia. Por su parte, Pauline Marie Rosenau parece retomar esta distinción (en 1991) y reconoce en la práctica de las ciencias sociales la presencia de las tendencias a las que llama moderada y radical. Cada una de ellas corresponde, respectivamente, a una radicalización de la experimentación propia de la modernidad, o bien a una reformulación irónica (recombinación y recontextualización reflexiva) de las tradiciones clásica y moderna. Esta última tendencia,

que es una relativización de las innovaciones de la modernidad, es propiamente posmoderna, y tiene un carácter propositivo.

Tendencias estéticas en el cine contemporáneo

El cine sigue siendo ese espacio de la narrativa contemporánea que tiene más espectadores que los lectores que alcanza la narrativa literaria, y que sin embargo en México sólo recibe la atención crítica de quienes colaboran en la prensa cotidiana y en los suplementos semanales, pues aún no existe en el país un espacio de investigación estrictamente académico.

En lo que sigue propongo una estrategia para aproximarse al cine posmoderno a partir de un modelo axial para el estudio de sus dimensiones ética y estética. La propuesta central de este modelo consiste en reconocer que el cine posmoderno es neobarroco (en el plano estético) y es lúdico y en ocasiones violento (en el plano ético). A pesar de la aparente obviedad de esta distinción elemental y racionalista, poco se ha estudiado la conexión entre el proyecto estético y el sustrato ético en el cine contemporáneo.

El descubrimiento de la existencia de los espectadores como individuos con una radical diferencia entre ellos empieza a llevar hacia una polarización en cada uno de estos términos (ético y estético).

A continuación propongo la existencia de una doble polarización en el cine contemporáneo. Por una parte existe una tendencia a la manifestación de una **estética itinerante** (deliberadamente intertextual) acompañada por una **ética propositiva**. Y por otra parte existe una tendencia a la **estilización de la violencia** (deliberadamente indiferente) acompañada por una agenda de **escepticismo radical**.

La primera tendencia, que llamo **posmodernidad propositiva**, adopta una lógica contextual, y lleva a relativizar su propio relativismo, dejando la responsabilidad última de la interpretación ideológica en las manos (o más exactamente, en la mirada) de los espectadores.

A continuación señalo sus características formales: mitologización laberíntica (arbórea o rizomática); sensualidad de la mirada (en lugar de la fragmentación del tiempo y del cuerpo) e itinerancia intertextual (otro nombre para la hibridación genérica)

Entre los directores que hacen un cine como éste se encuentran Woody Allen, Wim Wenders, Pedro Almodóvar, Bigas Luna y María Novaro.

La segunda tendencia, que he llamado **posmodernidad escéptica**, tiene las siguientes características: monstruosidad hiperbólica (que genera asimetrías estructurales); violencia estilizada (crueldad indiferente) y parataxis paranoica (con sucesivas digresiones arrítmicas).

Las películas que están enmarcadas en esta tendencia adoptan un tono radical, a la vez violento y distanciado. En muchas ocasiones el ritmo del montaje es espasmódico, dejando un vacío de responsabilidad imposible de llenar por parte del espectador.

A este grupo de directores pertenecen Quentin Tarantino, David Lynch, Oliver Stone y Arturo Ripstein.

Es necesario señalar que existe un tercer grupo de películas que oscilan entre ambas tendencias, y a él pertenecen Peter Greenaway, los hermanos Cohen, Martin Scorsese y Busi Cortés.

Ética y estética en el cine posmoderno:

Ética Propositiva

	;	
M. Novaro	;	
W. Allen	;	
B. Cortés	;	
S. Spielberg	;	A. González Iñárritu
W. Wenders	;	
Estética Laberíntica	;	Estética Hiperviolenta

P. Almodóvar

O. Stone

P. Greenaway

;

D. Lynch

;

A. Ripstein

;

;

Q. Tarantino

;

Ética Escéptica

Rasgos distintivos de **posmodernidad propositiva** en el **cine** contemporáneo:

Mitologización Laberíntica (arbórea o rizomática) / Sensualidad de la Mirada (en lugar de la fragmentación del cuerpo) / Itinerancia Intertextual (hibridación genérica)

Rasgos distintivos de **posmodernidad escéptica** en el **cine** contemporáneo:

Monstruosidad Hiperbólica (que genera Asimetrías Estructurales) / Violencia Estilizada (Crueldad Indiferente) / Parataxis Paranoica (y Digresiones Arrítmicas)

Articulación de ética y estética en la narrativa contemporánea

La idea central de estas notas consiste en sostener que a cada una de las tendencias estéticas señaladas le corresponde como palimpsesto una dimensión ética reconocible a partir de sus huellas textuales.

Más como una invitación a la discusión, y como una prueba de Rorschach para cada lectura, veamos a continuación una posible síntesis de lo expuesto hasta aquí, y las posibles ubicaciones simbólicas de una docena de directores contemporáneos, así como de algunos (y algunas) cuentistas y diversas antologías de cuento mexicano e hispanoamericano.

Las tendencias estéticas señaladas podrían ser llamadas, respectivamente, la tendencia hiperviolenta y la tendencia laberíntica. La primera es de naturaleza hiperrealista, romántica y epifánica. La segunda, por su parte, reelabora temas, arquetipos y paradojas del *film noir*. La pertenencia a los géneros tradicionales es irrelevante, por sí sola, para que una película pertenezca a una u otra tendencia ética o estética.

A partir de esta cartografía provisional de la producción cinematográfica contemporánea es posible reconocer el lugar que ocupan cada uno de los directores activos en este momento, y cada uno de sus respectivos proyectos cinematográficos.

Esta correlación de las dimensiones ética y estética permite establecer también la existencia de una sensibilidad en la producción y la recepción contemporáneas, así como la existencia de textos apócrifos o heterodoxos, precisamente por su apego a las fórmulas del cine clásico sin resabios de la modernidad vanguardista.

Este último es el caso de las tendencias que podrían llamarse Propositiva Hiperviolenta (como las series *Mad Max* o *Duro de Matar*) y Escéptica Laberíntica (como las series *Terminator*, *Alien* o *Volver al Futuro*). El espacio privilegiado para este cine es la narrativa de aventuras, el cine fantástico y la ciencia ficción, como el caso respectivo de *Mission: Impossible*, *The Matrix* o *Being John Malcovich*.

También en este contexto encontramos un grupo de películas que oscilan entre estos extremos, como es el caso de la serie *Indiana Jones* de Steven Spielberg. A partir de esta propuesta sería posible estudiar la producción cinematográfica contemporánea.

De manera tal vez previsible, puede observarse en ambos casos una tendencia a la proximidad entre una estética propositiva y una ética laberíntica, por una parte, y entre una

estética hiperviolenta y una ética escéptica. En el primer caso, hay similitudes entre el cine de María Novaro y las crónicas breves de Juan Villoro, y en el segundo caso, entre el cine de Quentin Tarantino y la narrativa de Jorge Volpi y los demás miembros del crack.

Los casos anómalos son, por ejemplo, la narrativa de Augusto Monterroso, a la vez escéptica y laberíntica, y el cine de González Iñárritu (*Amores perros*), a la vez propositiva e hiperviolenta. Es tal vez este estado de excepción lo que permite reconocer algunas de las estrategias paradójicas que caracterizan a la cultura urbana contemporánea.

Se ha dicho que es más frecuente encontrar la existencia de miradas posmodernas dirigidas a los textos que encontrar textos propiamente posmodernos. Es aquí donde el enmarcamiento determina la interpretación, y la narrativa contemporánea tiende a proponer un marco propio para su posible lectura.

El estudio de la posible articulación entre las dimensiones ética y estética en la cultura contemporánea es un terreno que merece ser cartografiado de diversas maneras, precisamente a partir de la perspectiva adoptada por cada lector de cuentos y por cada espectador de cine.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Zygmunt: *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*. Blackwell, Oxford University Press, 1995
- Hassan, Ihab: *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State University Press, 1987
- Rosenau, Pauline Marie: *Post-Modernism and the Social Sciences. Insights, Inroads, and Intrusions*. Princeton University Press, 1992

Estética de la sutura en el cine contemporáneo
A propósito de Hitchcock y *Twelve Monkeys*

Lauro Zavala
UAM Xochimilco

En el año 1966 el psicoanalista Jacques Alain-Miller propuso utilizar el término lacaniano *sutura* en el contexto de la teoría del cine. Poco después se inició un debate alrededor de la propuesta de Daniel Dayan y Jean-Pierre Oudart, para quienes la función de la sutura consiste en ocultar la fragmentación inherente en el montaje y producir en el espectador la sensación de una totalidad significativa.

En lo que sigue propongo un modelo que abarca las operaciones cognitivas del espectador que le permiten producir un sentido a lo que de otra manera sería una serie de fragmentos sin significación. Así, es posible reconocer varios mecanismos de construcción del sentido por parte del espectador de cine:

a) la **sutura inconsciente** que tiene lugar de manera involuntaria en el espectador al proyectar sobre las imágenes de la pantalla los elementos pertenecientes a su subjetividad, y muy especialmente, a su memoria personal; de esta manera, el espectador se relaciona con las imágenes en el **plano pragmático** en relación con el marco particular de su experiencia y sus expectativas contextuales y contingentes;

b) la **sutura preconscious** que ocurre casi involuntariamente en el espectador al proyectar sobre las imágenes de la pantalla su visión del mundo; así, el espectador las interpreta desde una determinada ideología, en el **plano semántico**, de tal manera que las imágenes son articuladas desde una perspectiva particular;

c) la **sutura narrativa** que cada espectador hace deliberadamente a partir de las elipsis del montaje, de tal manera que las imágenes fragmentarias son reconstituidas en una interpretación global y verosímil de cada secuencia; así, el espectador articula las imágenes entre sí en el **plano sintáctico**, de tal manera que los elementos hipotácticos (anafóricos y catafóricos), paratácticos y subtextuales (en relación con la lógica causal y la secuencialidad cronológica) son reconstruidos en un todo coherente.

Estos mecanismos pueden ocurrir simultáneamente o con ritmos distintos, todo lo cual propicia que cada espectador tenga una experiencia estética, emocional y cognitiva

distinta cada vez que ve una misma película. Por ello, el estudio de la sutura permite incorporar bajo una sola categoría los elementos centrales de los procesos de recepción.

La discusión sobre la pertinencia del término *sutura* en la teoría y el análisis cinematográfico debe atender a los campos internos de la misma teoría, es decir, la narratología (ligada a los géneros cinematográficos), la teoría de la mirada (ligada a la identidad genérica del espectador), la teoría de la audiovisión (ligada a la teoría psicoanalítica de la música) y la teoría del intertexto (ligada a la estética posmoderna). Todos estos campos están en juego simultáneamente durante el proceso de lo que aquí llamo sutura: el primero y el último (narratología e intertexto) están ligados a la sutura *narrativa*; la teoría de la mirada está ligada a la sutura *preconsciente*, ideológica, y la teoría de la audiovisión está ligada a la dimensión estética de la sutura *inconsciente*.

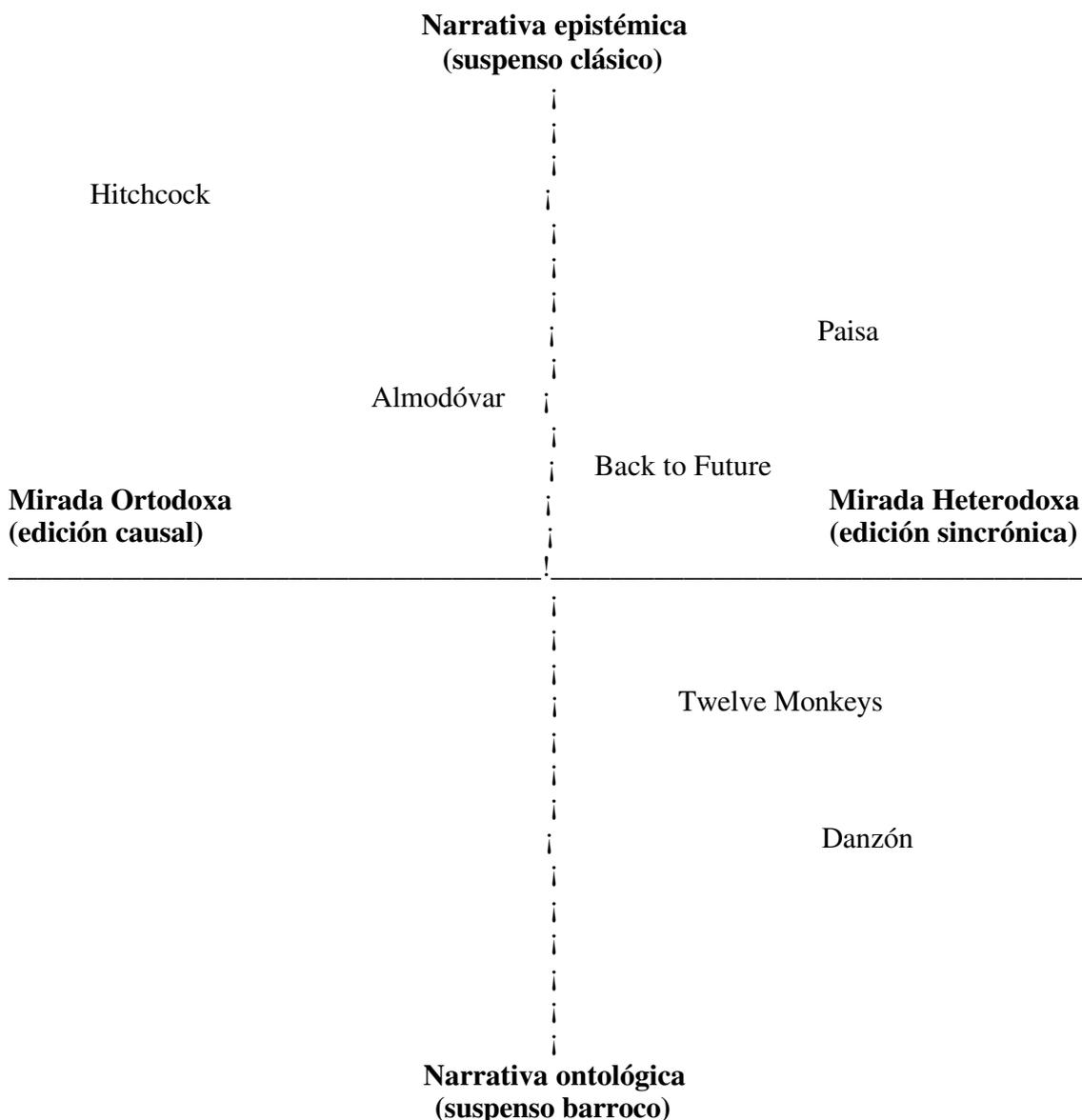
Suspense, montaje / Metaficción, intertexto

La formulación de los problemas de recepción como parte de una teoría del sujeto cinematográfico puede apoyarse en el concepto de sutura. Veamos algunas de las consecuencias de este planteamiento en el terreno de las diferencias fundamentales entre cine clásico y moderno, y entre cine moderno posmoderno.

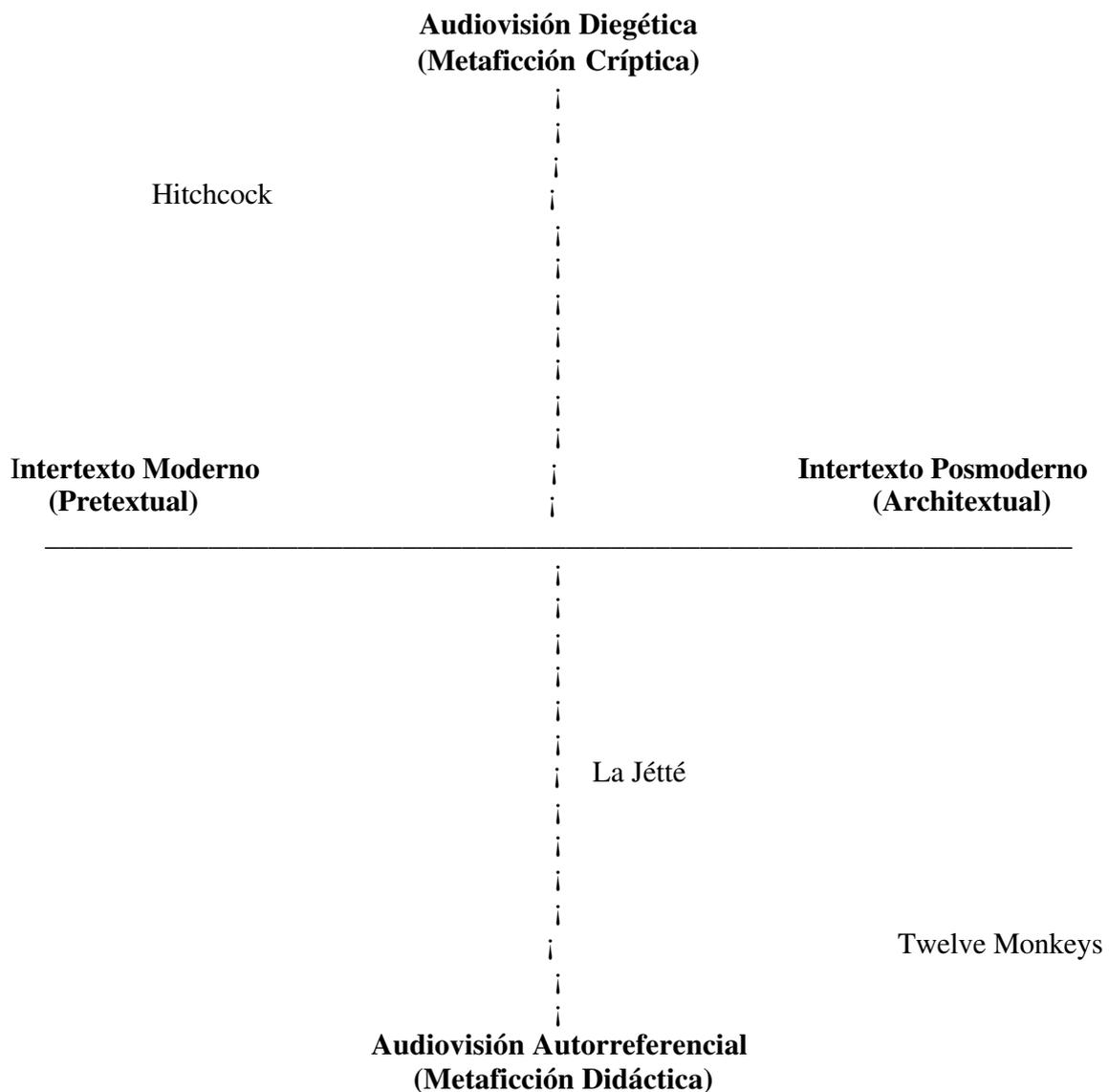
El suspense del cine clásico consiste en una narrativa de carácter epistémico, es decir, un relato sostenido por la formulación (y consecuente solución) de un enigma narrativo. Estas preguntas definen las reglas genéricas clásicas. Por ejemplo: ¿Quién cometió el crimen? o ¿Se casarán los protagonistas? En cambio, en la narrativa moderna y posmoderna hay un suspense barroco, que plantea una lógica narrativa donde se crea un universo audiovisual con su propia lógica causal. Éste es el caso, por ejemplo, de las narraciones de carácter fragmentario (como *El hombre que miente*, de Alain Robbe-Grillet o *Frida*, de Paul Leduc), asincrónico (como *India Song*, de Marguerite Duras o *Barroco*, de Paul Leduc) o recursivo (como *Corre Lola corre*, de Tom Tykwer o *Estudio Q*, de Marcela Fernández Violante). A esta última narrativa se le puede llamar narrativa ontológica (no epistémica), pues construye un universo narrativo con sus propias reglas de causalidad, anulando o multiplicando las posibles epifanías o conclusiones narrativas.

Por otra parte, una diferencia fundamental entre el cine clásico y el moderno es la que existe entre una edición causal (que presupone una mirada ortodoxa en el espectador) y

una edición sincrónica (que presupone una mirada heterodoxa en el espectador para poder encontrar sentido al relato). Por ejemplo, la primera secuencia de *Paisa* (Roberto Rosellini) sigue una lógica rigurosamente causal, aunque los diálogos establecen relaciones sincrónicas entre diversos universos lingüísticos y culturales (entre sicilianos, italianos, estadounidenses y alemanes) que son irreductibles entre sí, y que dan a la historia un carácter moderno.



Una diferencia fundamental entre el cine moderno y el posmoderno se encuentra en la naturaleza de la intertextualidad. Mientras la intertextualidad moderna es pretextual (el texto alude a otro texto particular), en cambio la intertextualidad posmoderna es architextual (el texto alude a un género, a un conjunto, a una tradición textual).



Por otra parte, tanto la narrativa clásica como la moderna o posmoderna tienen una dimensión metaficcional. Lo que podemos llamar una audiovisión diegética, característica del cine clásico, ofrece una metaficción implícita, críptica, que consiste en la manera de

poner en escena el lenguaje verbal o las convenciones del lenguaje cinematográfico. En cambio, en lo que podemos llamar una audiovisión autorreferencial, presente en el cine moderno o posmoderno, la metaficción es explícita, y en ese sentido, es una metaficción didáctica, evidente para el espectador, generalmente al tematizar el proceso de construir la ficción.

De *Vértigo* a *Twelve Monkeys*

Tomemos un caso concreto del cine contemporáneo para ver con detenimiento el funcionamiento de la sutura. En *Twelve Monkeys* (*Doce Monos*, Terry Gilliam, 1995) se ponen en juego los elementos que determinan las posibilidades de participación lúdica del espectador a propósito de las estrategias de interpretación. Se trata de una película donde los protagonistas se convierten en espectadores de una película de Alfred Hitchcock (*Vértigo*) durante una breve secuencia que ofrece las claves para resolver los enigmas narrativos que constituyen el sustrato del resto de la película. Por otra parte, la historia que se narra en *Twelve Monkeys* tiene como antecedente remoto la historia implícita en *La Jétté* de Alain Resnais, es decir, la narración de un sobreviviente al holocausto nuclear.

En el cine contemporáneo (por ejemplo, en *Twelve Monkeys*) el deseo no funciona como señuelo narrativo para atraer la atención del espectador, sino como la nostalgia de un acontecimiento que ya ocurrió en la memoria del personaje pero que todavía no tiene sentido para el espectador. En cambio, en el suspenso clásico (por ejemplo, en las películas de Hitchcock) el montaje no sólo consiste en una elipsis temporal y causal, sino que se convierte en un suplemento del deseo, es decir, en el elemento que lleva al espectador a descubrir la solución del enigma. La narración de una persecución (por ejemplo, en *La Cortina Rasgada / Torn Curtain*) no necesariamente tiene como objetivo saber si el perseguidor alcanza al perseguido, sino básicamente en poner en escena el deseo del espectador.

El McGuffin (por ejemplo, la posesión de un secreto militar) desata y organiza el deseo de saber, pero nunca se resuelve en el relato. En el cine clásico, el McGuffin (es decir, el señuelo narrativo) queda abierto, suspendido. Y el espectador sigue buscándolo cuando la película ha concluido. En eso consiste la sutura.

En el cine posmoderno hay un suplemento de significante. El sueño de muerte (por ejemplo, en *Twelve Monkeys*) es la memoria del narrador, es motivo de su propia búsqueda de identidad, es enigma para el espectador y es respuesta a todas las búsquedas que estructuran la narración.

Cada vez que en *Twelve Monkeys* aparece en pantalla la secuencia originaria (sobre la muerte del narrador y protagonista), cuando un niño es testigo de su propia muerte como adulto, el espectador proyecta una interpretación distinta. Todas las interpretaciones son válidas, y por lo tanto ninguna resuelve definitivamente el enigma.

En *Twelve Monkeys* en lugar de que el deseo esté suspendido por el McGuffin, el deseo está suspendido por la memoria. El recuerdo del protagonista es el punto de capitonado del relato, pues ahí se anudan todas las líneas narrativas. La película, así, tiene una estructura de Möebius, pues la imagen originaria (donde el protagonista recuerda haber sido testigo de su propia muerte) es también el final de la historia.

La estrategia de análisis en la teoría cinematográfica no está apoyada en una teoría del sujeto, sino en una teoría narrativa. En lugar de asociar una imagen con la historia personal, en la teoría del cine una imagen se asocia con la historia del cine. Y la historia del cine está atravesada por la teoría de los géneros cinematográficos: de Hitchcock a Gilliam; de la narrativa policíaca a la fantástica; del suspenso epistémico al suspenso ontológico.

Esto último (el paso del suspenso epistémico al suspenso ontológico) se puede reformular también como el paso de géneros narrativos formalmente conservadores, que aluden a la existencia de leyes y que sólo pueden ser estructuralmente alternos cuando el espectador pone en práctica diversas estrategias de abducción (como producción de hipótesis sobre la solución al enigma narrativo) a géneros que pueden ser considerados como subversivos de esta tradición formal, pues juegan con las convenciones que los espectadores ponemos en práctica para interpretar la realidad, en particular nuestra forma de articular las relaciones de causa-efecto.

Sirvan estas breves líneas como invitación para explorar la utilidad del término *sutura* en la teoría y el análisis cinematográfico, como una contribución para la creación de una teoría del sujeto en la teoría cinematográfica.

Referencias básicas acerca de la *sutura* y el cine

A continuación se ofrecen algunas referencias bibliográficas acerca de la relación entre el término *sutura* y la teoría cinematográfica.

- Allen, Richard: "The Theory of Cinematic Suture", *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge U. Press, 1995, 34-9
- Altman, Charles: "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse" en *Movies and Methods. An Anthology*, ed. Bill Nichols , vol. II, University of California Press, 1985, 517-31
- Aumont, Jacques & Michel Marie: "El espectador en el texto: la 'sutura' " en *Análisis del film*. Barcelona, 1990 (1988), 242-45
- et al: "El cine y su espectador" en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1996, 227-90
- Baudry, Jean-Louis: "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" en *Movies and Methods. An Anthology*, ed. Bill Nichols , vol. II, University of California Press, 1985, 531-43
- Bordwell, David & Noël Carrol, eds.: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1996
- Braudy, Leo & Marshall Cohen, eds.: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Fifth Edition, New York, Oxford University Press, 1999.
- Browne, Nick: "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*" en L. Braudy & M. Cohen, 148-63 (1975)
- Casetti, Francesco: "El psicoanálisis del cine" en *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid, Cátedra, 1994 (1993), 181-200
- Dayan, Daniel: "The Tutor-Code of Classical Cinema" en Braudy & Cohen, 118-29, 1974
- Doane, Mary Ann: "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space" en *Movies and Methods. An Anthology*, ed. Bill Nichols , vol. II, University of California Press, 1985, 565-76
- Guattari, Felix: "El cine, diván del pobre" en *La Cultura en México*, 21 de enero, 1976.
Traducción de Jorge Ayala Blanco

- Heath, Stephen: "Suture" en *Questions of Cinema*. Bloomington, Indiana U. Press, 1981
- Lacan, Jacques: Problèmes cruciaux pour la psychanalyse 1964-1965 en *Ornicar? Revue du champ freudien* # 29, été 1984, 9-12
- "¿Qué es un cuadro?" en *El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1973 (1964), 112-26
- Lapsley, Robert & Michael Westlake: "Psychoanalysis" en *Film Theory: An Introduction*. Manchester University Press, 1988, 67-104
- Lash, Scott: "Cine: de la representación a la realidad" en *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu, 1997 (1990), 232-41
- Miller, Jacques-Alain: "Sutures (Elements of the logic of the signifier)" en *Screen*, 18 (4), 25-26, 1977-78. Hay traducción al español: "La sutura: elementos de la lógica del significante", en *Matema II*, Buenos Aires, Manantial, 53-65
- Modlesky, Tania: *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*. New York, 1988
- Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Braudy & Cohen, 833-44, 1975
- Prince, Stephen: "Psychoanalytic Film and the Problem of the Missing Spectator", Bordwell & Carroll, 71-86
- Rothman, William: "Against 'The System of Suture' " en Braudy & Cohen, 130-36, 1975
- Silverman, Kaja: "On Suture" en L. Braudy & M. Cohen, 137-47, 1983
- : *The Accoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1988
- Smith, Jeff: "Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music" en Bordwell & Carroll, 23-47
- Zizek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, The MIT Press, 1991
- : *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1994 (1992)
- , comp.: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires, Manantial, 1994
- , comp.: *The Fright of Real Tears: The Uses and Misuses of Lacan in Film Theory*. London, British Film Institute, 2001

Estrategias metaficcionesales en cine: Una taxonomía estructural

**Lauro Zavala
UAM -X, México**

Metaficción y vida cotidiana

La metaficción es un campo de estudio poco explorado en nuestra lengua. La ficción acerca de la ficción, que incluye no sólo los cuentos acerca del cuento o las películas acerca del cine, sino las formas de experimentación con el lenguaje mismo de la ficción, se encuentra en las raíces de la misma tradición moderna.

La metaficción, entonces, puede ser entendida como un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción de sentido y de toda textualidad como articulación de signos en un contexto cualquiera.

La reflexión semiótica que implica la existencia de la metaficción es parte substancial de todo proceso retórico, es decir, de todo proceso de comunicación. Sólo quien es capaz de reflexionar sobre su propio uso del lenguaje es capaz de comunicarse efectivamente. De ahí que la metaficción constituya un recurso retórico que sólo por un error de astigmatismo epistemológico ha sido considerado como una estrategia excepcional de comunicación. De hecho, podría pensarse que la metaficción es la condición *sine qua non* de la misma comunicación, pues sin su existencia sería impensable la confirmación o transformación de las convenciones del lenguaje.

La importancia del estudio de la metaficción, entonces, rebasa con mucho el terreno de la narrativa, y se inscribe en la vida cotidiana, en la medida en que toda verdad es una ficción. Por esta misma razón, la comunicación social está apoyada, cada día de manera más explícita, en una lógica reflexiva. Esto es lo que ahora se ha empezado a estudiar bajo el nombre de **meta-pop**, que no es otra cosa sino la presencia de la auto-referencialidad en la cultura de masas.

Cuando todos los procesos y productos de la comunicación social están sometidos a esta lógica, nos encontramos ante un fenómeno nuevo: la redefinición constante de la cotidianidad a partir de una reflexión sobre sus condiciones de posibilidad.

Limitaciones de las tipologías existentes

La metaficción ha sido estudiada, en general, en tres áreas principales: narrativa literaria, narrativa cinematográfica y lenguaje ordinario. Sin embargo, raramente han sido señaladas las similitudes entre las formas de metaficción de naturaleza literaria y las de naturaleza audiovisual. En este trabajo los ejemplos que presento son casi exclusivamente cinematográficos, con el fin de mostrar la presencia cotidiana de una de las más populares formas de metaficción. Sin embargo, los mecanismos señalados pueden ser reconocidos con igual frecuencia en la narrativa literaria y en el lenguaje ordinario.

La mayor parte de la crítica acerca de la metaficción (en cine y en literatura) ha sido producida en el contexto europeo y norteamericano, y al margen de la retórica o de la teoría del cine. Casi todos estos materiales concluyen proponiendo modelos tipológicos, a pesar de que originalmente forman parte de una tradición de reflexión acerca de la naturaleza de la ficción y del lenguaje en general. Para mostrar este hecho es suficiente estudiar los estudios canónicos de Linda Hutcheon, Jean Ricardou, Lucien Dällenbach, Gérard Genette, Sarah Lauzen, Jaime Rodríguez y Robert Stam, entre otros.

Esta situación parece ser parte substancial de los estudios sobre metaficción, de acuerdo con la idea de que “(...) no theory of metafiction can be produced, only consequences for literary theory” (“no es posible producir una teoría de la metaficción, tan sólo reconocer consecuencias para la teoría literaria”) (Linda Hutcheon 1980, 155).

Sin embargo, las tipologías existentes tienen varias limitaciones, que señalo a continuación:

a) Incluyen la totalidad de una película o una novela en una sola categoría, y por lo tanto no consideran los múltiples mecanismos metaficcionales que están presentes de manera simultánea;

b) por lo tanto, las categorías propuestas en ellas no son muy útiles al enfrentarse al análisis de películas o textos narrativos específicos, lo cual permitiría distinguir lo que les da su especificidad particular;

- c) por otra parte, no incluyen las muy interesante formas de metaficción producidas fuera de Europa y los Estados Unidos;
- d) estas taxonomías no consideran la naturaleza de la metaficción corta y ultracorta
- e) tampoco consideran el análisis de la metaficción cinematográfica

En este trabajo sólo me centraré en este último punto, ya que una discusión sobre el resto de los problemas señalados ocuparía un espacio mucho mayor.

Un ejemplo de las limitaciones señaladas se encuentra precisamente en la definición que ofrece Linda Hutcheon de metaficción posmoderna, ya que de manera deliberada se deriva de la lectura de novelas europeas, norteamericanas y canadienses. Cuando ella define a la metaficción posmoderna como historiográfica es necesario observar los numerosos ejemplos de metaficción en el cine hispanoamericano o leer los cientos de cuentos metaficcionales producidos en Hispanoamérica a lo largo del siglo XX para comprobar que no existe un solo ejemplo de metaficción historiográfica en ninguno de estos géneros (con tan sólo una o dos excepciones). Aunque Hutcheon engloba a los casos de metaficción hispanoamericana bajo el nombre de *narrativa barroca*, esa denominación no resuelve el problema conceptual que su mera existencia pone en juego.

La discusión acerca de la naturaleza de la metaficción posmoderna en Hispanoamérica y en el resto del mundo, así como la discusión sobre las demás limitaciones de las tipologías existentes, derivadas de esta limitación, es tema de otros trabajos (L. Zavala 1998a; 1998b; 1998c). A continuación me centraré únicamente en la propuesta de una tipología que no surja únicamente de la lectura de los materiales estudiados, sino que parta de un modelo más general, lo cual permite que pueda ser extrapolado a otros contextos de análisis, como la vida cotidiana o el lenguaje ordinario.

En otras palabras, en lo que sigue presento una tipología que podría ser considerada como una meta-tipología, en la medida en que puede ser utilizada para agrupar las categorías propuestas por las tipologías ya existentes en dos grandes estrategias retóricas, así como en su respectiva yuxtaposición para el caso de la puesta en abismo.

Esta tipología propone que hay tres clases de estrategias metaficcionales en el cine, derivadas del modelo estructural de Roman Jakobson:

- a) *Metonímicas*: consistentes en el empleo de diversos procesos de *iteración con diferencia*
- b) *Metafóricas*: consistentes en el empleo de diversos procesos de *interpretación subtextual*
- c) *Puesta en abismo*, en cuyo caso se yuxtaponen diversas *estrategias metafóricas y metonímicas* en función de una auto-referencialidad tematizada

En lo que sigue presento la argumentación que justifica esta meta-tipología, y muestro cómo, por su naturaleza igualmente tipológica, no escapa a las limitaciones de todo modelo descriptivo.

La falacia de las tipologías tautológicas

La mayor parte de los estudios de carácter general realizados hasta la fecha sobre la metaficción en cine y literatura, en lugar de proponer modelos de análisis han propuesto **modelos** de carácter **tipológico**. Estos modelos aparentemente son muy útiles en términos generales, pues permiten reconocer los diversos **tipos** de textos metaficcionales. Sin embargo, es necesario contar con modelos de carácter más preciso, en los que se señale la existencia de diversas **estrategias** metaficcionales. La utilidad que podrían tener estos modelos resulta evidente al observar que en un mismo texto o en una misma película coexisten diversos mecanismos metaficcionales.

En otras palabras, en lugar de una **tipología externa**, que permita clasificar los textos en tipos, lo que se requiere son modelos de análisis que permitan realizar análisis de textos específicos. Un modelo con estas características consiste, precisamente, en el diseño de una **tipología interna**, no de los tipos de textos metaficcionales, sino de los recursos retóricos puestos en juego en cada texto particular.

La tipología externa más conocida es la propuesta por Linda Hutcheon, quien ha señalado la distinción entre la **metaficción tematizada** (explícita) y la **metaficción actualizada** (implícita), además de establecer una importante distinción entre la **metaficción diegética** y la **metaficción lingüística**.

Esta doble distinción es fundamental para reconocer que no solamente aquellos textos cuyo tema es la ficción pueden ser considerados como metaficcionales, sino que, en general, toda experimentación con las convenciones literarias puede ser considerada como un ejercicio metaficcional.

Pero más allá de su enorme poder de seducción, esta tipología conlleva un doble riesgo conceptual.

Por una parte, este modelo taxonómico permite pensar que toda ficción literaria puede ser considerada como metaficcional, en la medida en que, por su naturaleza creativa, todo texto narrativo necesariamente trasciende las convenciones lingüísticas, genéricas, ideológicas o incluso lógicas en las que sin embargo se apoya para poner en juego la posibilidad de construir un espacio narrativo. Me refiero aquí al conjunto de presupuestos formales y referenciales que hacen posible lograr el balance entre las dimensiones descriptiva y prescriptiva, balance que permite distinguir a cualquier discurso narrativo de otros géneros del discurso (Paul Ricoeur 1996). Esto último significa que, llevado a sus últimas consecuencias, el principio taxonómico de este modelo pragmático legitima la idea de que **toda ficción es metaficcional**, sabiendo leer entre líneas los rastros de su naturaleza inevitablemente intertextual. Pero en el momento en el que una distinción lleva a la disolución de cualquier diferencia, el principio mismo de la tipología desaparece, y la lógica de la distinción tipológica deja de tener sentido. Esto es lo que llamo la **falacia tautológica**.

El otro riesgo derivado de esta tipología consiste, como ocurre con las tipologías internas (es decir, centradas en el reconocimiento de los elementos propios del género discursivo al que pertenecen), en que su utilidad termina siendo únicamente descriptiva. La mera clasificación de un texto como perteneciente a una u otra forma de metaficción no es suficiente para reconocer su especificidad textual, lo cual es o debería ser, en última instancia, el objetivo de todo análisis lingüístico, literario o cinematográfico.

Por otra parte, estas mismas tipologías internas (entre las que destaca por su exhaustividad la de Sarah Lauzen) están centradas en el reconocimiento de las estrategias retóricas de exageración, reducción, excentricidad o auto-conciencia explícita de trama, personaje, ambiente, tema, estructura, lenguaje o medio. Esta taxonomía tiene la limitación de permitir efectuar únicamente un reconocimiento de la estrategia retórica a la que se ven

sometidos cada uno de estos elementos, es decir, estrategias tales como la exacerbación, la disminución, la eliminación, la sustitución o la multiplicación. Sin embargo, con el empleo de esta clase de tipologías no se llega a dar cuenta de la articulación que existe inevitablemente entre todos estos elementos durante la lectura del texto ni se llega a mostrar en qué consiste la especificidad estética de cada texto literario o cinematográfico. Esto es lo que llamo la **falacia descriptiva**.

Cómo construir un modelo meta-tipológico

En este trabajo propongo lo que podría ser considerado como una **meta-tipología**, pues a partir de ella sería posible agrupar diversas categorías señaladas en las taxonomías existentes. Sin embargo, es necesario señalar que ninguna tipología puede escapar, por su propia naturaleza, de la **falacia descriptiva** y de la **falacia tautológica**.

La lógica de este modelo es la del doble eje de combinación y sustitución desarrollado en su momento por Roman Jakobson. A partir de esta lógica sería posible proponer la existencia de dos tipos básicos de estrategias metaficcionales en cine y literatura: **estrategias metonímicas** y **estrategias metafóricas** de reflexividad y auto-referencialidad. En este modelo trataré únicamente aquellas formas de metaficción tematizada y explícita, pues ello evita las confusiones a las que lleva la disolución de las fronteras entre ficción y metaficción.

Por otra parte, la **puesta en abismo** que caracteriza a los textos que tematizan y convierten en objeto de la trama narrativa precisamente la creación del texto que se está produciendo, constituye un tercer tipo de metaficción, en la que simultáneamente se superponen elementos metonímicos y metafóricos, y por lo tanto constituye un caso especial de metaficción.

Metaficción metonímica: una retórica del fragmento y la combinación

La retórica del fragmento y la combinación es, precisamente, la retórica del montaje cinematográfico. Esta lógica se apoya en los mecanismos de autotextualidad, es decir, de la

iteración de fragmentos en el interior de la narración. Esto produce un mecanismo de **enmarcación** (*framing*), donde un fragmento de la narración permite explicar la totalidad en función de su relación con otros fragmentos del relato.

A partir de las estrategias metonímicas el espectador reconstruye la posible articulación entre totalidad y fragmento. Y de ahí deriva la lógica misma del análisis, propiciada por la estructura de la narración. Estos mecanismos se apoyan en el principio de la iteración, es decir, de la **repetición con diferencia**. Un estudio más general de estos mecanismos en la cultura posmoderna se puede encontrar en los trabajos de Umberto Eco, Gilles Deleuze, Omar Calabrese y Gérard Genette, entre muchos otros estudiosos de la intertextualidad itinerante.

Los principales mecanismos metaficcionales de naturaleza metonímica son los siguientes:

Iteración circular (Final como Inicio). Esta es la narrativa que se narra a sí misma (*self-begetting narrative*). El caso más característico es el de la historia que concluye en el momento cuando el protagonista decide que va a narrar la historia que acaba de ser contada, como es el caso de *A la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*) de Marcel Proust o *Amator* (*El aficionado*) de Krzysztof Kieslowski. Al concluir la historia el lector descubre que lo que se ha narrado es la historia de la transformación del protagonista en el narrador de la historia, de la cual ha sido simultáneamente un testigo privilegiado.

Iteración diferida (Reciclaje de Nudos). Esta narración está construida como una constante repetición diferida de acontecimientos, donde cada repetición crea una diferencia, pues emplaza a un contexto distinto. Este es el caso de *India Song* de Marguerite Duras; *L'Anne Dernière en Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*) o *L'Homme Qui Ment* (*El hombre que miente*) de Alain Robbe-Grillet. En todos estos casos el espectador recibe numerosas versiones contradictorias y fragmentarias de una historia que a su vez es muchas historias, parcialmente imaginadas, soñadas, inventadas o simplemente inexistentes

Iteración con variantes (Re-Enmarcación). Aquí el enmarcamiento es repetitivo (*reframing*) a partir de un modelo inicial. Esta es la función que cumplen las imágenes fijas

en forma de postal con colores alterados que aparecen como capitulares al inicio de cada sección de *Contra las Olas*.

Iteración narrativa (Narrador Explícito). En este caso existe un narrador frente a la cámara, de naturaleza externa a la diégesis. Se trata de un observador de la acción, que conoce el final del relato epifánico y cuya función consiste en establecer una especie de suspenso y un ritmo regular al relato, de tal manera que el espectador puede tomar cierta distancia antes de la revelación conclusiva. Este es el caso de la vecina en *La Femme d'a Côte* (*La mujer de al lado*) de Francois Truffaut; de la voz en *off* del narrador ya muerto en *Sunset Boulevard*, y de la cámara misma en *Citizen Kane*.

**Metaficción metafórica:
una retórica de la selección y la sustitución**

La lógica de la selección y de la sustitución es, en esencia, la lógica de la intertextualidad. Por esta razón se puede afirmar que toda forma de metaficción puede formar parte de una estrategia intertextual. En lugar de enmarcación, los mecanismos de selección y sustitución se apoyan en la lógica de las **epifanías**, es decir, de la revelación de alguna verdad narrativa frente a la cual el lector o espectador se encuentra inerme, a disposición de la instancia narrativa.

Condiciones Detrás de la Cámara (Distanciamiento Brechtiano). Este es el mecanismo retórico más característico de la narrativa moderna. Lo que aquí está en juego es una ruptura de las reglas de verosimilitud. La cámara en *Zoot Suit* (*Fiebre Latina*) constantemente muestra las escenografías del relato, y sin corte directo pasa de una a otra. Esto mismo ocurre en la secuencia inicial de *Tout une Vie* (*Toda una Vida*) de Claude Lelouch, donde se muestra el momento en el que una mujer pasea por la plaza pública y se congela esa imagen para mostrarla en la cabecera de la cama de la misma mujer en el momento de dar a luz el hijo del fotógrafo. O la secuencia final de *E la Nave Va* (*Y la nave va*) de Federico Fellini, donde se muestra que las olas que hemos visto durante el hundimiento del Titanic son parte de una escenografía montada *ex professo*.

Historia Detrás del Personaje (Epifanía del Rol). En este caso el actor sale de su personaje y se dirige directamente al espectador, interpe­lándolo precisamente en su calidad de espectador. Esto ocurre durante un momento en *A Bout de Souffle* (*Sin Aliento*) cuando el personaje de Jean Paul Belmondo se dirige a nosotros para comentar acerca del personaje de Jean Seberg, que está conduciendo el auto recién robado por él: “¿No les dije que ella es adorable?” Y ocurre constantemente en *Tout Va Bien* (*Todo va bien*), *Sympathy for the Devil* (*Simpatía por el diablo*) y *Prénom: Carmen* (*Carmen*), todas ellas de Jean-Luc Godard.

Autor Detrás del Narrador (Narrador Ultimo). El director o el autor del texto narrativo se presentan en algún momento detrás de la cámara, rompiendo la frontera de la cuarta pared. Este es el caso de *Interview* (*La entrevista*) de Federico Fellini.

Ficción Detrás de la Realidad (Metalepsis). La metalepsis es la yuxtaposición del plano ficcional y el plano referencial, como otro mecanismo de disolución de fronteras ficcionales. Este es el caso más frecuente de meta­ficción en el cine contemporáneo, y generalmente tiene un carácter muy irónico frente a las convenciones genológicas. El caso paradigmático es *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa púrpura del Cairo*) de Woody Allen. Otros ejemplos importantes son *Last Action Hero* (*El último gran héroe*) de John McTiernan (donde el actor Arnold Schwarzenegger constantemente se parodia a sí mismo hasta el límite de la hipérbole); *Gremlins 2*, donde los mismos gremlins intervienen en la sala de proyección, haciendo creer que se ha quemado la película que el espectador está viendo; *Roger Rabbit* y *Cool World*, donde se yuxtaponen seres animados y seres humanos, dibujos pertenecientes a distintas compañías de animación, géneros narrativos clásicos como el policíaco y el western, etc. El caso más interesante, todavía en el cine mudo, es el de *Sherlock Jr.* de Buster Keaton, las parodias de Mel Brooks a los géneros clásicos, y los juegos irónicos del grupo Monthy Python, donde el protagonista sale de la pantalla para encontrarse con los espectadores y con personajes de las películas que se están filmando en otras salas de rodaje.

En todas estas estrategias metaficcionalsd resulta claro que constantemente creamos ficciones para dar sentido a la realidad. Y estas estrategias ponen en evidencia este hecho, en el que se apoya la **suspensión de incredulidad**.

La puesta en abismo como apuesta total

Existe un mecanismo de reflexividad que permite yuxtaponer las estrategias metafóricas y metonímicas, y consiste en la narración que tiene como objeto último su propia existencia. Este es el caso de *8½* de Federico Fellini o el documental *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*) de Jean Rouch.

Observaciones conclusivas

Todos estos mecanismos reflexivos son parte de un modelo que no necesariamente tiene una interpretación única. La tipología presentada aquí permite establecer el análisis de textos concretos y reconocer su especificidad. Sin embargo, es posible retomar en este contexto la falacia tautológica, pues todo texto ficcional puede ser leído como metaficcional, y su reconocimiento como tal depende de la **itinerancia de las interpretaciones**, es decir, de la perspectiva de interpretación adoptada por el lector.

Esto es así porque la distinción entre ficción y metaficción depende de un sistema de convenciones de lectura que pueden ser puestas en evidencia precisamente debido a la naturaleza reflexiva de los textos metaficcionales.

Queda por ser elaborado, entonces, un sistema de análisis que escape de la falacia tautológica y de la falacia descriptiva, y que permita elaborar análisis de textos metaficcionales en los que se haga justicia a su naturaleza paradójica, pues en todo texto metaficcional coexisten las dimensiones de la ficción y la anti-ficción. Pero eso será objeto de otro trabajo.

Bibliografía

- Beristáin, Helena: “Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)” en *Acta Poetica*, num. 14-15, 1993-1994, 235-276
- Currie, Mark, ed.: *Metafiction*. London & New York, Longman Critical Readers, 1995
- Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977.
Hay traducción al español: *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991
- Ducrot, Oswald: “Sintagma y paradigma” en O.Ducrot y T.Todorov: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI Editores, 1974 (1972), 129-135
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University Press, 1980
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York, Methuen, 1984 (1980)
- : “Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time” en *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London & New York, routledge, 1998, 105-123
- Jakobson, Roman: “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1967 (1963)
- Lauzen, Sarah: “Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title”, en *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. Larry McCaffery, ed., 1986, 93-116
- Lodge, David: *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Arnold, 1977
- Martínez-Dueñas, José Luis. “La metáfora y la expresión poética” en *La metáfora*. Barcelona, Octaedro, 31-48
- Ricardou, Jean: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1971
- Ricoeur, Paul: “Entre describir y prescribir: narrar” en la sección “El sí y la identidad narrativa” en *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI Editores, 1996 (1990), 152-166
- Rodríguez, Jaime Alejandro: *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Santafé de Bogotá, Si Editores, Instituto de Investigaciones Signos e

Imágenes, 1995

- Rojas, Mario: “El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas”, *Semiosis*,
Xalapa, Universidad Veracruzana, num.14-15, enero-diciembre de 1985, 86-109
- Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*.
New York, Columbia University Press, 1992
- Zavala, Lauro: “Cuento y metaficción en México: a propósito de ‘La fiesta brava’ de José
Emilio Pacheco” en *Revista de la Universidad de México*, enero-febrero 1998a,
68-70
- : “Instrucciones para bailar en el abismo: qué es la metaficción y por qué están
diciendo cosas tan terribles sobre ella”. Prólogo a la antología *Cuentos sobre el
cuento*. (Teorías del Cuento, Vol. IV), México, UNAM, 1998b, 11-21
- : “El estudio de la metaficción en el cuento hispanoamericano” en *Anuario de
investigación 1997*. México, Departamento de Educación y Comunicación, UAM
Xochimilco, 1998c

Fotografía e intertexto: El laberinto de las imágenes que se bifurcan

La fotografía contemporánea: del texto al intertexto

Pensar en la naturaleza intertextual de la fotografía lleva al reconocimiento de que todo fenómeno cultural está atravesado por la intertextualidad, precisamente en la medida en que todo fenómeno cultural es un texto.

Aquí entiendo por **texto**, recordando el origen etimológico de la palabra, un **tejido** de signos cuyo sentido depende del **contexto** de interpretación desde el cual es interpretado por un observador cualquiera.

La **intertextualidad**, entonces, es la posibilidad de asociar un texto cualquiera, en este caso una fotografía, con cualquier otro texto cultural, ya sea real o virtual, escrito o icónico, contingente o imaginario.

En lo que sigue propongo retomar como referencia general para el estudio de la dimensión intertextual de la fotografía el modelo triádico de las relaciones de poder, según el cual en todo proceso social es posible reconocer las funciones de **actor**, **director** y **observador**. Y el sentido de toda interpretación crítica consiste en reconocer una posible transformación de estos agentes, en la funciones que cumplen en relación con los otros.

La fotografía y la ilusión de una realidad unitaria

En la fotografía tradicional, el fotógrafo es el observador que, con el acto de disparar su cámara, interviene en aquello que observa, y lo convierte en parte de una tradición visual, de la cual puede o no estar consciente. El **paradigma del observador implicado**, proveniente de las ciencias naturales y sociales, se cumple de manera virtual, en el momento de decidir la adopción de un encuadre y accionar el disparador. El fotógrafo --profesional o aficionado-- se integra a un espacio de diálogo en el que puede llevar a su objeto a convertirse en su interlocutor o quedar reducido precisamente a ser el mero objeto pasivo de su mirada.

El segundo momento de interacción intertextual en el proceso fotográfico tradicional ocurre cuando el observador de la fotografía reconoce las huellas de un diálogo virtual, y se reconoce como un posible **observador implícito** en el encuadre y en la composición elegidos por el fotógrafo. Tal vez la transformación más interesante sea la que sufre el fotógrafo, que ahora es también un observador de la imagen producida, y cuya actividad interpretativa consiste en recrear la experiencia de producción, contextualizarla y producir diversas estrategias de naturaleza **intercontextual**, es decir, contribuir con esta recreación a la multiplicación de los posibles contextos de interpretación de la imagen producida.

Por último, hay todavía un tercer momento de intertextualidad posible. En la fotografía periodística es el jefe de plana quien edita la fotografía, la recorta, la ubica en un lugar específico de la sección o de la revista, y quien elabora un pie de foto que constituye lo que Roland Barthes llamaba el **anclaje** textual al que se ve sometida toda imagen cuando es acompañada de un texto escrito. El paso de la mera **denotación** a las múltiples virtualidades de la **connotación** no sólo establece el rango de la intertextualidad ideológica determinada por el contexto de enunciación, sino que baña a la imagen de un aura de verosimilitud que, por comodidad, los semiólogos siempre han coincidido en llamar, simplemente, estrategias del **realismo** fotográfico.

Lo anterior nos lleva a reconocer, una vez más, que no hay fotografías inocentes, en el sentido de que sea posible conferirles un sentido al margen de todo discurso extra-fotográfico. Y aunque este hecho nos remite a la naturaleza misma del pensamiento, y a la consubstancialidad entre éste y el lenguaje verbal, lo que podría interesarnos en este punto son los límites de las estrategias de la manipulación de la imagen fotográfica por medios técnicos.

La fotografía y las realidades virtuales

Si aún antes de Dadá se ha convenido en reconocer el valor lúdico y artístico de la manipulación de negativos fotográficos, en los últimos años hemos visto el surgimiento de la **fotografía digital**, la cual ha empezado a ser utilizada con fines artísticos, pero también para la reconstrucción histórica o arqueológica de documentos que de otra manera se verían inevitablemente incompletos.

En este contexto, la **verosimilitud** adquiere una nueva carta de naturalización, pues estamos ante la lógica de **simulacros posmodernos**, es decir, aquellos que son, paradójicamente, la réplica de un original inexistente, en la medida en que tal original se ha perdido irremediamente, y es sustituido por una reconstrucción tecnológica que genera sus propias reglas de sentido.

Volviendo al modelo ternario de las relaciones de poder, mientras en la fotografía tradicional el observador de la fotografía tiene el poder de observar la mirada desde la cual el fotógrafo seleccionó un determinado encuadre, en cambio en la llamada fotografía digital este poder es compartido con el autor de la imagen.

En la película Blade Runner (Ridley Scott, 1982) podemos observar un mecanismo de intertextualidad en el que diversas perspectivas son puestas en juego precisamente como un apoyo para una doble búsqueda: se trata de la búsqueda epistémica por la verdad policiaca, y la búsqueda de la propia identidad a través de una persecución inadvertidamente amorosa. Ambas búsquedas ocurren a través de la **tecnología virtual**.

Al manipular un holograma casero (en el año 2016) a través de las órdenes que el protagonista dirige a una computadora, esta especie de fotografía en relieve pone en evidencia una realidad virtualmente tridimensional, mostrando todo aquello que se encuentra detrás de los objetos. Lo que está en juego en esta secuencia, y en la fotografía digital en general, es el registro de las huellas de una realidad que se ha resistido a ser reproducida en dos dimensiones. Pero al parecer la **técnica holográfica** terminará por llevar a pensar que la realidad material es sólo una de las realidades posibles.

El intertexto fotográfico: fragmentario, asimétrico y lúdico

La naturaleza neobarroca de los principales medios audiovisuales (cine y televisión) es parte de la naturaleza intertextual de la cultura contemporánea. A pesar de la tendencia minimalista en algunos ámbitos aislados, la fotografía comparte con otros medios de comunicación y de expresión una tendencia hacia lo **fragmentario**, lo **asimétrico** y lo **lúdico**.

Toda fotografía es fragmentaria en la medida en que es una sinécdoque del universo icónico. Es asimétrica en la medida en que es producto de un gesto de poder frente al tiempo y frente al objeto fotografiado. Y es lúdica en la medida en que puede ser recontextualizada hasta neutralizar su vocación de ser una representación de la realidad.

Como una crítica implícita o explícita al orden, a la unidad y al código, la naturaleza polisémica de la fotografía ha llevado a que en la actualidad ocupe una relación ubicua en la cultura cotidiana. La fotografía es el espacio virtual de la **alegoresis**, es decir, el espacio de esa forma de intertextualidad que consiste en lograr que cualquier cosa pueda significar cualquier otra. Esta es la esencia de la intertextualidad, y la generación ilimitada de interpretaciones es otro indicio de la naturaleza neobarroca de la actual vida cotidiana.

Ahí donde hay una proliferación de interpretaciones, la imagen fotográfica se convierte en una especie de Rorschach cultural. Dime qué ves en esta fotografía y te diré a qué **comunidades interpretativas** debes tus marcas de identidad ideológica. Esta virtualidad de las interpretaciones posibles de un objeto tan polisémico como una fotografía tradicional es una muestra de las múltiples paradojas de la iconosfera finisecular.

Los horizontes de experiencia y de expectativas de cada observador pueden llegar a condensarse en el horizonte de las inferencias conjeturales que se producen frente a una fotografía carente de pies de foto. Si toda fotografía es también una **sinécdoque** del mundo visual (y una segmentación del universo de los posibles icónicos), cada espectador construye una interpretación particular a partir de sus asociaciones libres, y a partir de los referentes que determinan su **idiolecto icónico**.

La fotografía digital como mitología intertextual

Es posible hacer una lectura sesgada de otro modelo barthesiano para la interpretación de las imágenes desde la perspectiva de la intertextualidad. Se trata de su posible naturaleza mitológica. No se trata de construir un mito a partir de las imágenes, sino de la responsabilidad del observador de la fotografía de reconocer la existencia de tal mito como algo anterior a la imagen, de tal manera que la mera observación crítica permita desconstruirlo, aplastado bajo el peso de su propia evidencia.

En otros términos, cuando un mito es omnipresente (Marilyn, Madonna, Trevi, Bibi) la única alternativa crítica es asumirlo como tal, y permitir, como en una llave de judo, que su propio impulso mítico propicie su caída. Al derrumbarse el mito nos encontramos, sin más, ante un signo propiamente intertextual.

Pero tal vez sea necesario recordar que es precisamente la realidad cotidiana lo que está permeado de diversos mitos que a su vez son susceptibles de una posible desconstrucción mitológica. Y es ahí también donde existen ya algunos resquicios tecnológicos. El paso del **mito** inescrutable a su respectiva **mitología destructiva** está siendo propiciado por el empleo de las nuevas tecnologías.

Así, por ejemplo, el trabajo contemporáneo del **collage digital** en la fotografía contemporánea es un caso paradójico de **facsímil apócrifo**, es decir, la reproducción física de un original inexistente. En este contexto la identidad personal puede ser un proyecto tan fragmentario como una página de escritura hipertextual.

Una última instantánea y nos vamos

Puesto que siempre estamos inmersos en una red de relaciones intertextuales, podemos desde ahí asomarnos a ese espacio que es ya un simulacro de la fotografía y al que todavía seguimos llamando, por comodidad nominal, la realidad cotidiana, esa especie de remake saprófito de nuestra identidad colectiva.

Bibliografía

Barthes, Roland: *Mitologías*. México, Siglo XXI Editores, 1980 (1970). Traducción de Héctor Schmucler.

-----: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Baudrillard, Jean: *Simulacros*. Barcelona, Kairós, 1987.

Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987).

Gergen, Kenneth: *El yo saturado. Dilemas de la identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 1992 (1991).

Museum Ludwig Cologne: *20th Century Photography*. Köln, Taschen, 1996.

Pavlicic, Pavao: "La intertextualidad moderna y la posmoderna" en *Criterios*, Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín, Cocoyoc, UAM Xochimilco / Casa de las Américas, 1993, 165-186. Traducción del croata por Desiderio Navarro.

Rifaterre, Michel: *Fictional Truth*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1990.

Snyder, Ilana: *Hypertext. The Electronic Labyrinth*. Victoria, Australia, Melbourne University Press, 1996.

Del cine a la literatura y de la literatura al cine

Las intersecciones entre cine y literatura son múltiples, y ocurren en ambos sentidos. A continuación se señalan las principales áreas de investigación que se han generado en este terreno interdisciplinario, además de la evidente importancia de la adaptación de la literatura al cine.

De la literatura al cine

La adaptación cinematográfica no es la única forma de interacción entre cine y literatura. Una de esas otras áreas es la aplicación de categorías de la narratología para el estudio de la especificidad fílmica. El campo de estudio que ha motivado mayor número de trabajos es el relativo al punto de vista, donde hay análisis de la subjetividad en el cine clásico, análisis detallados de los procesos de enunciación audiovisual en el cine narrativo, adaptaciones de teorías literarias sobre el tiempo, la voz y la distancia narrativa y otros desarrollos más recientes en esta misma línea.

De la teoría de los géneros provienen categorías indispensables para entender el cine clásico, las que han alcanzado su mayor pertinencias en él, así como una gran riqueza en el estudio del *film noir*, especialmente en la tradición norteamericana, acerca de los motivos visuales, las constantes y transformaciones ideológicas del género, sin contar los numerosos estudios históricos del antecedente inmediato: el cine de *gangsters*.

Otro elemento central en la teoría contemporánea del cine, con seguridad el más importante debido a la naturaleza sintagmática del medio, es el estudio de las estructuras narrativas, especialmente en lo relativo a las metamorfosis que ha sufrido el estilo canónico del cine espectacular, hasta las variantes modernas de la espacialización narrativa, la impredecibilidad de la trama y los distintos planos del relato.

Por supuesto, también existen los estudios descriptivos de las figuras de la retórica cinematográfica y las estrategias del suspenso, la sorpresa y el misterio.

Resulta fácil reconocer que a partir de la década de 1970 en cine es, cada día con mayor insistencia, un arte de alusión, en el sentido de estar construido narrativamente sobre los mecanismos de intertextualidad desarrollados anteriormente en la literatura. Estos recursos, son aún demasiado próximos para haber sido estudiados con mayor

sistematicidad, van de citación a la parodia pasando por la ironización carnavalesca y muchos otros.

También debe señalarse que el estudio de las formas de recepción ---por parte del espectador--- está aún por ser desarrollado sistemáticamente, en áreas tan diversas como la sociología del espectador, los procesos de identificación y proyección, la fenomenología del espectador de cine, la intencionalidad, el “espectador salvaje” y creativo en Hispanoamérica y, muy especialmente, la estética de la recepción. Es aquí donde el estudio del cine tiene aún muchos elementos metodológicos por ser extrapolados al estudio de la narrativa.

Otra área de intersección entre el cine y narrativa es la aplicación de categorías de la narratología para el estudio de la especificidad fílmica. El campo de estudio que ha motivado mayor número de trabajos es el relativo al punto de vista, donde hay análisis de la subjetividad en el cine clásico (E. Branigan, 1984), análisis detallados de los procesos de enunciación audiovisual en el cine diegético (*Communications* 38, 1983), adaptaciones de teorías literarias sobre el tiempo, la voz y la distancia narrativa (B. Henderson, a propósito de G. Genette, 1983) y otros desarrollos más recientes en esta misma línea (B. Kawin, 1985).

De la teoría de los géneros provienen categorías indispensables para entender el cine clásico (*Cfr.* el desarrollo de motivo, tema y arquetipo, de N. Kagan, en su estudio sobre R. Altman: N. Kagan, 1982), las que han alcanzado su mayor pertinencias en él, así como una gran riqueza en el estudio del *film noir*, especialmente en la tradición norteamericana (*Cfr.* Eco sobre *Casablanca*, y los trabajos de P. Schrader, B. Nichols, A. Weinrichter, J. A. Place y L. S. Peterson, acerca de los motivos visuales, las constantes y transformaciones ideológicas del género, sin contar los numerosos estudios históricos del antecedente inmediato: el cine de gánsters).

Otro elemento central en la teoría contemporánea del cine, con seguridad el más importante debido a la naturaleza sintagmática del medio, es el estudio de las estructuras narrativas, especialmente en lo relativo a las metamorfosis que ha sufrido el estilo canónico del cine espectacular, hasta las variantes modernas de la espacialización narrativa (J. Monco, 1976), la impredecibilidad de la trama (P. Evans, 1987) y los distintos planos del relato.

Por supuesto, también existen los estudios descriptivos de las figuras de la retórica cinematográfica (N. R. Clifton, 1986) y las estrategias del suspenso, la sorpresa y el misterio (por ejemplo, la antología de M. Deutelbaum y L. Poague, 1986).

Resulta fácil reconocer que a partir de la década de 1970 en cine es, cada día con mayor insistencia, un arte de alusión, en el sentido de estar construido narrativamente sobre los mecanismos de intertextualidad desarrollados anteriormente en la literatura. Estos recursos, son aún demasiado próximos para haber sido estudiados con mayor sistematicidad, van de citación (T. Sebeok, 1985; N. Carroll, 1982) a la parodia (Eco, 1987), pasando por la ironización carnavalesca (Cfr. R. Stam y E. Shohat a propósito de *Zelig* de Woody Allen, 1984) y muchos otros.

Por último, debe señalarse que el estudio de las formas de recepción –por parte del espectador- está aún por ser desarrollado sistemáticamente, en áreas tan diversas como la sociología del espectador (Cfr. P. Bourdieu, 1988), los procesos de identificación y proyección (J. Aumont *et al.*, 1985) la fenomenología del espectador de cine (G. Deleuze, 1984 y 1986), la intencionalidad (Eco sobre la *intentio lectoris*, 1987), el “espectador salvaje” y creativo en Hispanoamérica (A. J. Pérez, 1988) y, muy especialmente, la estética de la recepción.

Es aquí donde el estudio del cine tiene aún muchos elementos metodológicos por ser extrapolados del estudio de la narrativa literaria.

Del cine a la literatura

De manera complementaria a lo anterior, también hay una serie de terrenos de la investigación literaria que han sido nutridos por la experiencia analítica del estudio del cine. En primer lugar, debe señalarse el hecho de que los departamentos de estudios especializados en cine han sido creados por quienes tienen la disciplina de estudiar los textos (literarios, cinematográficos o de otra naturaleza) en su especificidad propia, es decir, quienes han adquirido una especialidad en el estudio de la literatura.

A partir de este hecho deben señalarse los estudios de las estrategias de análisis intertextual, las formas de estudio de la literatura desde una perspectiva metaficcional, las influencias de las estrategias de montaje, elipsis, analepsis y prolepsis retomadas de la

narrativa cinematográfica, y la práctica del análisis cinematográfico con las herramientas del análisis literario. Esta influencia puede observarse, por ejemplo, en el trabajo de Patrick Duffey, *De la pantalla al texto. La influencia de la literatura en la narrativa mexicana del siglo XX* (UNAM, 1997).

En Hispanoamérica los primeros críticos de cine (aunque no analistas en el sentido más especializado) siempre fueron escritores connotados. Entre los ejemplos más recientes mencionemos la colección de ensayos de Sergio Fernández: *La realidad de un simulacro* (Consejo Nacional de las Artes, 2000).

También la aproximación filosófica al cine (muy próxima a los intereses de la escritura literaria) ha nutrido una larga tradición académica, como puede verse en la existencia de la revista *Film and Philosophy*, y la realización de numerosos congresos dedicados al entrecruce de ambas disciplinas, como el trabajo de Julio Cabrera (*Cine y filosofía: 100 años de cine*, Barcelona, Gedisa, 1999).

Los estudios sobre las estructuras míticas, en particular los derivados de la propuesta etnográfica de Joseph Campbell, han dado lugar a estudios de la narrativa en el cine clásico tan exhaustivos como el de Christopher Vogler, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters* (Michael Wiese Productions Book, 1992; hay traducción al español: *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Ma Non Troppo, Barcelona, 2002). Y en el terreno de los estilos, el *thriller* ha recibido atención especial (Martin Rubin: *Thrillers*, Cambridge University Press, 2000).

Otras vías de intersección pueden encontrarse en la bibliografía respectiva al final de este libro.

El terreno de la adaptación

Una primera aproximación al estudio de la adaptación de la literatura al cine tendría que empezar por responder algunas preguntas de carácter general.

¿Qué importancia tiene la literatura para el cine? La literatura tiene importancia en el desarrollo artístico del cine en la medida en que todas las formas artísticas establecen un diálogo con la evolución del lenguaje cinematográfico. En el caso particular de la literatura narrativa (es decir, teatro, novela y cuento), su importancia consiste en que comparten con

el cine algunas estrategias cuya evolución suele tener manifestaciones similares. En otras palabras, el desarrollo de las estrategias narrativas y dramáticas específicas de cada lenguaje artístico (cinematográfico o literario) pueden llegar a formar parte de un clima en el que estos lenguajes artísticos pueden dialogar entre sí.

¿Qué tan conveniente o bueno puede ser adaptar una obra literaria al cine? La *conveniencia* y la *bondad* de llevar una obra literaria al cine deben ser estudiadas a la luz del objetivo artístico de cada proyecto de adaptación, pues cada caso cumple expectativas diferentes. Lo que enseñan los estudios sobre la adaptación de la literatura al cine es precisamente la existencia de los riesgos que tiene proponer alguna clase de generalización, pues cada proyecto establece los criterios con los que debe ser evaluado.

Además, debe tenerse en mente la existencia de numerosos criterios acerca de la calidad del resultado (para decidir si es un resultado "bueno") y la existencia de numerosos criterios acerca de la relación entre el proyecto literario y el proyecto cinematográfico (para decidir si el resultado es "conveniente").

¿Qué lugar ocupa el suspenso narrativo en el cine? El suspenso narrativo es tal vez la estrategia estructural más compleja y rica de todo texto narrativo, ya sea literario o cinematográfico. Consiste en la dosificación de la información narrativa que se ofrece al lector o espectador, y que permite establecer mecanismos de complicidad entre el espectador (o lector) y la instancia narrativa (en cine o en literatura) a expensas de uno o varios personajes. Los mecanismos de suspenso narrativo también permiten producir estrategias de reticencia (retrasar la solución a los enigmas que dan origen a toda narración), generar mecanismos de sorpresa narrativa (a expensas del espectador o lector) y configuran la naturaleza del final o del cierre de todo relato (lo mismo en cine que en literatura). En síntesis, el suspenso narrativo está relacionado con estrategias fundamentales de toda narración, como misterio, conflicto, anticipación y sorpresa.

¿Qué tan conveniente es hacer diversas versiones de una misma historia? ¿Cómo beneficia o afecta a los espectadores o incluso cómo afecta a los mismos cineastas? La respuesta depende de cada caso particular, y de lo que se entiende por "conveniente". Si en lugar de conveniencia financiera, conveniencia de distribución comercial, conveniencia para la obtención de determinados premios o conveniencia de apoyo para la producción,

nos detenemos en la conveniencia para el proyecto artístico de un director, entonces es necesario reconocer que cada proyecto de adaptación surge de un contexto particular, y que por lo tanto merece ser apreciado y valorado en términos de ese contexto y a partir de sus premisas artísticas y sus condiciones de producción específicas. Todo ello, indudablemente, afecta a los espectadores en la medida en que la fidelidad de un director a un proyecto artístico determina la relación entre este resultado cinematográfico y las expectativas estéticas de cada espectador.

¿Cuáles son las estrategias que mejor logran la adaptación literaria al cine? ¿Cuáles valdría la pena retomar en un curso sobre cine y literatura? El concepto de lo que es *mejor* es necesariamente polémico en el contexto del arte contemporáneo. En cambio, el punto de partida de este módulo consiste en reconocer que las estrategias de análisis más pertinentes para el estudio de la adaptación cinematográfica son aquellas que permiten estudiar (precisamente) la especificidad cinematográfica del resultado final. En otras palabras, el mejor análisis de una adaptación no necesariamente debe retomar el subtexto de la obra literaria con la cual se establece una relación pretextual, sino que toda adaptación merece ser estudiada en términos de su propia especificidad cinematográfica, considerando al texto literario como un palimpsesto, es decir, como una obra perteneciente a un lenguaje artístico completamente distinto del cinematográfico.

El punto de partida de toda reflexión acerca de la adaptación de un texto literario al cine es el reconocimiento de las divergencias y la autonomía expresiva de cada uno de estos lenguajes (Revueltas, 1967; Boyum, 1985; Eco 1984; 1987). Sin embargo, mientras el cine ha desarrollado en cien años lo que tiene ya varios miles en la tradición narrativa, ambos medios comparten el empleo de ciertos arquetipos y estrategias narrativas características de la modernidad cultural contemporánea. Véase, como ejemplo de ello, la persistencia en el inconsciente colectivo de la tanatología posromántica que va desde el *Frankenstein* de James Whale (1931) y el *Golem* de Paul Wagnier (1914) hasta el *Hal de 2001* de Stanley Kubrick (1968) y el *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), en cuyo intervalo se encuentran infinidad de variantes en las que el mito se transforma de alegoría metafísica a símbolo de paradojas existenciales de *noir* posmoderno (Molina Foix, 1973; Gubern, 1979; Argullol *et al.*, 1988).

Puede afirmarse, en todos los casos, que las mejores adaptaciones de la literatura al cine oscilan, cualquiera que sea el texto original, entre el descubrimiento de sus propias convenciones cinematográficas (*Jules el Jim* de Francois Truffaut, 1961) y la reflexión sobre las fronteras y posibilidades del mismo medio (*The French Lieutenant's Woman* de Karel Reisz). Cfr. Scruggs, 1987; Updike, 1988; Block de Behar, 1979 y muchos otros.

Un caso aparte lo constituyen las películas cuyos guiones fueron concebidos originalmente para el cine por novelistas experimentales, como Marguerite Duras en *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) e *India song* (Margarite Duras, 1976), Alain Robbe-Grillet en *L'homme qui ment* (1976) y Jorge Semprú en *La guerre est finie* (Alain Resnais, 1966). En estas películas se plantean problemas de ambigüedad interpretativa típicamente cinematográfica (J. Monaco, 1978; W. F. V. Wert y W. Mignolo, 1974; J. Kristeva, 1969).

Sin pretender agotar el tema, conviene señalar cómo otros escritores con el fin de adaptarlo a su estética personal (Cfr. El trabajo de T. Todorv sobre *Boccaccio*, y compárese con los resultados obtenidos por Pasolini) o a una ideología específica (véase los estudios sobre *Ossessione* de Luchino Visconti (P. Sorlin, 1986) y, en general, sobre el neorrealismo y la literatura italiana anterior a la posguerra (J. E. Monterde, 1987; G. Molyneaux, 1988), especialmente en el caso de *Ladri de bicicletti* de Vittorio de Sica).

El caso paradigmático para el estudio de estos y otros aspectos de la adaptación sigue siendo *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1966), sobre la cual se han realizado infinidad de lecturas psicoanalíticas (D. Linderman, 1985), estéticas (G. Pérez, 1985), ideológicas (N. D. Isaacs, 1981) y semióticas. (Cfr. La antología de estudios, anterior a los ya mencionados, publicada en la serie Focus on Film).

Precisamente en la infidelidad al cuento de Julio Cortázar radica la riqueza de esta adaptación, como ocurre también con otra adaptación de un relato del mismo Cortázar (*Monsier Bebe* de Claude Chabrol, 1974) y con *Instrucciones para John Howell*, filmadas para la televisión francesa y española, respectivamente. En México aún es imposible conocer la adaptación del thriller político *La cabeza de hidra*, de Carlos Fuentes, filmada para la televisión española por Paul Leduc.

Áreas de investigación en la intersección de cine y literatura

De la Literatura al Cine

- Teorías y métodos de análisis de la adaptación
- Teoría y estética del guión cinematográfico
- Teoría de los géneros narrativos en el cine clásico
- Teoría narrativa y cine contemporáneo
- El espectador como lector. Teorías de la recepción cinematográfica
- El director como autor: La teoría del Cine-de-Autor
- Del teatro al cine. Estética y retórica

Del Cine a la Literatura

- La película como texto. Métodos de análisis cinematográfico
- La película como intertexto. Estrategias de interpretación
- La película como metatexto. Pretextos y architextos
- El escritor como crítico de cine
- El filósofo como crítico de cine
- El mitólogo como crítico de cine
- La evolución del estilo cinematográfico
- Recursos cinematográficos en la narrativa contemporánea

Poder y verdad en *El secreto de Romelia*:

“El viudo Román” es uno de los textos narrativos incluidos en el libro *Los convidados de agosto* de la escritora chiapaneca Rosario Castellanos, originalmente publicado en 1964.

En el año 1988 la directora mexicana Busi Cortés filma una adaptación de este texto, iniciando su historia precisamente cuarenta y ocho años después del momento en el que concluye la novela. La película se inicia cuando el protagonista de la narración literaria, antes de morir, revela un secreto que habrá de desencadenar una sucesión de revelaciones que admiten diversas lecturas alegóricas.

Esta estrategia para realizar la adaptación cinematográfica de un texto literario permite a la directora ofrecer una interpretación que, en este caso, es muy enriquecedora, de tal manera que lo que en la novela es la historia de una traición familiar, en la película es la historia de una verdad íntima, a la vez personal y colectiva.

Este hecho, el enriquecimiento de un texto literario a través de su adaptación al lenguaje cinematográfico, es algo que no ocurre con mucha frecuencia, y menos aún cuando el texto literario y su intención original son tratados con absoluto respeto por quien realiza la versión cinematográfica.

La historia de un secreto

La novela cuenta la historia de Román, prestigioso médico en un pequeño pueblo chiapaneco durante la década de 1930. En 1938 Román se casa con Estela, la cual muere súbitamente de tristeza poco después del suicidio de su gran amor secreto, Rafael, hermano de Romelia. A partir de ese momento, a Román se le conoce como el Viudo Román.

Después de convencer a todo el pueblo de que Romelia es la indicada para él, al concluir la noche de bodas la devuelve a sus padres, aduciendo haber descubierto que no era virgen.

Sólo el sacerdote del pueblo, poco después, podrá conocer la verdad que Román conservará hasta el día de su muerte: Romelia sí era virgen, y él se casó únicamente para vengarse de la familia de Rafael, y comprobar que éste era el amor secreto de Estela. Con esta revelación concluye la novela.

Cuarenta y ocho años después, una cámara fija observa a Romelia detrás de una ventana, con una mirada que refleja una especie de llanto memorioso. En la siguiente secuencia, antes de morir, el Viudo Román le escribe el siguiente mensaje póstumo:

Querida Romelia:

He guardado tu secreto hasta la muerte. Puedes regresar confiada por lo que te pertenece. Perdóname si te hice algún daño.

Carlos

El secreto al que se refiere este mensaje es, precisamente, la virginidad de Romelia en la noche de bodas. En venganza por no haberlo asumido antes, Romelia guarda el secreto de que ambos tenían una hija.

Esta hija (Dolores) descubrirá después un secreto aún más importante para ella, conservado por Romelia durante casi cincuenta años: el hecho de que su padre había estado vivo durante todo ese tiempo.

Pero ahí no acaban los secretos. La importancia de la carta escrita por Román antes de morir nos permite llamarlo un secreto generativo, pues su revelación desencadena una sucesión de revelaciones.

Éstos son algunos de los secretos revelados a lo largo de la versión cinematográfica:

Al iniciarse el relato, durante la boda de Román con Estela, Romelia tiene un secreto: ella sabe que Estela ha sido la amante de su hermano. Los únicos que comparten este secreto son las otras hermanas de Romelia.

Rafael, al saber que Estela no es feliz en su matrimonio con Román, terminará suicidándose, pero su familia mantendrá este hecho en secreto, afirmando que Rafael murió en un accidente de cacería.

Después de la muerte de Román, Cástula, la mujer que lo acompañó durante sus últimos años, entrega a la hija de Romelia las cartas de amor escritas por Estela a Rafael. Es a través de la lectura de estas cartas, y sobre todo a través de los recuerdos de Romelia y del diario que escribió Román, leído en secreto por sus nietas, como conocemos, en una serie de flashbacks, los antecedentes de la historia.

Aquí es donde podemos observar cómo la versión cinematográfica retoma la intención original de la novela, enriqueciéndola. Así, por ejemplo, Estela (en la novela) es convertida en Elena (en la película) debido al cambio que la guionista realiza para que la historia sea más verosímil.

En la novela, la prueba que encuentra Román de que no hubo ninguna relación incestuosa entre Romelia y Rafael está en el mensaje contenido en el relicario que ella siempre llevaba consigo. Este mensaje se lo había entregado Rafael, y decía simplemente: "Que te aprovechen", refiriéndose a las frutas que él le había regalado al despedirse de ella para trabajar en las campañas de alfabetización del periodo cardenista. En la confesión que Román hace al sacerdote al final de la novela, él considera que este mensaje es suficiente para comprobar que ella no era la autora de las cartas de amor dirigidas a Rafael, y que por lo tanto, la amante de Rafael efectivamente era Estela. Esta evidencia, sin embargo, resulta muy débil y es totalmente inverosímil para sostener toda la trama.

En la película, en cambio, el mensaje de despedida de Rafael es enviado a Romelia a través de su ayudante, Demetrio, y en su lugar lo que Román encuentra en la noche de bodas como evidencia de la inocencia de Romelia es un amuleto regalado por Rafael, lo cual es mucho más verosímil.

Así, sabemos que Román no se casa para obtener una evidencia innecesaria, sino para realizar una venganza planeada en todos sus detalles.

Estrategias de suspenso narrativo

La película no sólo es una versión ms moderna y compleja que la novela, sino que paradójicamente es más consistente con el contexto histórico de los personajes.

Pero más importante aún es el hecho de que en la película hay una multiplicación de los secretos, en lugar del suspenso único generado por la revelación final que sostiene a la novela. En otras palabras, mientras la estructura de la novela es lineal, la película tiene numerosas analepsis (flashbacks) que reconstruyen los acontecimientos según un orden cronológico, estableciendo asociaciones narrativas y analogías sonoras y visuales.

El párrafo final de la novela señala la inocencia moral y epistémica de Romelia: ella nunca cometió incesto, ni sabe por qué Román la devolvió. La novela construye un universo de monólogos moralizantes, cerrados y predeterminados. En este contexto, la

fuerza del hombre consiste en apoyarse en el valor supremo, que es el honor, y que tiene más peso que el mismo discurso religioso. Una prueba de ello está en que el sacerdote (Trejo) decide seguir siendo amigo de Román, a pesar de que el relicario fue usado para mostrar la culpabilidad de Estela.

El universo moral de la película es más abierto, y está habitado por numerosas voces, casi todas ellas voces de mujeres, marginadas en la narrativa tradicional.

Del mito a la historia

Cuando Román se arrepiente de su venganza y muere, se desata una cadena de revelaciones que terminan cuando Romelia muere en paz con su memoria, recuperada y asumida. La película cuenta la historia de esta recuperación de la memoria histórica personal y colectiva, que va del periodo cardenista al 68 y al año de las elecciones de 1988.

La novela, por su parte, muestra un universo donde se borra la memoria, y todos deben conservar los secretos hasta la muerte, ya sean personales (como los secretos de Román), familiares (como los secretos de Romelia) o políticos (como la oposición de la mamá de Romelia (Blanca) al régimen de Lázaro Cárdenas).

La película muestra estos secretos, cuenta la historia de sus respectivas revelaciones, y exhibe las verdades personales y colectivas que tal vez sólo las nuevas generaciones pueden conocer sin correr ningún riesgo, a pesar de que su existencia sea una consecuencia indirecta de todas ellas.

El universo narrativo de "El viudo Román" es un universo mítico, cíclico, de naturaleza melancólica (como la melancolía de Romelia por la vida en familia que nunca tuvo) o nostálgica (como la nostalgia de Román por el amor de Estela).

Por su parte, el universo de *El secreto de Romelia* es un universo de opciones morales, donde cada personaje es libre de asumir sus decisiones vitales, precisamente a partir del conocimiento de los secretos de familia, de clase y de género.

Poder y seducción

Mientras las relaciones de poder en la novela están apoyadas en el saber lo que los otros ignoran (poder epistémico) o en el saber lo que los otros quieren (poder deóntico), en

la película el poder que se hereda es además el poder de cuestionar las raíces del poder mismo.

Esto significa que en la película los personajes están en condiciones de ver de frente las raíces del poder, y cuestionar su legitimidad, ahí donde éste es utilizado de manera arbitraria y dolorosa (por ejemplo, en el 68, o en la venganza inútil realizada por Román).

Esto se puede observar en la transformación de las estructuras de poder entre los personajes. En la novela, Román pasa de ser espectador a ser director de las acciones de quienes lo rodean. En la película este cambio lo tiene Romelia, pero a partir de ese cambio la estructura de poder sufre una ruptura, pues Romy (la nieta) poder asumir su futuro sin tener secretos de familia.

Al concluir la película, las series de secretos cíclicos se han roto, y tanto Dolores como sus hijas viven ahora en el tiempo de la historia (no del mito).

Aquí es necesario señalar que ésta es una de las primeras ocasiones en las que este paso del mito a la historia es asumido exclusivamente por las mujeres, aunque este hecho es posibilitado precisamente por un acto póstumo de quien ha poseído el poder de decisión, es decir, en este caso, el viudo Román.

Intertextualidad e historia

La relación entre el plano puramente ficcional y el contexto histórico en el que ocurre el relato cinematográfico es un elemento que no puede pasar desapercibido para ningún espectador. Las fechas clave de este relato son 1938, 1950, 1968 y 1988, es decir, respectivamente, el año de la expropiación petrolera en el país (y de la boda de Román con Estela), el año de la modernización urbana (y de la boda de Román con Romelia, con la cual concluye la novela); el año de la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco (en la cual participa Dolores) y el año de las elecciones más controvertidas en la historia reciente del país (cuando muere Román y se inicia la película).

La película permite dos lecturas intertextuales, determinadas por el contexto en el que fue producida, y por el subtexto político que genera. En primer lugar, la película es dirigida en 1987 por una mujer joven, en vísperas de las elecciones de 1988. Pero además se puede pensar que el subtexto político de la película coincide con lo que ha ocurrido en

los años posteriores, es decir, el señalamiento de que "la venganza no puede durar toda la vida".

En otras palabras, el cambio en el sistema político mexicano sólo pudo haber sido desatado desde su interior, como ocurrió con el acto póstumo del viudo Román al enviar la carta de despedida a Romelia, y desatar así una cadena de revelaciones en cadena, que darían lugar a la desaparición de la lógica del secreto.

En el universo de la película se reconoce la existencia de una nueva articulación entre el universo íntimo (tradicionalmente propio de las mujeres) y el universo político (tradicionalmente propio de los hombres), pues estos espacios ya no aparecen separados ni exclusivos, sino como partes indisociables de un mismo universo, el de las identidades individuales y colectivas.

Conclusión

Gracias a las transformaciones que sufren las estructuras narrativas de poder (deóntico y epistémico) al pasar de la versión literaria (1964) a la cinematográfica (1988), la verdad histórica (individual, familiar y social) desplaza a la lógica del discurso mítico.

La película, al dialogar con el texto de Rosario Castellanos, nos invita a dialogar con nuestra herencia narrativa y con nuestra herencia de sangre, pero más importante aún, nos enseña cómo es posible apoyar este diálogo en nuestra herencia histórica común, evocada a partir del empleo poético de la composición cinematográfica.

Teoría del secreto generativo

Éstas son las reglas acerca del comportamiento del secreto generativo en un espacio narrativo:

1. Principio de sistematicidad: *Un secreto se apoya en otros secretos*
2. Principio de jerarquía: *Un secreto es más importante que otros*
3. Principio de oposición: *Un secreto es una verdad oculta para alguien determinado*
4. Principio de complicidad: *Un secreto establece una red de complicidades*
5. Principio de identidad: *Un secreto confirma el sentido de identidad*

Estos principios dan forma a las dimensiones epistemológica y axiológica de todo secreto:

- a) Dimensión axiológica: *Un secreto generalmente tiene implicaciones morales*
- b) Dimensión epistemológica: *Un secreto contiene algún tipo de verdad*

Sistema de secretos generativos en *El secreto de Romelia*

(1938) Secreto de Rafael: Estela es su amante
 (1950) Secreto de Román: la boda con Romelia es por venganza
 (1988) Secreto de Romelia: Román no ha muerto

Subtexto histórico en *El secreto de Romelia*

1938 Boda con Estela-Elena / Expropiación petrolera
 1950 Boda con Romelia / Modernización urbana
 1968 Participación de Dolores en el movimiento estudiantil
 1988 Muerte de Román / Elecciones presidenciales

Estructuras de poder en "El viudo Román" y en *El secreto de Romelia*

"El viudo Román"
 (1938)

Director: Rafael
 (Poder por el saber)

Espectador: Román
 (Poder por el saber)

Actriz: Estela
 (Poder por el querer)

Poder epistémico: Rafael sabe algo que Román ignora
 Poder deóntico: Estela sabe que no puede y no quiere traicionar a Rafael

"El viudo Román"

(1950)

Director: Román
 (Poder por el querer)

Espectador: Trejo
 (Poder por el saber)

Actriz: Romelia
 (Poder por el querer)

Poder epistémico: Román sabe algo que Trejo ignora
 Poder deóntico: Romelia sabe que no puede y no debe traicionar a Román

El secreto de Romelia

(1987)

Dirección: Romelia
 (Poder por el saber)

Espectador: Dolores
 (Poder por el saber)

Actriz: Romy (nieta)
 (Poder por el querer)

Poder epistémico: Romelia sabe algo que Dolores ignora
 Poder deóntico: Romy sabe que no debe olvidar a Romelia

La transformación de las relaciones de poder como estructura fundamental en la narrativa cinematográfica ha sido estudiada en la tesis doctoral de Margo Kasdan, *The Metaphor of Spectacle as an Interpretative Model in Narrative Cinema* (Brown University, 1976). Ahí se sostiene que toda narración fílmica relata la transformación de los roles que cumplen distintos personajes, y que corresponden respectivamente a los de un director (quien observa y coordina la acción), un actor (quien actúa bajo su mirada) y un espectador (quien observa esta relación pero no interviene). El referente clásico para estudiar esta estructura implícita es *Dr. Mabuse, jugador* (Fritz Lang, 1932). Algunos directores en los que se encuentra esta estructura y su respectiva transformación a lo largo del relato son, entre muchos otros, Hitchcock, Welles, Godard, Chabrol y Resnais.

La metaficción dramatizada en *Fiebre Latina*

El objetivo de este trabajo es llamar la atención hacia la importancia de la metaficción en el estudio de los procesos de intertextualidad, considerando que el paso de un medio expresivo a otro (como el paso del teatro al cine) es una forma de intertextualidad.

Fiebre Latina (*Zoot Suit*, Luis Valdez, Estados Unidos, 1982) es la versión cinematográfica de la obra teatral del mismo nombre, escrita y dirigida en ambos casos por el artista chicano Luis Valdez. En esta obra se reconstruye el juicio sufrido por un grupo de chicanos (es decir, de mexicanos arraigados en los Estados Unidos) al ser acusados de haber dado muerte a un anglosajón durante un enfrentamiento callejero en la ciudad de Los Ángeles en 1943.

En *Fiebre Latina* se tematiza y a la vez se pone en acto la transición y la simultaneidad de los lenguajes del teatro y del cine. A partir de la reconstrucción de esta obra de teatro, *Fiebre Latina* es una película espectacular y reflexiva. Es espectacular por la diversidad y riqueza de bailes y otros recursos escénicos, y reflexiva en varios sentidos, ya que propone motivos para la reflexión acerca de la historia que cuenta, acerca del proceso de adaptación del teatro al cine y acerca del proceso mismo de elaborar un análisis cinematográfico.

A continuación señalaré algunos de los rasgos de esta adaptación del teatro al cine, donde es posible observar diversos mecanismos de hibridación y metaficción posmoderna, gracias a la presencia de una ironía genológica, lingüística y cultural.

Secuencia Inicial

En la secuencia inicial podemos observar la puesta en escena de cuatro transiciones simultáneas, cada una de las cuales tiene su propia lógica cinematográfica:

(1) El paso **del teatro campesino al cine hollywoodense**, metonimizado por la transición **del blanco y negro al color**. En efecto, el *teatro campesino* es el nombre del movimiento teatral creado por el mismo director de la película, y cuya finalidad consiste en

motivar al espectador a participar activamente en la reflexión generada por la puesta en escena de diversos conflictos de origen racial, económico y de clase. En este caso, la obra teatral en la que está basada esta película pone en escena el conflicto paradigmático entre un grupo de jóvenes chicanos y un grupo de jóvenes de origen anglosajón precisamente durante la Segunda Guerra Mundial.

Este conflicto social, que permite reconocer la transición del espacio extradiegético al espacio de la narrativa ficcional de la historia narrada, representa en esta secuencia inicial (2) la transición **de los años 50's a los años 80's**, metonimizada por la transición de la imagen **de una actriz norteamericana a la imagen del símbolo de La Raza Chicana**, que en la película está representado por el arquetipo de lo que podríamos llamar el *zoot suiter*, es decir, el chicano por excelencia que viste una ropa emblemática y desafiante. Este atuendo está formado por pantalones bombachos que se ajustan mucho más arriba de la cintura, chaqueta extremadamente larga que termina a la altura de las rodillas, zapatos de charol relumbrante, y un sombrero tocado con plumas de ave de colores vivos.

También en esta secuencia inicial podemos observar (3) la transición que el espectador reconstruye **de la experiencia chicana a la norteamericana**, es decir, la difícil transición que los protagonistas de la historia habrán de hacer **de la humillación a la dignidad**. En esta secuencia vemos a una familia de chicanos que llegan en auto a un teatro norteamericano a ver la representación de la obra que lleva el mismo nombre que la película que el espectador de cine está empezando a ver, *Fiebre Latina (Zoot Suit)*. Al entregar las llaves del auto a un valet anglosajón, éste humilla a la familia manejando su auto de manera poco cuidadosa. A manera de una intriga de predestinación, es decir, de una estrategia narrativa de carácter catafórico, que anuncia el sentido último de la narración que está por comenzar.

Por último, en esta secuencia también podemos observar (4) la transición **de la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad**, es decir, **del prólogo narrativo al espectáculo reflexivo**. Esto ocurre gracias a la presencia de un narrador extradiegético que, al concluir el prólogo con un baile sobre el foro del teatro, se dirige a la cámara y simultáneamente al público del teatro que se encuentra dentro de la película, para advertirnos que lo que sigue es precisamente una representación ficcional (*Enjoy the*

pretense) y al mismo tiempo encierra una reflexión social (*Weigh the facts*). Es una obra espectacular y a la vez es un motivo para la reflexión política.

Elementos de posmodernidad escénica

Desde la secuencia de créditos podemos reconocer el proyecto de un cine brechtiano, es decir, inspirado en la estética del teatro épico de Bertolt Brecht. Y las estrategias de hibridación de teatro y cine, es decir, de algo que es mucho más que una obra de teatro llevada al lenguaje cinematográfico, adquiere en esta película rasgos claramente posmodernos.

En primer lugar, en *Fiebre Latina* hay una presencia muy intensa de **ironización de convenciones morales, jurídicas y cinematográficas**. Las convenciones morales se ironizan en la serie de encuentros y desencuentros entre el protagonista chicano (Henry Reyna) y su asesora sindical, una mujer judía cuyo único interés en él es la causa social, pero que Henry convierte en una relación pasional, transgrediendo una frontera racial y moral.

Las convenciones jurídicas del sistema de jurados son ironizadas al jugar con la hiperbolización de las acusaciones irracionales en un sistema ideológicamente prejuiciado. Cuando a los acusados se les pide ponerse de pie, se exagera esta petición, convirtiendo este hecho en motivo de una parodia musical.

Y las convenciones cinematográficas son objeto de una hibridación genológica que entremezcla la tradición del cine musical con elementos dramáticos de tonalidad diversa, que van de lo cotidiano a lo trágico y la comedia intertextual, al alternar más de una docena de bailes hispanoamericanos con bailes populares de la cultura norteamericana durante la década de 1940.

Precisamente en ese sentido, en esta película se juega con diversas formas de **hibridación genológica**, pues se condensan sin solución de continuidad elementos propios de los géneros **musical, policíaco, bélico, jurídico y de carácter político** en una misma secuencia (como la del baile final, donde se condensan éstas y otras tradiciones específicas del cine clásico). La película es claramente **policíaca** al ubicar en el centro del relato el proceso del juicio, que tiene un evidente sentido dramático. La fórmula del **cine bélico**, que

consiste en una serie de pruebas a las que se ve sometido el protagonista, es retomada en los avatares a los que se ve sometido el protagonista de la historia, que parece estar en busca de su identidad cultural y jurídica. Y todo ello, en última instancia, adquiere una significación **política** que se intensifica en el contexto de la participación de los grupos minoritarios (como los chicanos) en las filas del ejército norteamericano durante la guerra.

A su vez, resulta inevitable hacer mención de las formas de **hibridación lingüística** que por su naturaleza están presentes en el mundo de la cultura chicana, pues en él los protagonistas utilizan indistintamente expresiones verbales características del universo **pocho, caló, castellano** y, por supuesto, **inglés**.

Todas las formas de hibridación señaladas aquí se condensan en lo que podríamos llamar la **hibridación cultural** que define a la comunidad chicana, es decir, la integración de lo mexicano y lo norteamericano en los ámbitos de lo **musical, sartorial, ideológico e historiográfico**, y que se encuentran en la raíz misma de la cultura estadounidense, integrada por toda clase de grupos inmigrantes.

Fiebre Latina contiene uno de los elementos característicos del cine posmoderno, que consiste en la **hibridación genológica** (al integrar diversas tradiciones genéricas: cine musical, carcelario, policíaco, de juzgado, histórico y social) y la **hibridación estilística** (al integrar al menos 16 estilos de baile y canto, empezando y terminando con el swing para seguir con rumba, danzón, bolero, boogie-woogie, charleston, rancheras, guaracha, zapateado norteño, jazz, marcha militar, mañanitas, balada, corrido, jitter-bug y mambo).

La hibridación genológica, estilística, lingüística y cultural se apoya en esta película, precisamente, en una condensación de recursos del teatro y del cine, haciendo de esta película un paradigma de hibridación reflexiva.

La metaficción y sus metáforas

La reflexividad en cine y literatura (también llamada **metaficción**) consiste en mostrar las convenciones que hacen posible la existencia de la ficción. En otras palabras, el cine reflexivo es **el cine que trata acerca del cine** y que permite al espectador reflexionar acerca de la naturaleza del cine (o del teatro), sin dejar de contar una historia.

Fiebre Latina es una película en la que se lleva al cine un texto originalmente escrito para el teatro, basado en hechos históricos. A partir de ese hecho, en *Fiebre Latina* hay cuatro niveles de significación:

1. Hechos históricos que dan origen a la narración
2. Obra teatral acerca de estos hechos
3. Película que adapta la obra teatral al lenguaje cinematográfico
4. Estrategias reflexivas (metaficciones)

La película incorpora al cine diversas estrategias de carácter brechtiano, conservando así la naturaleza reflexiva de la obra teatral, pero adaptándola plenamente al lenguaje cinematográfico. El elemento central que permite esta transición de un lenguaje al otro es la presencia de un personaje simbólico que es el arquetipo de la cultura anglo-mexicana (el *zoot suiter*, es decir, el pachuco) que se dirige en distintos momentos al protagonista dentro de la ficción narrativa, a los espectadores de la película y a los espectadores de teatro (dentro de la película).

Entre los **recursos brechtianos** es necesario considerar la interrupción de escenas intimistas del personaje protagónico (como el monólogo de Henry Reyna en la cárcel), con lo cual se propicia en el espectador una reflexión ideológica acerca de la distancia entre la realidad histórica y el espectáculo del cine y del teatro. Las otras estrategias críticas utilizadas en esta adaptación están ligadas a las distintas formas de la metalepsis, es decir, a la yuxtaposición de los cuatro planos referenciales mencionados.

Estas formas de **metalepsis** incluyen un montaje en el que se intercalan diversas imágenes del público de teatro que asiste a la representación; el congelamiento teatral de las acciones para dar paso a alguna reflexión del *zoot suiter*; la súbita transición entre un escenario teatral y otro, sin solución de continuidad (es decir, sin interrupción) para mostrar su carácter ficcional, como construcción teatral; la puesta en escena de diversos bailes sobre un escenario teatral, lo cual pone en evidencia el carácter ficcional de la película (como huella reflexiva de la adaptación del teatro al cine); la desaparición de la cuarta pared, es decir, presencia física de los actores entre el público de la obra teatral con el fin de disolver la distancia entre ficción y realidad, y por último, la articulación entre escenas teatrales (como cuando el *zoot suiter* se dirige al protagonista) y escenas cinematográficas (como

cuando se lleva a cabo el juicio en la corte) a través de un movimiento de cámara que sigue a un objeto: en el ejemplo mencionado, el *zoot suiter* lanza un cuchillo fuera de cuadro, en la cárcel, y éste se clava sobre la mesa del fiscal, en la sala del juzgado, al día siguiente.

El cierre de esta película tiene una naturaleza igualmente metaficcional. De hecho, se puede afirmar que la película concluye con un **metafinal**, es decir, con una reflexión sobre las funciones estéticas e ideológicas de todo final narrativo. Este final reflexivo se apoya en la iteración como ruptura cíclica. La mención que hace el *zoot suiter* de varios finales posibles para la historia recuerda la naturaleza ideológica de cualquier final. Así, este cierre dramático señala el carácter polisémico de todo personaje literario o cinematográfico, es decir, a la vez como realidad (Henry Reyna, *el hombre*), como símbolo (Henry Reyna, *el pachuco*) y como ficción (Henry Reyna, *el mito*).

Conclusión

La versión cinematográfica de una obra teatral altamente reflexiva se logra precisamente al establecer una transposición en la que se integran los recursos específicamente cinematográficos. En esta transposición del teatro al cine reflexivo, los recursos metaficcionales de carácter posmoderno muestran la riqueza de una intertextualidad al servicio de una participación crítica de los espectadores.

Estrategias intertextuales en *Blade Runner*

El juego con los enigmas narrativos

Al evocar y glosar por medio de palabras un material de carácter audiovisual, este trabajo tiene una naturaleza ecfrástica. Por esa razón resulta necesario iniciar este recuento ofreciendo una sinopsis del relato. Estamos en la ciudad de Los Ángeles en el año 2016. Aunque la película fue filmada en 1982, podemos observar cómo la atmósfera urbana es siniestramente similar a la que se respira en los grandes centros urbanos veinte años después. Por ello, nos encontramos ante una historia más próxima a una estética de lo probable que a una estética de lo posible, pues se trata, básicamente, de una alegoría hiperbólica de los rasgos más ominosos de la contaminación urbana de fines del siglo XX (y principios del siglo XXI).

Esta contaminación extrema ha llevado a colonizar el planeta Marte, mientras la compañía Tyrell ha producido, para el servicio de sus propietarios, unos seres de aspecto humano pero carentes de sentimientos, conocidos como Nexus. Sin embargo, Tyrell también produjo una edición limitada de Nexus 6, los cuales, al tener recuerdos personales (implantados) son capaces de experimentar pulsiones y sentimientos específicos, como el odio (Leon), el deseo sexual (Pris), la determinación (Roy Beatty), la envidia (Zhora) o la posibilidad de dar y recibir placer (Rachel).

La misión de Rick Deckard, el *blade runner*, consiste en eliminar a los seis replicantes que escaparon de las colonias y que, al querer sobrevivir a toda costa, se han vuelto peligrosos. Sin embargo, mientras en los archivos que el detective Bryant le muestra a Deckard solo aparecen los cinco replicantes mencionados, su misión consiste en eliminar a los seis que han escapado. Esta película está estructurada alrededor de un enigma: ¿cuál es la identidad del sexto replicante?

Diez años después del estreno original de la película se ofreció la clave para resolver este enigma, pues se dio a conocer una nueva versión, conocida como *the director's cut* (la versión del director), que consiste exactamente en la misma película original pero sin la explicación en off del protagonista y (a cambio de ello) el añadido de una escena nueva con una duración de siete segundos donde aparece trotando un unicornio que es soñado por el mismo Deckard.

Esta imagen, sumada al hecho de que el policía Gaff (que sigue los pasos de Deckard y lo mantiene bajo constante vigilancia) le deja sobre el suelo de su departamento la figura de papel de un unicornio, permite reconstruir el rompecabezas, y descubrir que la policía conoce el contenido de sus sueños, es decir, que éstos también le han sido implantados. Así, el enigma queda resuelto: Deckard también es un replicante. Pero su misión concluye con la muerte de Roy Batty, por lo que se le permite escapar con Rachel... mientras Deckard y ella sigan vivos.

Las imágenes visuales y la hibridación estilística

En las líneas que siguen señalaré la presencia de diversas estrategias intertextuales que están presentes en *Blade Runner*. La película está construida como un sistema de palimpsestos. La historia es una adaptación basada en el guión de William S. Burroughs a partir de la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1972) de Philip K. Dick. La expresión *blade runner* fue tomada por Burroughs de la novela de ciencia ficción francesa de Alan E. Nourse, y en el contexto de la película podría traducirse como *El que Corre al Filo de la Navaja*. Esta expresión es una alusión al oficio del personaje que siempre está, sin saberlo, en la frontera entre lo humano y lo inhumano, entre los recuerdos genuinos y la memoria apócrifa, entre lo probable a partir de la ciencia y lo posible a partir de la imaginación. Y ésa es la situación, también, de la película, que está en la frontera entre el cine policiaco y de ciencia ficción.

En *Blade Runner* se integran, como en un **collage genérico**, diversos géneros y estilos cinematográficos: cine fantástico, ciencia ficción, terror, *noir*, *thriller*, filosófico, psicoanalítico y romántico. Incluso la arquitectura de la ciudad es un **pastiche** de diversos estilos, por lo menos gótico, neorromántico, precolombino y oriental.

Blade Runner tiene **resonancias** ideológicas con la novela *Frankenstein* de Mary Séllder, donde el hombre se asume como un Dios, y por este hecho recibe el castigo divino: en el primer caso, el Dr. Frankenstein, y en el caso de esta historial, el Dr. Tyrell, muersto a manos de su propio Hijo Pródigo. *Blade Runner* también tiene **consonancias** ideológicas con la novela, a partir de la aspiración de la criatura a ser completamente humana. Y también tiene evidentes **disonancias** ideológicas, pues mientras en la novela, la criatura del Dr.

Frankenstein muere en la más absoluta soledad, en esta película los replicantes son capaces de manifestar, respectivamente, altruismo, erotismo, violencia y un compromiso amoroso con su pareja.

También hay numerosas **alusiones** y **referencias explícitas** a diversos textos bíblicos, especialmente en relación con Adán y Eva, Matusalén, el Hijo Pródigo, la Crucifixión, la Epifanía y el Apocalipsis. Así, por ejemplo, en la escena de la muerte de Roy Batty podemos reconocer elementos como un clavo en la palma de su mano, la paloma que vuela al cielo en el instante de su muerte, la súbita iluminación en *chiaroscuro* de una zona del cielo, y unas lejanas campanadas en la banda sonora.

El mito de Adán y Eva es evidente cuando Deckard visita el antro donde trabaja Zhora, y se escucha en off, durante su espectáculo, que ella participa en una rutina acerca del reto de dominar o ser dominado por la serpiente mítica, que en este contexto es una serpiente artificial. Por su parte, J. F. Sebastián padece del Síndrome de Matusalén, que consiste en sufrir decrepitud acelerada, pues aunque tiene sólo 23 años, parece tener 75. Por último, el Apocalipsis es citado textualmente cuando los replicantes Roy y Leon visitan en su laboratorio al diseñador genético de ojos, anunciándole una muerte próxima en caso de que no coopere con ellos.

Además, *Blade Runner* está construida a partir de **alusiones interdiscursivas** de carácter anacrónico, es decir, como **hibridación genológica** y **pastiche posmoderno** de diversos discursos semióticos. Aquí se pueden mencionar referencias a la pintura inglesa, la arquitectura norteamericana decimonónica, la historieta de los años 30, el cine negro de los años 40, la novela de ciencia ficción de los años 50 y 60, la cultura popular de los años 70, y los ámbitos urbanos de los años 80.

Veamos esto último con un poco de detalle. La presencia de la *pintura inglesa del siglo XVIII* es evidente en la alusión a los grabados de William Hogarth sobre la vida callejera de Londres. La presencia de la *arquitectura de fines del siglo XIX y principios del siglo XX* está presente en la casa de J. F. Sebastián, que es el clásico edificio Bradbury, construido en 1893; en el departamento de Deckard, que es la residencia Ennis Brown diseñada por Frank Lloyd Wright en 1923, y en el despacho del Capitán Bryant, que es la estación Union, de Los Ángeles, construida en 1931-1939. La presencia de la *historieta de los años 30's* es evidente durante la primera entrevista que tiene Deckard con Rachel,

donde el vestuario y el peinado de ella son marcadamente estilizados, mientras la cortina baja frente al enorme ventanal como si fuera un párpado. La presencia del *film noir de los años 40's* es evidente en la presencia del detective desencantado y escéptico, y la presencia de Rachel, que es la mujer irresistible e inaccesible durante la primera mitad de la historia. La presencia de la *novela de ciencia ficción de los años 50's y 60's* es evidente en la presencia de las paradojas del tiempo y los juegos con la memoria. La *cultura popular de los 70's* está presente en detalles en el vestuario de Zhora, como la sombrilla fosforescente y el abrigo de plástico transparente. Por último, los *ámbitos urbanos de los 80's en adelante* son evidentes en la publicidad omnipresente y el desastre ecológico de naturaleza post-apocalíptica.

El beso dramático y el pastiche genérico

Blade Runner es producto de un pastiche intergenérico, donde cada uno de los géneros aludidos es subvertido en el momento en el que es fusionado con los otros.

Veamos, por ejemplo, cómo es el tratamiento de los personajes femeninos, en *Blade Runner* hay una **reformulación irónica** del mito de la *femme fatal* (propio del *film noir*), pues aquí la mujer (replicante) es simplemente humana y contradictoria. Al mismo tiempo, en esta historia también hay una **reversión paradójica** de los finales utópicos o distópicos de la ciencia ficción, pues aquí los protagonistas huyen de la ley para disfrutar de su relación de pareja. Pero esta relación, al igual que sus propias vidas, tiene fecha de caducidad.

Cada detalle parece haber sido cuidado hasta el extremo. Así, por ejemplo, el juego de ajedrez que se encuentra en la casa de Tyrell tiene connotaciones alegóricas, pues las piezas tienen forma de búhos, gárgolas, vampiros y otras criaturas estilizadas, como parte de un bestiario mítico. Es sobre este tablero donde el hijo vence al padre, como una encarnación del Hijo Pródigo.

Pero el caso de hibridación más importante está precisamente en la estructura narrativa. En *Blade Runner* hay tres planos genéricos: ciencia ficción (creación de replicantes); policiaco (el blade runner persigue a los replicantes); y romántico (es una historia de amor y heroísmo). Al final de la secuencia romántica entre Rachel y Deckard los

tres géneros se fusionan, y a su vez sus respectivas convenciones se subvierten. En particular, cuando él le dice a ella: “¡Dime que me quieres!”, esta secuencia:

a) Pertenece al género romántico. Pero en lugar de que él diga: “¡Te quiero!”, le dice a ella: “Dime que me quieres”, como una forma de lograr que ella se atreva a actuar como un ser humano y no como una replicante; eso recuerda que para los replicantes que conocen las condiciones que sustentan su memoria (como implantes que, sin embargo, producen una identidad emocional dramática debido a que tienen fecha de caducidad), más difícil que asumir las consecuencias de su ira, envidia o lujuria, son los riesgos de asumir que también son capaces de amar. Con este beso, la historia deja de ser policíaca o ciencia ficción, y se convierte en una alegoría del coraje necesario para amar, precisamente en condiciones de riesgo mortal.

b) Pertenece al género policíaco. Pero en lugar de que el perseguidor mate a su víctima, se enamora de ella; en consecuencia, después de la muerte natural de Roy Beatty, el cuarto replicante, en una secuencia con numerosas connotaciones religiosas, Deckard y Rachel serán prófugos de la ley. En ese sentido, la historia se convierte en una alegoría acerca de la relatividad de los sistemas axiológicos: bien y mal son contextuales, y pueden ser relativizados en condiciones imprevisibles para el sujeto en un contexto donde los cyborgs pueden confundirse con los humanos.

c) Pertenece a la ciencia ficción. Pero en lugar de que el hombre se vea amenazado por la tecnología, se humaniza gracias a ella, y también gracias a ella es capaz de enamorarse de quien se supone que es su enemigo mortal. *Blade Runner* es una historia de ciencia ficción aditiva, es decir, donde se presenta un mundo similar al que llamamos *real*, pero con un elemento añadido (en este caso, la existencia de un grupo de *replicantes*). Pero esta dimensión aditiva tiene como función construir una alegoría paradójica acerca de la condición humana, donde la identidad depende de la memoria personal, independientemente de que ésta sea apócrifa.

Esta secuencia es la más dramática de la película, y es también la única donde la cámara parece perder el control frío y distante que mantiene en el resto de la historia. En la medida en que aumenta la tensión entre los géneros narrativos, la música también acelera su ritmo. Y la iluminación, fuertemente expresionista, nos recuerda que estamos ante una

historia donde se equilibran los elementos expresionistas, románticos y dramáticos del cine policiaco y a la vez fantástico.

Los replicantes como facsímiles apócrifos

Esta misma naturaleza híbrida en el empleo de las convenciones genéricas es evidente en el empleo de la música, pues en diversas secuencias adquiere connotaciones genéricas. La forma más convencional es la que se presenta durante las persecuciones, donde las notas agudas de un piano eléctrico recuerdan las convenciones del cine fantástico y de ciencia ficción, caracterizado por una tensión narrativa que se agudiza en las confrontaciones entre personajes convencionales y excepcionales. La omnipresencia de los vehículos japoneses en el cielo contaminado, con sus voces metálicas de carácter publicitario, es uno de los elementos propios del expresionismo de la dimensión romántica de esta película, sumadas a las sirenas constantes, propias del film noir. En medio de estos elementos, las campanadas que escuchamos después de la muerte de Roy adquieren una connotación poética (“Mis ojos han visto cosas que ningún humano ha visto”). Otros elementos pueden incrementar, por momentos, la tensión dramática, como el sonido de los huevos hirviendo en el agua (en el departamento de J. F. Sebastián), con lo cual se crea un suspenso que anuncia una amenaza de venganza. En general, la música de la película tiene connotaciones propias del cine de aventuras, donde las lejanas trompetas no dejan de aparecer entre los sonidos de sintetizador electrónico.

¿Qué significa todo ello en relación con la naturaleza de los personajes centrales de esta historia? Si los replicantes son humanos facsímiles, también es cierto que la memoria de Rachel es implantada pero real. Esta memoria es real al ser un fragmento de la memoria de la sobrina de Tyrell, y es real al producir efectos humanos en la conducta de Rachel. En cambio, la memoria de Deckard tal vez es implantada, y tal vez es apócrifa, a menos que él se comprometa con esta memoria y sus consecuencias, como parece ocurrir en la huida final.

La hibridación de los replicantes (facsimilares) con memoria humana (original) plantea varios enigmas de orden moral. Si consideramos que la naturaleza de la memoria determina la naturaleza del replicante, tanto en el caso de Rachel como en el de Deckard se

trataría de replicantes apócrifos, lo cual es paradójico. ¿Son facsímiles apócrifos, es decir, son individuos por derecho propio, con su propia e irrepetible individualidad, en su constitución (filogenética) y en su experiencia (ontogenética)? Es decir, al asumir su memoria como propia, ¿se han vuelto replicantes sólo en apariencia, pues en el fondo son humanos con fecha de caducidad?

De ser así, entonces, podemos concluir que son simulacros posmodernos, pues son facsímiles aparentes, falsos falsos, copias de un original que –aunque ellos tengan memorias implantadas—necesariamente es inexistente, y que probablemente fueron creados a partir de la información fractal proveniente de un banco genético producido *ad hoc*.

Un sistema alegórico de palimpsestos sucesivos

En síntesis, *Blade Runner* es una **versión actualizada** del mito del Gólem y su naturaleza herética, así como una reflexión sobre la hibridación cultural y cinematográfica sobre los riesgos morales de las nuevas tecnologías. Pero es sobre todo una reflexión sobre el lugar fundamental de la memoria en la experiencia humana. Ésta es la razón por la cual la película misma hace un empleo discrecional de los arquetipos de la memoria icónica y textual del espectador.

La relación intertextual más radical que existe en una narración fantástica es la que se establece en su interior con aquello que llamamos realidad, en la medida en que esta última es, necesariamente, una construcción discursiva mediada por diversos elementos de significación cultural.

Así, *Blade Runner* es un ejemplo, en la narrativa fantástica contemporánea, de lo que se ha llamado **intertextualidad del lector** (o **intertextualidad del espectador**), y cuyos alcances se encuentran en la apuesta que hace el espectador de su propia memoria cinematográfica, literaria e intertextual.

Se puede concluir, siguiendo la lógica de la película, que hay al menos dos formas de jugar con la información. La primera de ellas es necesaria para sobrevivir, pues consiste en el empleo de la información que hace posible la comprensión del mundo y su transformación. La segunda, en cambio, es más riesgosa y compleja, pues consiste en

recordar aquello que nos parece relevante y olvidar el resto, lo cual no sólo es necesario para vivir, sino que nutre, precisamente, nuestra capacidad de soñar.

Bibliografía

- Bukatman, Scott: *Blade Runner*. BFI Modern Classics. London, British Film Institute, 1997
- Campos, Juan: *Blade Runner. Cine negro futurista*. Valencia, Midons, 1998
- Davis, Mike: *Más allá de Blade Runner. Control urbano: la ecología del miedo*. Barcelona, Virus, 2001
- Dick, Philip K.: *Blade Runner. Do Androids Dream of Electric Sheep*. New York, Ballantine Books, 1968. (Hay traducción al español: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona, Pocket Edhasa, 1981. Traducción de César Terrón)
- Doel, Marcus A. & David B. Clarke: "From Ramble City to the Screening of the Eye: *Blade Runner*, Death and Symbolic Exchange" en *The Cinematic City*. Ed. David B. Clarke. New York, Routledge, 1997, 140-167
- Gorostiza, Jorge y Ana Pérez: *Ridley Scott: Blade Runner*. Barcelona, Paidós, 2002
- Kerman, J.: *Retrofitting 'Blade Runner'. Issues on Ridley Scott's 'Blade Runner' and Philip K. Dick's 'Do Androids Dream of Electric Sheep?'* Bowling Green, Bowling Green University, 1997
- Lacey, Nick: *Blade Runner*. York Film Notes. London, Longman, Pearson, 2000
- Marzal Felici, José Javier y Salvador Rubio Marco: *Blade Runner*. Valencia, Nau Llibres / Octaedro, 1999
- Perea, Juan Miguel: "Blade Runner" en *Ridley Scott*. Madrid, Ediciones JC, 1992, 35-54
- Sammon, Paul M.: *Future Noir. The making of Blade Runner. The fascinating story behind the darkest, most influential SF film ever made*. New York, Harper Prism, 1996
- Shelley, Mary: *Frankenstein*. Traducción de Francisco Torres Oliver. Ilustrado por Philip Munch. Madrid, Ediciones SM, 1997
- Tejeda, José Luis: "Los lugares de la pluralidad" en *Reflexiones finiseculares*. Mario Alejandro Carrillo, coord. México, UAM Xochimilco, 2001, 161-182
- Varios autores: *Blade Runner*. Barcelona, Tusquets, 1988. Contiene ensayos de Guillermo Cabrera Infante, Fernando Savater, Vicente Molina Foix y otros, así como una entrevista a Ridley Scott.

El género fantástico y *Todos Dicen que Te Amo*

El cine musical puede ser considerado como una variante de la narrativa fantástica y constituye una de sus fronteras naturales, al menos ahí donde no existe una tradición de investigación sobre los géneros del cine clásico.

En este trabajo exploro algunos elementos del cine musical como género fantástico a partir del sistema de paradojas y las convenciones genéricas que subyacen a la comedia *Todos dicen que te amo* (*Everyone Says I Love You*, 1996) de Woody Allen.

Para mostrar el lugar que ocupan estos elementos en relación con la tradición genérica será conveniente adoptar un modelo muy flexible para el estudio de la narrativa fantástica en cine y literatura, y a partir de ahí, considerar algunos antecedentes paradigmáticos del cine musical y la narrativa fantástica del mismo Woody Allen.

En síntesis, en este trabajo exploro tres fronteras: entre el cine y la literatura, entre fantástico y no fantástico, y entre narrativa moderna y posmoderna.

Un modelo fantástico

Toda delimitación de lo fantástico responde a las necesidades de conceptualización de un *corpus* específico. Así, por ejemplo, el estudio de las fronteras entre lo fantástico y el realismo mágico es pertinente para el estudio de los orígenes de este último, como ocurre en el extenso estudio de Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, especialmente el segundo capítulo, “Los cuentos de Jorge Luis Borges, ¿fantásticos o mágicorealistas? Éstas y otras definiciones genéricas (como las propuestas por Luis Leal, Tzvetan Todorov y otros) son todas ellas **excluyentes**. Pero para los fines de este trabajo, donde considero un *corpus* que incluye cuento, cine fantástico y cine musical, requiero una definición de carácter **incluyente**.

En lo que sigue considero que la narrativa fantástica es un **modo** narrativo del cual se derivan varias manifestaciones genéricas, que tienen en común la expresión de lo imposible, lo irracional y lo irreal. Entre estas manifestaciones de lo insólito se encuentran lo real maravilloso, la ciencia ficción, el realismo mágico, el surrealismo, la narrativa

mítica, el terror, las alegorías utópicas y otras manifestaciones exageradas del deseo “en sus formas excesivas y en sus transformaciones” (Todorov, 1973).

El modo fantástico, entonces, es una narrativa del deseo que “intenta compensar las limitaciones culturales y se manifiesta como una experiencia de la pérdida y la ausencia” (Jackson 1981, 3), lo cual explica su naturaleza implícitamente subversiva de las convenciones de representación de la narrativa mimética.

Como ejemplos fronterizos de narrativa fantástica, por su naturaleza genérica, tomaré, además de la comedia musical *Todos Dicen Que Te Amo*, el cuento “El experimento del Dr. Kugelmass”, escrito en 1976, y la comedia romántica *La Rosa Púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), cuyo autor es también Woody Allen. En el cuento y las dos películas podemos reconocer, además de los rasgos del modo fantástico, algunos rasgos característicos de la narrativa posmoderna.

Para estudiar la naturaleza a la vez fantástica y posmoderna de todas estas narraciones cinematográficas y literarias, tomaré, respectivamente, los modelos de Rosemary Jackson y Linda Hutcheon, lo cual exige señalar las limitaciones que encuentro, respectivamente, en los modelos de Tzvetan Todorov y Brian McHale.

La limitación del modelo de Todorov para estudiar la narrativa fantástica consiste en considerarla como género, no como un modo narrativo, y por lo tanto deja de lado numerosas manifestaciones de lo irracional y lo imposible, que caracterizan diversas formas de la narrativa literaria y cinematográfica. En su lugar, aquí adoptaré el modelo de Rosemary Jackson, que considera a la narrativa como un **modo** narrativo.

Por su parte, la limitación del modelo de Brian McHale para estudiar la narrativa posmoderna consiste en identificarla con la creación de un universo ontológico, confundiendo así el efecto con la causa, y corriendo el riesgo de considerar que toda narrativa, al proponer un universo ontológico autónomo frente a la realidad empírica, es inevitablemente posmoderna. Este riesgo es más evidente si consideramos que B. McHale distingue la narrativa ontológica (posmoderna) de la narrativa epistémica (moderna), considerando como paradigma de esta última a la narrativa policíaca, pero dejando de lado la existencia paradójica de narrativa policíaca posmoderna.

Para evitar esta confusión provocada por el modelo de B. McHale es necesario reconocer que la narrativa posmoderna es producida por el impulso irónico y lúdico que

lleva a recombinar elementos propios de una o varias tradiciones genéricas, como parte de un impulso por reescribir la historia de los modos y los géneros narrativos.

Precisamente en la narrativa de Woody Allen podemos reconocer el impulso de reescribir la historia de la lectura literaria y la historia de la recepción cinematográfica a partir de una reconsideración irónica de las fronteras entre la construcción narrativa y la experiencia de recepción, ya sea del lector literario o del espectador de cine.

Esto último es evidente en “El experimento del Dr. Kugelmass” y *La Rosa Púrpura del Cairo*, pues en ambos casos hay una presencia muy intensa de **metalepsis**, es decir, la yuxtaposición de planos referenciales, como mecanismo **metaficcional** de naturaleza fantástica para disolver las fronteras entre lector y texto (en el cuento) y entre espectador y pantalla (en la película), lo cual es tematizado con el fin de ironizar las convenciones que hacen posible la interpretación narrativa.

La metalepsis efectúa un doble movimiento, pues exagera un elemento narrativo posibilitado por la suspensión de incredulidad (lo cual es un rasgo propio de la narrativa fantástica) y a la vez ofrece una reflexión sobre las condiciones de posibilidad del universo ficcional (lo cual es una consecuencia directa de la metaficción).

Cine fantástico posmoderno

Veamos estos mecanismos con mayor detenimiento. En el caso de *La Rosa Púrpura del Cairo* la metalepsis ocurre cuando el actor de la película que cada noche es observado por el personaje interpretado por la actriz Mia Farrow sale de la pantalla de proyección y huye con ella, dejando a los demás espectadores de la película, en las demás salas de proyección del país, sin la posibilidad de ver la continuación de la historia, hasta que el actor decida regresar a la pantalla.

En el caso de “El experimento del Dr. Kugelmass” la metalepsis ocurre cuando el profesor de literatura ingresa al universo diegético de Emma Bovary e interactúa con ella, dejando a los demás lectores de la novela, en todos los ejemplares que están siendo leídos en los salones de clase, con el enigma de la súbita presencia de este nuevo personaje novelesco.

Kugelmass tomó un taxi, que se dirigió a Manhattan a toda velocidad. Su corazón latía alocadamente. Estoy enamorado, pensó. Soy el depositario de un secreto maravilloso. Ignoraba que, en aquel preciso momento, estudiantes en aulas de todo el país preguntaban a sus profesores:

---¿Quién es ese personaje de la página cien? ¿Cómo puede ser que un judío calvo esté besando a Madame Bovary? (W. Allen, 322)

(...)

---No entiendo nada de nada ---proclamó un profesor de la Universidad de Stanford---. Primero aparece un extraño personaje llamado Kugelmass y ahora desaparece ella. Supongo que ésta es la prerrogativa de los clásicos: los vuelves a leer por enésima vez y descubres siempre algo nuevo. (W. Allen, 325)

Estos mecanismos de metaficción posmoderna de naturaleza fantástica son similares a la metalepsis que se encuentra en el final ausente en el cuento de Julio Cortázar, “Continuidad de los parques”, y es similar a la existencia igualmente fantástica del capítulo también ausente en la *Encyclopedia Britannica* del cuento de Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Todos éstos son casos de narrativa fantástica posmoderna, y por esta razón a continuación conviene señalar algunas similitudes y diferencias entre estos **modos** narrativos (el **modo** fantástico y el **modo** posmoderno).

Tanto la narrativa fantástica como la narrativa posmoderna se producen a partir de la recombinación de elementos pre-existentes. Sin embargo, la narrativa fantástica **recombina** algunos rasgos constitutivos de la realidad a partir de una inversión de la causalidad lógica para producir un universo sólo en apariencia nuevo. Por su parte, la narrativa posmoderna **recombina** algunos rasgos constitutivos de la tradición narrativa a partir de la ironización de las condiciones de posibilidad genérica para producir también un universo sólo en apariencia nuevo.

Además, en la narrativa fantástica, el impulso hacia la recombinación de lo real viene del **inconsciente**, mientras en la narrativa posmoderna el impulso hacia la recombinación intertextual viene de una toma de **conciencia** de las convenciones genéricas.

Pero a pesar de estas diferencias notables, la narrativa fantástica y la narrativa posmoderna son **poéticas de la incertidumbre**. Ésta es la tesis desarrollada por Irène Bessière para la narrativa fantástica en *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (1974) y la tesis desarrollada por Lauro Zavala para la narrativa posmoderna en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura* (1998).

Todos Dicen Que Te Amo

Desde el punto de vista de lo fantástico como **género** narrativo, éste se distingue de la narrativa mimética y también de la narrativa maravillosa. Pero desde el punto de vista de lo fantástico como un **modo** narrativo, éste incluye también a lo siniestro, lo insólito, lo imposible, lo irracional y lo maravilloso. Es a partir de esta última acepción de lo fantástico como podemos reconocer al cine musical como parte de la narrativa fantástica, pues oscila entre el registro **mimético** (realista, generalmente dramático), el registro de lo **maravilloso** (cantar virtuosamente y bailar coreográficamente en cualquier situación dramática) y el registro de lo **imposible** (por ejemplo, volar por los aires durante un baile con la pareja).

Y precisamente en una película como *Todos Dicen Que Te Amo* es posible encontrar todos los registros que van de la narrativa mimética clásica a la imposibilidad fantástica (durante la secuencia junto al Río Sena en París) a lo maravilloso característico de los números musicales intercalados en la narración.

Por otra parte, esta película también condensa fragmentariamente y recombina irónicamente diversos elementos provenientes de varias tradiciones genéricas, lo cual confirma su pertenencia al paradigma de la narrativa posmoderna.

Esta comedia posmoderna es, desde su título, una versión a la vez romántica y escéptica de las relaciones de pareja, pues todos los personajes principales idealizan a sus respectivas parejas reales o imaginarias, y precisamente por ello, ninguna relación es completamente estable. Esta visión paradójica de las relaciones amorosas retoma elementos de la **comedia** musical clásica de carácter romántico (*Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen, 1975), y el **drama** musical clásico cuyo desenlace es necesariamente trágico (*West Side Story*, Robert Wise, 1961).

En *Todos Dicen Que Te Amo* se nos presentan simultáneamente diversas formas de romanticismo y coqueteo con la tragedia: la joven y rica Skyler tiene un romántico y en

principio impossible affaire con el ex convicto Charles Ferry, poco antes de su boda con el virtuoso Holden. Su hermana Lynn, quien narra la historia, tiene sucesivos affaires con un gondolero de Venecia, un cantante de rap y otros personajes igualmente excéntricos. Su mamá, Stephie (Goldie Hawn) sigue enamorada de Joe (Woody Allen), mientras este último tiene un súbito y planeado affaire con Claire (Julia Roberts), quien termina decepcionada de este romance precisamente porque es demasiado perfecto hasta el grado de lo imposible.

Por otra parte, esta película también integra elementos de la **comedia** musical moderna (*Annie*, de John Huston, 1982) y del drama musical moderno (*Zoot Suit*, de Luis Valdez, 1981), pues es bien sabido que todo texto posmoderno integra simultáneamente elementos de las tradiciones clásica y moderna. La modernidad que aquí está en juego es la autoconciencia de estas películas. En la primera hay algunas canciones que hacen referencia a la misma comedia musical, mientras en la segunda hay numerosos mecanismos de autoreferencialidad de carácter brechtiano que producen un súbito distanciamiento dramático en el espectador, como el paso de un escenario a otro sin solución de continuidad, la teatralización de acontecimientos históricos, la estilización del vestuario de época y del habla chicana, y la estilización de las locaciones carcelarias, entre muchos otros recursos metaficcionales.

Estos mecanismos de auto-referencialidad adquieren un tono lúdico en *Todos Dicen Que Te Amo*, como cuando la hija de Joe espía por el ojo de una cerradura las sesiones de psicoanálisis de Claire, de manera similar a lo que estamos haciendo los espectadores con los demás personajes, o cuando su padre, Jeffrey Vanderbilt afirma, como conclusión anticipada: “Mi familia no es una típica familia de cine musical”.

Conclusión

Los elementos formales y temáticos señalados en *La Rosa Púrpura del Cairo* y *Todos Dicen Que Te Amo* son suficientes para reconocer que el cine musical es parte de la tradición narrativa del modo fantástico, y que la presencia de estos rasgos en la resemantización genérica posmoderna de la comedia romántica muestra cómo estas formas de reescritura irónica se encuentra, precisamente, en las fronteras de la literatura fantástica.

Referencias

- Allen, Woody (Dir): *Everyone Says I Love You*. Burbank, California. Miramax Films, Distr. Buena Vista Home Video, 1996. 101 min. Sweetland Films.
- : “El experimento del profesor Kugelmass” en *Perfiles* (1971), incluido en *Cuentos sin plumas*. Barcelona, Tusquets, 1988, 318-330. Traducción de José Luis Guarnier.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London, Methuen, 1981.
- Lacey, Nick: *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*. London, McMillan Press, 2000.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. London, Methuen, 1984.
- Menton, Seymour: “Los cuentos de Jorge Luis Borges, ¿fantásticos o mágicorrealistas?” en *Historia verdadera del realismo mágico*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 36-55.
- Metz, Christian: “El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de lo verosímil?”, en Varios autores: *Problemas de nuestro cine*. Madrid, Alianza Editorial, Bolsillo, núm. 295, 1970, 41-60.
- Raussell Köster, Claudia: *El género comedia y el discurso de la postmodernidad*. Valencia, Ediciones Episteme, 1997.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.

El sistema de miradas en *Danzón*

Lauro Zavala

UAM Xochimilco, México

El objeto de estas notas es mostrar cómo una película como *Danzón* (México, 1992) de María Novaro propone un sistema de miradas (tanto de la cámara como de los personajes entre sí) que permite al espectador o espectadora participar en la construcción de un espacio en el que es posible establecer un diálogo genuino entre hombres y mujeres, más allá del momento de ver la película. Se trata, claramente, de un diálogo que podría rebasar las convenciones estéticas e ideológicas que han producido hasta ahora visiones del mundo innecesariamente antagónicas entre sí.

La película *Danzón* es una de las pocas que ha logrado esta propuesta radical sin por ello dejar de invitar a los espectadores y espectadoras a participar en el juego de miradas construido a través de la misma tradición cinematográfica que ha dominado la historia del cine. Esto lo logra precisamente por su naturaleza paradójica y metaficcional. Sin embargo, es necesario señalar que la naturaleza metaficcional de esta película no es narrativa o estructural, sino de carácter estrictamente audiovisual. Se trata de lo que podríamos llamar un sistema de **metaficción audiovisual**, que se apoya en el proceso de poner en evidencia las convenciones audiovisuales del cine tradicional, sin por ello dejar de utilizarlas cuando el relato lo requiere.

En síntesis, tomaré *Danzón* como un ejemplo de la posibilidad, cada vez más frecuente en el cine contemporáneo, de poner en evidencia las convenciones que hacen posible la ficción cinematográfica, y en particular las convenciones derivadas de los emplazamientos, desplazamientos y movimientos de cámara.

Fragmentación y continuidad: del cine clásico al posmoderno

Es un hecho reconocido por la tradición crítica establecida durante los últimos treinta años que nuestra percepción visual del mundo en general y del sexo opuesto en particular (tanto en el caso de los hombres como de las mujeres) han sido construidas y confirmadas precisamente a partir de la manera como el cine nos ha enseñado a mirar. Y si

esta educación ha generado malentendidos en la vida cotidiana de todos nosotros, el cine tiene la capacidad de transformar los agenciamientos del deseo, y con ello contribuir a un diálogo entre géneros que hasta ahora ha sido sólo una declaración de buenas intenciones mutuas.

El punto de partida de estas notas consiste en el reconocimiento de que la mirada masculina ha sido construida convencionalmente como una mirada fragmentaria, mientras la mirada femenina simplemente no ha existido en la pantalla cinematográfica. Si la mirada masculina es fragmentaria, su naturaleza es necesariamente digital, es decir, organizada por unidades discretas y separadas una de otra. Sin embargo, todas ellas quedan unidas en el montaje cinematográfico a través de la lógica de la hipotaxis, es decir, de la secuencialidad de tiempo y espacio.

Por otra parte, la mirada femenina se podría identificar, provisionalmente, con lo que la mirada masculina ha dejado como un vacío en la historia de las imágenes en Occidente, o al menos en la versión canonizada hasta ahora, y en particular en el cine del siglo XX. Esta mirada es entonces de naturaleza analógica, es decir, es una mirada global, continua y paratáctica. Esto último significa que cada imagen y cada secuencia narrativa son recombinales de muchas formas posibles. Esta clase de montaje es característico de gran parte del cine moderno, en particular el surgido durante los años sesenta. Si cada espectador o espectadora establece esta combinatoriedad cada vez que ve una película, se puede afirmar que esta clase de montaje propone un tipo de mirada analógica. Esto significa que cada imagen puede ser interpretada en función de las asociaciones de cada espectador, y no exclusivamente en función de la secuencia narrativa del relato, propia de la narrativa clásica.

A partir de lo señalado hasta aquí puede afirmarse que **la mirada masculina tradicional es fragmentaria, y lo que esta mirada fragmenta es el tiempo, el cuerpo y las acciones**. En el montaje tradicional, la mirada masculina fragmenta el tiempo en tomas muy breves, que llegan a tener una duración de 3 o 4 segundos en el cine de acción. El cuerpo es fragmentado en tomas igualmente breves, fijas, muy cerradas y ligadas a la lógica del campo-contracampo, a partir de una lógica de la segmentación del cuerpo femenino. Esta segmentación es fácilmente reconocible en la enumeración de las partes del cuerpo y

de las partes del universo que encontramos en la poesía erótica y en las diversas unidades de acción en el cine clásico, ligadas de manera secuencial.

Pero no sólo hay una diferencia entre la naturaleza intrínseca de la mirada masculina y la femenina (en la manera como cada una de ellas ha sido construida en el cine clásico), sino que además la mirada femenina está inscrita en un **sistema de miradas**, es decir, no corresponde a una sola perspectiva ni tampoco a un código establecido de fragmentación en el montaje secuencial. Por lo tanto **la mirada femenina es analógica y a la vez gregaria**.

Durante varias generaciones los teóricos del cine se han preguntado si es posible reconstruir este sistema de convenciones a partir de una reformulación del cine espectacular. La respuesta está en el cine posmoderno, de naturaleza paradójica, donde a la vez se reproducen y se transgreden estas convenciones cinematográficas.

Ver y ser visto

En la ficción moderna el lector o espectador tiene siempre una posición ventajosa frente a los personajes, de tal manera que puede observar una situación moralmente riesgosa (planteada dentro de la ficción) con la posibilidad de entrar o salir de ella a voluntad.

La metaficción es una estrategia crítica que permite al espectador tomar conciencia de las convenciones narrativas que hacen posible esta distancia. En otras palabras, la fuerza de la metaficción consiste en que permite entrar y salir de una convención narrativa particular. Una película con un fuerte gradiente de romanticismo donde la cámara constantemente cruza la frontera entre la mirada del personaje y la mirada que observa esta misma mirada es una película donde el espectador (masculino) es capaz de entender (si así lo desea) la naturaleza de la mirada femenina dirigida hacia él mismo, en la medida en que la mujer siempre ha sido capaz de entender la perspectiva de él, pues esta perspectiva ha sido la dominante en la historia del cine.

La metaficción, entonces, es un sistema textual que ofrece al lector / espectador la posibilidad de entrar y salir de las convenciones ficcionales. *Danzón* es una película que cuenta una historia de miradas. En esta película las miradas que se registran no sólo son masculinas y femeninas, sino al mismo tiempo son miradas ordinarias y rituales; son

también indiferentes y cómplices; lujuriosas y celosas; coquetas y temerosas; seductoras y predatoras; inocentes y sofisticadas.

Por todo lo anterior, la metaficción en *Danzón* está basada en la relación entre ver y ser visto. Cuando la cámara observa lo que está siendo observado, y además también observa las miradas que observan lo que nosotros vemos sobre la pantalla, estamos ante una película que permite al hombre entender la manera como su pareja del sexo opuesto lo observa como objeto de su mirada.

Tomar conciencia de las lógicas de la mirada en las que está en juego nuestra identidad genérica y nuestra manera de desear es algo íntimamente ligado al posicionamiento de la cámara. Si lo que los hombres construimos en el plano simbólico son estrategias para ser aceptados por los demás miembros de nuestro género, el acto de ver cine nos lleva a compartir con el sexo opuesto una experiencia que está avalada por la mirada de los otros en la sala de proyección (o ante el aparato de video).

Una mirada que se mira a sí misma

Todo lo anterior se logra a través de la construcción de un sistema de miradas que se miran a sí mismas a través de la cámara. Se trata, en otras palabras, de contar la historia de los personajes como una historia de miradas donde la cámara es un personaje más.

Una película consciente de sus convenciones audiovisuales tiene una naturaleza metaficcional, y posiciona la cámara de tal manera que ésta constantemente dirige su mirada sobre las miradas de los personajes. **El cine de personajes se convierte así en un cine de miradas**, al mostrar el sistema de miradas que definen la identidad, el deseo o la anagnórisis de los personajes. En otras palabras, lo que se cuenta es precisamente este proceso de búsqueda de la identidad a través del deseo y de la revelación personal. La lógica de este sistema de epifanías es lo que conecta al cine con la tradición del cuento literario.

¿Qué ocurre en el caso de *Danzón*? Nosotros como espectadores observamos los ojos soñadores de la protagonista observando al objeto de su deseo. De esta manera vemos lo que ella quiere ver. También la observamos cuando ella camina, y vemos lo que una cámara sensual (como ella misma) es capaz de ver después de hacer el amor con el objeto

de su deseo. Por esto mismo ella explica a su nueva pareja de baile que las miradas del hombre y la mujer no deben dirigirse directamente entre sí durante la primera pieza, o al menos hasta que ella esté plenamente consciente de su deseo.

Es en este sentido que *Danzón* es diferente a otras películas dirigidas por mujeres, como es el caso de *El Piano*, *Un Ángel en mi Mesa* o *Retrato Íntimo de una Dama*. Precisamente el sentido último de *Danzón* es completamente romántico, es decir, esencialmente cinematográfico. Si la fórmula básica de todo el cine clásico consiste en contar la historia de un personaje común situado en un contexto extraordinario, en este caso el personaje principal es una mujer común, que inicia una búsqueda fuera de lo común. Al no ver a su pareja de baile sobre la pista, ella inicia un viaje de búsqueda que la llevará a reformular una parte importante de su identidad genérica.

La naturaleza romántica de la protagonista se puede reconocer en su propia declaración de principios: “¡Bailar con tu pareja es la cosa más importante en la vida!” De esta manera ella convierte lo ordinario (el baile) en un acontecimiento extraordinario (de carácter ritual). En contraste, casi todas las otras películas dirigidas por mujeres presentan protagonistas extraordinarias ubicadas en situaciones harto ordinarias para su capacidad o su ambición. En estos casos las circunstancias terminan por aplastar sus ambiciones románticas, o bien ellas logran sobrevivir gracias a un esfuerzo extraordinario por adaptarse a condiciones tan ordinarias. De esta manera, en *Danzón* se ha revertido la lógica de la tradición dramática, dejando en su lugar elementos de una lógica compasiva y anti-espectacular.

Pero además, en el caso de todas estas películas se ha utilizado un lenguaje cinematográfico simplemente vanguardista o convencional, pero difícilmente una combinación posmoderna de ambas tradiciones artísticas. Ésta es otra de las razones que hacen de *Danzón* una película excepcional en el contexto del cine contemporáneo.

La naturaleza romántica del cine está ligada al hecho de sumergirse en una aventura. Y todo viaje es siempre una alegoría de auto-descubrimiento. Esto es exactamente lo que el cine ofrece, si queremos encontrarlo en la pantalla: un asomo hacia el interior de nuestra propia identidad y la de los demás.

La mirada y el ritual del cine

Veamos un poco cómo ocurre todo lo anterior en la práctica. En la secuencia inicial escuchamos el inicio de una pieza de danzón y vemos los zapatos de varias parejas que se desplazan rítmicamente sobre la pista de baile, mientras la cámara recorre la sala con sensualidad. Más adelante observamos las formas de complicidad que existen cotidianamente en el interior del grupo de mujeres con las que convive Julia, la protagonista, al conversar en el lugar de trabajo. Poco después observamos la pintura de un tren, colgada precisamente sobre la pared del tren donde ella viaja. Estas pocas imágenes resumen el perfil formal e ideológico de la película: sensualidad, complicidad y reflexividad.

En otro momento de la película, en la secuencia anterior al acto amoroso entre ella y su pareja, observamos un espléndido plano-secuencia en el espacio de baile al aire libre que se inicia con la toma a una niña, en la que se nos recuerda la frescura de Julia ante la búsqueda de su propio deseo.

Tomemos ahora una secuencia clave para entender la construcción de la mirada en esta clase de cine. Cuando Julia llega al puerto de Veracruz se baja del tren y empieza a caminar por la calle, evidentemente satisfecha de haber emprendido el viaje. Es un día caluroso, y las mujeres bañan a sus hijos rociándolos con el agua de una manguera bajo el sol de mediodía. Antes de cruzar la calle, Julia se detiene un momento y enseguida toma su maleta del suelo para caminar entre un grupo de hombres que la observan detenidamente, mientras ella adopta una actitud de aparente indiferencia, taconeando hasta llegar al otro lado de la calle.

Por supuesto, el ser objeto de las miradas de un grupo de personas del sexo opuesto sería motivo de orgullo y euforia para cualquier hombre. Pero todavía nos resulta difícil entender por qué para una mujer ser objeto de estas miradas es experimentado como una agresión a su intimidad e incluso como un atentado a su integridad.

Este problema de perspectiva es resuelto en esta secuencia de una manera muy elegante, aunque sus implicaciones son múltiples. La directora ha decidido mostrar esta escena con una sola toma, en la que vemos a Julia casi de espaldas a nosotros cruzar la calle desde el extremo izquierdo de la pantalla hasta el extremo opuesto. Se trata, precisamente,

de una visión global, con la cámara emplazada en una perspectiva de complicidad con la protagonista.

Ahora bien, aquí resulta pertinente preguntarse: ¿cómo habría sido filmada esta secuencia desde una perspectiva masculina? Al menos desde la tradición del cine clásico, la construcción convencional consistiría en sustituir la toma única, esa especie de breve plano-secuencia, por un conjunto de tomas parciales en las que podríamos observar los rostros de los participantes. La escena se podría resolver de esta manera: habría que empezar por una toma general (*establishing shot*) donde la cámara estaría recibiendo a Julia de frente, para tomar así con la cámara el control visual de la situación. Enseguida se presentarían uno o varios planos medios necesariamente mostrando sus piernas caminando por la calle; varias tomas de las miradas de los hombres; tal vez un perro pasando por el lugar para establecer un contraste con la intensidad de las miradas humanas; y un primer plano mostrando la mirada preocupada de ella.

Itinerancia narrativa y posmodernidad

Estas formas de transgresión de la tradición cinematográfica dominante no son exclusivas del cine hecho por mujeres, pero es más natural que ocurra en este contexto. En el cine de David Lynch, Oliver Stone o Wim Wenders, por ejemplo, se propone un descentramiento de las convenciones narrativas tradicionales al jugar con la estructura del relato, el uso de colores o la verosimilitud de la historia, y donde el sentido global de la película puede ser reconocido por cualquier espectador. Después de todo, ésta es la ambigüedad posmoderna, donde a la vez hay elementos modernos y clásicos, incluyendo un tratamiento del tiempo perfectamente secuencial.

Todos estos directores son considerados por el espectador casual (que es el que cuenta para la teoría del cine) como directores perversos. Esto se debe no a los temas tratados en sus películas, sino al hecho de que estos directores llevan el suspenso hitchcockiano hasta formas de complicidad excesivas, barrocas y cancerígenas. Por esta razón los espectadores los leen como directores transgresivos. Sin embargo, lo propiamente posmoderno no es sólo transgresivo, sino simultáneamente transgresivo y conservador.

En el caso de estos cineastas (y de películas como *Danzón*) la narrativa es itinerante, es decir, su intertextualidad es virtualmente ilimitada. Esta virtualidad depende de la memoria cinematográfica y personal de cada espectador. Lo realmente itinerante no son los personajes, a pesar de sus viajes de búsqueda interior, sino los desplazamientos y cruces de fronteras entre las diversas convenciones narrativas.

¿Cómo es esta nueva (y a la vez irónicamente memoriosa) autoridad narratorial? La autoridad narratorial es el principio de organización que da consistencia estructural a un relato. En el caso de estas películas nos encontramos ciertamente muy lejos de la narrativa de Poe y todo el relato clásico. Y sin embargo todo el relato parte de un marco general necesariamente convencional, es decir, un programa narrativo, una frase hermenéutica, una intriga de predestinación y un sistema de seducciones textuales todavía apoyado en la complicidad de la sorpresa y el suspenso.

Este marco general puede ser clásico y circular. En *Danzón* este marco tiene una estructura en forma de espiral, como en *Vértigo* de Hitchcock, en el sentido de que el enigma central se resuelve en el último minuto. Y sin embargo, el enigma original, el enigma anterior a la historia, permanece sin ser resuelto una vez terminada la película. Por ejemplo: ¿por qué Julia y Carmelo son pareja de baile? Sin ese enigma original no hay ritual. Por eso el viaje es laberíntico.

En otras palabras, aunque el relato esté enmarcado en un esquema circular (es decir, en una fórmula narrativa clásica) la película atraviesa por varios géneros narrativos: melodrama y comedia, intimismo y política (la protagonista es trabajadora telefónica), espacios normativos y espacios socialmente marginales. Esto permite que lo marginal esté en el centro del relato.

De estas formas de complejidad se encarga lo que podríamos llamar la nueva autoridad narratorial de esta película, que determina los emplazamientos de la cámara. Por esto un carro de paletas es más importante que un trasatlántico en el muelle; la quilla de un barco meciéndose en el agua es una imagen más fuerte (a pesar de su suavidad natural) que ver a la pareja haciendo el amor; los zapatos de baile en la primera secuencia dicen más que cualquier conversación entre los personajes, y la mirada de la cámara se centra en la mujer o en lo que la mujer desea ver, mientras la protagonista camina satisfecha por la calle,

dispuesta a cambiar de vida por el impulso de buscar a su pareja de baile (lo cual recuerda al personaje del cuento “Hermosa mujer de mediodía” de Guillermo Samperio).¹

Identidad e identificación

Danzón es una película heterosexual para espectadores heterosexuales. Es decir, en la historia narrada y en el empleo de la cámara se respetan las diferencias de género en términos del deseo erótico (Julia desea al marino, y él la desea a ella). Sin embargo, ésta es una película donde se invierten los planos de identificación primaria (con la mirada de la cámara) y la identificación secundaria (con los personajes). Es decir, en *Danzón* los espectadores hombres nos identificamos con el marino (el personaje masculino que es objeto del deseo erótico de Julia), y las mujeres se identifican con Julia (el personaje femenino cuya perspectiva es adoptada por la cámara). En el cine tradicional, los hombres nos identificamos con la cámara (en que adopta la perspectiva de un hombre que encuentra deseable a una mujer), y las mujeres se identifican con la protagonista (que es el objeto de esta mirada de deseo).

Esta película no altera nuestra concepción cultural de lo masculino o lo femenino, sino que se apoya en ella para construir, en cambio, la posibilidad de que los espectadores nos identifiquemos con el personaje (y no con la cámara), y que las espectadoras se identifiquen con la cámara (y no con el personaje). Y lo hace a expensas de la convención, no a expensas de los espectadores, es decir, lo hace sin dejar de ser una película espectacular y de entretenimiento (lo cual la hace, a la vez, posmoderna y extraordinariamente excepcional en el panorama del cine contemporáneo).

Lo característico del cine como género narrativo es retomar la estructura del cuento clásico, es decir, contar una historia aparente para revelar una segunda historia implícita, y esta revelación, en el cine clásico, aparece en la secuencia final. En *Danzón* la historia es la búsqueda que emprende Julia para encontrar a su pareja de baile, Carmelo. Y la historia epifánica, secundaria, es el encuentro erótico con el estibador del muelle. Como en el cuento clásico, la historia secundaria es lo que contiene la verdadera revelación. Pero en

¹ Guillermo Samperio: “Hermosa mujer de mediodía”, en *Gente de la ciudad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 119-122

Danzón esta historia secundaria tiene dos características que la distinguen del cine clásico (en el plano de la identificación de los espectadores, no en el plano de su identidad): a) la historia secundaria es epifánica no por lo que revela en la secuencia final, sino en la porción central de la película, y b) esta historia secundaria es epifánica no por lo que revela del personaje central y su *identidad*, sino por jugar con lo que podríamos llamar, técnicamente, estrategias de *identificación* primaria (con la cámara en femenino) y secundaria (con el personaje masculino).

***Danzón* como cine posmoderno**

Danzón es una película posmoderna en la medida en que incorpora simultáneamente elementos del cine clásico y del cine moderno.

a) en la estructura narrativa: incorpora, como en el cine clásico, una historia central (la búsqueda de Carmelo) y una historia secundaria (el encuentro con el marino), *pero* esta última no se revela en la secuencia final (como ocurre en el cine clásico), sino en la porción central de la película (lo cual es, entonces, una forma de modernidad, es decir, de ruptura frente a lo clásico).

b) en el uso de la cámara: está dirigida, como en el cine clásico, a espectadores heterosexuales, *pero* en lugar de permitir exclusivamente una identificación primaria de los espectadores masculinos con la mirada de la cámara, también permite a los mismos espectadores identificarnos con el *objeto* de esta mirada, es decir, con el marino que es deseado por Julia (lo cual es una forma de modernidad, pues rompe con la convención clásica que consiste en que la cámara presente *sólo* a la mujer como personaje deseable desde la perspectiva de la cámara).

c) en el empleo de otros recursos cinematográficos, en particular el sonido, la edición y la composición visual: la película es espectacular, es decir, es un entretenimiento audiovisual, disfrutable en sí mismo por la música, por la relación de esta música con las imágenes y por presentar la historia de la protagonista como una historia interesante para un espectador cualquiera. *Pero* la música es utilizada de una manera alejada de lo convencional, pues en lugar de ser un elemento externo a la historia (extradiagético) que enfatiza didácticamente los estados de ánimo de la protagonista (como en el cine clásico),

en cambio aquí es utilizada para acompañar a Julia en cada momento de su historia. Y en lugar de que esta música sea sólo el fondo musical durante las secuencias de diálogo o que aparezca fragmentariamente, cada pieza musical aparece íntegramente, enmarca las secuencias sin diálogo, y determina su duración.

La edición de la película está sometida a esta lógica musical, pues incluso los cambios en la relación entre mirar y ser mirado (ya sea mirar como hombre y ser mirada como mujer, o bien mirar como mujer y ser mirado como hombre, respectivamente) son marcados por los momentos en los que cambia el ritmo de cada pieza de danzón.

La composición visual, a su vez, está sometida a la lógica del danzón: No sólo se trata de que para Julia la vida (y el viaje a Veracruz) es como un baile (donde los espectadores la acompañamos durante cuatro fines de semana), sino que se alternan recursos convencionales de edición y composición visual con recursos poco convencionales (como la perspectiva de la toma inicial, a ras del suelo; el empleo de una gran profundidad de campo en la escena del trompetista; la utilización de planos-secuencia en las escenas musicales, y el hecho de que la cámara acompañe a la protagonista desde atrás para después detenerse mientras ella se aleja de la misma cámara).

Al explicar el ritual de las miradas en el danzón, Julia dice:

Tienes que mirar hacia un punto indefinido en el horizonte, y en el instante en el que las miradas se cruzan... ¡ahí está la cosa!

Ésta es la epifanía ritual, de connotaciones eróticas (pero no sexuales) en el danzón. Tal parece como si la cámara también nos permitiera coquetear con Julia, cruzar algunas miradas con su deseo (en su viaje a Veracruz) y finalmente mirarla directamente en la secuencia final: para ella, lo más importante en la vida es bailar, y los espectadores la acompañamos en este baile que es su vida. En el instante en el que la mirada de la cámara y la nuestra se cruzan... estamos viendo cine, esa experiencia que sólo ocurre cuando estamos realmente vivos.

Un horizonte para la mirada

Finalmente, todos los itinerarios estéticos y morales de *Danzón* regresan a su lugar de partida, que es la cámara, esa inevitable autoridad narrativa de la cual no se pueden sustraer espectadores ni espectadoras. Más allá de la cámara están las miradas de los personajes entre sí. Y por último, las miradas de los espectadores y las espectadoras durante y después de la proyección de la película.

Es en estos rituales donde tal vez se encuentra la apuesta de la identidad de los espectadores en general, y la apuesta de las estrategias narrativas en particular. Por eso el cine posmoderno es marcadamente auto-referencial. Su apuesta está en los rituales de la mirada.

La importancia de esto último rebasa el simple acto de ver cine. Además de estar ligado a las posibilidades de la comunicación entre los sexos también afecta muchas otras áreas de la comunicación interpersonal, como la negociación política, las prácticas de enseñanza y aprendizaje, y las relaciones en el interior de las estructuras familiares.

Éste es el horizonte que tenemos ante nosotros. Es uno de los múltiples horizontes abiertos por la riqueza del cine contemporáneo.

Análisis del punto de vista en 5 secuencias en *Danzón*

Definición del P.V. (Punto de Vista): Mirada creada por la cámara, definida por los emplazamientos (la ubicación física) y los desplazamientos (movimientos) de la cámara

- a) **Dimensión Discursiva:** La mirada es el **lugar de enunciación** del discurso cinematográfico (es decir, es el lugar desde el cual se produce el sentido de la película)
- b) **Dimensión Comunicativa:** La mirada de la cámara existe antes de que se produzca la mirada del espectador, pero también ubica esta mirada en un emplazamiento particular: la cámara crea un **posicionamiento del espectador**: lo coloca en una posición o emplazamiento particular, con una determinada carga de género
- c) **Dimensión Ideológica:** La mirada define una **ideología**, una perspectiva, una visión del mundo y un compromiso ideológico con esa perspectiva
- d) **Dimensión Subtextual:** La mirada establece una **relación de deseo** entre el sujeto y el objeto del deseo, y en esa medida conlleva una identidad de género (desde dónde se mira, qué es lo que se mira y cómo se lo mira): el cine clásico ha creado una mirada masculina, lo cual ha contribuido a desequilibrar el diálogo entre hombres y mujeres: *las mujeres saben demasiado*

1. Créditos iniciales (Julia baila con Carmelo) (3 min 30 seg) 0:00 - 3:30 / Música: Son montuno *Almendra / Lágrimas Negras*

Emplazamiento: P.V. Trascendente (a ras del suelo: interés de mujeres por los zapatos)

Desplazamiento (movimientos de cámara): movimiento suave, siguiendo a la música (sensualidad de la cámara)

Mirada Analógica: Continua, sin rupturas (plano – secuencia con música) (similar a la poesía erótica escrita por mujeres)

No Fragmentación de Tiempo y Acciones: Secuencias que duran lo que dura una pieza musical completa

2. Julia llega al puerto (baja del tren y cruza la calle) (2 min 46 seg) 26:40 - 29:26 / Música: *Danzón Veracruz*

Secuencia dividida en tres escenas:

(a) Al viajar en tren, Julia abre una ventana

Metaficción: imagen de tren dentro del tren y mirada de la cámara dirigida a la *mirada* de Julia

Metáfora: el viaje abre una ventana que permite dirigir una *mirada* a cosas nuevas: **El cine de personajes se convierte en cine de miradas**

Mirada: anagnórisis (nombre del carrito de paletas): reconocimiento de la identidad.

El viaje en el cine moderno: personaje extraordinario en una situación dolorosamente ordinaria

El viaje en *Danzón*: personaje ordinario que crea una situación extraordinaria y gozosa con personajes igualmente ordinarios

(b) Al bajar del tren, Julia *observa* a una mujer bañando a un niño

La cámara inicia esta secuencia musical dirigiendo la atención a los pies de Julia, que trae puestos los zapatos de baile (Metáfora: el viaje es un baile)

La cámara subjetiva *observa* la sensualidad del universo de las mujeres (un niño semidesnudo recibe un baño bajo el sol): esto hace eco de la sensualidad de la primera secuencia y anuncia el tono sensual de otras secuencias, a partir de la mirada sensual de Julia y de la cámara

(c) Al cruzar la calle, hay un cambio de ritmo en la música, pues cambia el sentido de la escena: ahora Julia *es observada* por los otros

Aquí la cámara conserva una perspectiva próxima a la experiencia de Julia: la cámara se ubica detrás de ella mientras la vemos cruzar la calle, alejándose de la cámara

En el cine posmoderno se yuxtaponen elementos del cine clásico (cámara fija, secuencialidad del tiempo cronológico) con elementos modernos metaficcionalidad, sentido metafórico de las imágenes)

Otros directores han hecho algo similar con otros elementos: David Lynch (con la estructura del relato); Wim Wenders y Pedro Almodóvar (empleo del color), Oliver Stone (fronteras de verosimilitud al emplear video)

Algunas directoras, en cambio, han adoptado un P.V. convencional al contar historias de personajes femeninos (Jane Campion en *El piano*; Sally Potter en *Lecciones de tango*)

3. Julia pasea por el muelle (observa los barcos) (3 min 56 seg) 1:00:26 - 1:04:22 / Música: *Amar y Vivir*

Muelle: lugar de trabajo de hombres

En esta secuencia se construye un sistema de miradas:

Los hombres ven a Julia (como en secuencias anteriores) y ella descubre con la mirada al hombre que le interesa (quien a su vez la descubre a ella)

(vestida

en color rojo, contrastante)

Nombres de algunos barcos: *Puras ilusiones*, *Amor perdido*

Nombre del remolcadero: Me ves y sufres (advertencia de lo inminente)

Hombres: actuar con objetivos específicos

Mujeres: actuar disfrutando de la experiencia

Amar es una angustia, una pregunta / Una suspensa y luminosa duda

*Es un querer saber todo lo tuyo / Y a la vez temer al fin saberlo
 Amar es escuchar sobre tu pecho / El rumor de tu sangre y la marea
 Pero amar es también cerrar los ojos / Dejar que el sueño invada nuestros ojos
 Como un río de olvido y de tiniebla / Y navegar sin rumbo a la deriva
 Porque amar es al fin una indolencia*

4. Baile al aire libre (Julia seduce al marino) (2 min 58 seg) 1:11:32 - 1:14:30 /

Música: Danzón *Teléfono a larga distancia*

Ubicación en el contexto inmediato (Cultura de la Sensualidad)

- i) Niña en primer plano (inocencia de Julia) sola, como Julia, sin pareja de baile
- ii) Parejas de niños (sobre la tarima)
- iii) Parejas de adultos (sobre la pista de baile)
- iv) Grupo de músicos (contexto de seducción)
- v) Julia y su pareja de baile (inicio del ritual)
- vi) Seducción musical (composición en profundidad de campo)

Serenata, trompeta al oído

- vii) Baile de seducción de Julia (anuncio de la siguiente secuencia)

En resumen: en esta secuencia se pasa de la inocencia de ella al contexto social propicio al ritual erótico, donde la música es más importante que la pareja (que aparece en segundo plano), y el impulso de Julia es más importante que si su pareja sabe bailar.

5. Después de hacer el amor (Julia permanece despierta) (2 min 50 seg) 1:25:40 - 1:28:30 / Música: *Azul* de Agustín Lara

Plano-secuencia

Mirada de la cámara: mirada de una mujer erotizada y deseante
 Secuencia articulada incorporando el empleo de colores (azul y rojo)

- i) Julia acaricia al hombre mientras él duerme (sonido del ventilador)
- ii) La cámara muestra el cuerpo del hombre
- iii) Ella fuma sentada a su lado
- iv) La cámara recorre el cuerpo del hombre
- v) Toma de transición al ventilador (inicio de canción en off)

Diversas tomas

- vi) Tomas en exteriores, con manchas azules
- vii) Toma final del trasero y el torso de un hombre (color rojo)

*Cuando yo sentí de cerca tu mirar
 De color de cielo, de color de mar
 Mi paisaje triste se vistió de azul*

*Con ese azul que tienes tú
Era un nomeolvides convertido en flor
Era un día nublado que olvidara el sol
Azul como una ojera de mujer
Como un listón azul, azul de amanecer*

6. Secuencia Final: Julia regresa al salón de baile

Ella es diferente y tiene una azalea en el pelo
La banda dedica un danzón a Julia Solórzano
Carmelo la reconoce y pide bailar con ella
Julia y Carmelo bailan y se miran directamente

La investigación del cine en México:

Evaluación y perspectivas

Lauro Zavala

El objeto de estas notas es ofrecer algunas reflexiones acerca de la situación de la investigación del cine en nuestro país. Esta actividad, que debería estar conectada con la enseñanza en función de un diálogo productivo para ambas, ha tenido un desarrollo independiente. Esta situación ha llevado incluso a la adopción de actitudes de recelo entre investigadores, profesores y quienes están ligados de manera exclusiva a la producción cinematográfica. La reflexión sobre estos problemas puede contribuir al establecimiento de un diálogo que puede ser productivo no sólo para productores e investigadores, sino incluso para el público no especializado.

Una historia cuyo protagonista está ausente

Desde sus orígenes hasta nuestros días, la investigación del cine que se ha realizado en el país se ha visto reducida, en su mayor parte, a perspectivas provenientes del periodismo y de la historia, y en mucho menor medida, de la sociología, la psicología o la crítica literaria. Ello ha significado dejar de lado completamente todo interés por la teoría cinematográfica y por los métodos especializados de análisis.

Por su parte, la enseñanza en las escuelas de cine está orientada exclusivamente a la producción (Fernández Violante 1988), mientras los cursos sobre cine que se imparten en las escuelas de comunicación, sociología, psicoanálisis, literatura o historia utilizan al cine como referente para tratar sobre problemas específicos de sus respectivas disciplinas (De la Vega y Sánchez Ruiz, 1994), sin que exista aún una tradición de reflexión acerca de los problemas específicos de la teoría del cine, la cual tiende a ser, por su propia naturaleza, interdisciplinaria.

En lo que sigue haré algunas observaciones acerca de lo que me parece que es el elemento neurálgico de esta situación en México, que es la ausencia de una tradición en la formación de investigadores especializados en la teoría y el análisis del cine.

Si un estudiante de posgrado tiene interés en iniciar su carrera de investigación o de docencia en alguna área relacionada con el cine, es necesario que se especialice en alguna de las disciplinas mencionadas. Esto se debe a que sus asesores no suelen tener una formación especializada en teoría del cine, y por lo tanto su visión está necesariamente sesgada hacia su disciplina de origen. Este problema es compartido por numerosos estudiantes de maestría y doctorado que deciden explorar otros terrenos de la investigación interdisciplinaria, como es el caso de la producción editorial, la teoría museológica o los estudios culturales.

A la ausencia de expertos con experiencia en la investigación y la formación de investigadores en teoría y análisis del cine se suman otros problemas, también compartidos incluso por las instituciones de investigación especializada en otros campos. Entre los principales es imprescindible mencionar la ausencia de revistas especializadas de investigación cinematográfica, la ausencia de una agrupación nacional o incluso regional o sectorial de profesores e investigadores de cine, la ausencia de bibliotecas y hemerotecas actualizadas en lo relativo a la teoría y el análisis cinematográfico (incluyendo la suscripción a las cerca de 250 revistas universitarias dedicadas a la investigación cinematográfica publicadas en el extranjero), la ausencia de un instituto de investigaciones cinematográficas y la ausencia de una videoteca que pueda competir con los acervos para la investigación existentes en otros países.

Una posible estrategia para enfrentar este problema es la creación de departamentos y programas de posgrado especializados en cine, y no solamente la creación de diplomados o cursos aislados, que generalmente tienen un carácter optativo y complementario en la formación profesional de diversas carreras, pues aún no se ha reconocido institucionalmente la especificidad de la figura del profesor y del investigador de cine.

Una trama con numerosos antecedentes

Las posibles razones para esta situación son múltiples. Cuando se piensa en nuestro país en un experto en cine se piensa en un profesional ligado a la producción cinematográfica (ya sea en el país o en el extranjero) o en un historiador del cine mexicano. Esta situación es muy distinta en otros campos culturales. Por ejemplo, en la literatura no se confunde al investigador o al crítico literario con el escritor, y se da por supuesto que el hecho de que un individuo sea escritor no garantiza que estemos ante un investigador universitario. Tampoco se piensa necesariamente que si alguien se dedica a la investigación literaria sólo puede hacerlo como historiador de la literatura. De hecho, ocurre más bien lo contrario, pues aunque la historia de una disciplina suele ser el punto de partida de una tradición académica, raramente se reduce a ese ámbito. Afortunadamente contamos en el país con varios programas de maestría y doctorado en literatura general, literatura mexicana, literatura hispánica y teoría literaria. Sin embargo, aún no contamos con una licenciatura en cine.

Otra razón para que no exista en México una tradición de investigación no historiográfica o periodística del cine es precisamente el lugar marginal que el mismo cine ocupa en el panorama de la cultura oficial. Pero también la lógica de las instituciones universitarias parece reproducir esta indiferencia ante la importancia del cine como fenómeno cultural. El razonamiento institucional parece ser el siguiente: si nuestro cine es una de las industrias culturales más raquíticas del mundo ¿para qué crear y mantener un centro de investigaciones cinematográficas?

A esta pregunta se le podría oponer otra, igualmente pertinente: ¿Cuál es la lógica que determina que en el país existan varios institutos de investigaciones filosóficas, estéticas o literarias, mientras la proporción de personas que asisten al cine, ven películas por televisión o rentan películas en video es inconmensurablemente más importante que la de quienes asisten a una exposición plástica o leen libros de literatura y filosofía?

Tal vez la razón que explica por qué las universidades mexicanas han otorgado mayor atención al estudio de la palabra escrita (ya sea filosófica, literaria o de la crítica del arte, que es a lo que se ha reducido a la estética) por sobre las imágenes audiovisuales se encuentra,

paradójicamente, en la importancia que en nuestros países se ha dado a la tradición oral. Esto es así porque la presencia de la palabra hablada se multiplica y se legitima instantáneamente cuando un escritor, un crítico o un periodista aparecen en los medios de comunicación y sustituyen a la opinión del experto.

Veamos este fenómeno más detenidamente durante un momento. En la tradición latinoamericana --como herencia mutilada de la tradición surgida en algunos países europeos con raíces igualmente latinas-- se suele confundir el trabajo del crítico con el trabajo del investigador hasta el grado de sustituir y preferir el juicio del primero sobre el trabajo del segundo. A su vez, esto último se debe, en parte, a la existencia de una tradición en la que se exige al escritor y al periodista un compromiso social que los convierte en figuras públicas que parecen estar autorizadas para emitir una opinión acerca de prácticamente cualquier cosa, en el momento en el que un tema es convertido en noticia.

En este contexto, en nuestros países se considera al investigador como un experto que sólo puede opinar acerca de un campo muy particular del conocimiento. De hecho, la figura misma del investigador en el imaginario colectivo es relativamente reciente, y tal vez coincide con la creación del Sistema Nacional de Investigadores en 1986 (donde hay muy pocos investigadores de cine) y con la celebración del Congreso de la Universidad Nacional en 1989. Precisamente contamos con muy pocas películas donde la imagen del investigador sea explorada consistentemente, mientras la imagen del periodista ha sido mitificada en exceso (Laviana 1996).

Por otra parte, también es interesante observar que no existe aún un estudio sistemático acerca de los métodos utilizados por los investigadores de la historia del cine en el país. Esta ausencia de investigación acerca de la investigación, y la ausencia de investigación acerca de la enseñanza del cine en México es paralela a la ausencia de encuentros entre profesores e investigadores de cine en el país, y de éstos con profesores e investigadores del extranjero.

Otros ámbitos, otras voces

Todo lo anterior nos lleva a proponer algunas observaciones generales acerca del futuro inmediato de la enseñanza y la investigación del cine en México. Si hasta este momento la investigación cinematográfica realizada en el país ha sido casi exclusivamente historiográfica o periodística, esta situación podrá cambiar cuando el conjunto de los investigadores de la historia del cine mexicano alcance una masa crítica que provoque una saturación del campo. Sin embargo, estamos lejos de que eso ocurra, pues mientras la mayor parte de los investigadores están inmersos en diversos proyectos de investigación historiográfica, el resto de los investigadores son expertos en disciplinas ajenas a la propia teoría del cine, y en ocasiones se asoman a los fenómenos cinematográficos con una curiosidad no siempre exenta de condescendencia.

Observemos ahora por unos momentos la situación de la investigación del cine en otros contextos. En el resto de América Latina la situación es similar al caso de México, en términos de su propio aislamiento.

En Europa, como es bien conocido, la situación es diferente. En Francia hay una gran riqueza y diversidad en la tradición teórica y analítica, surgida desde el nacimiento mismo del cine. En ese país surgieron, casi al mismo tiempo que sus primeras películas, los primeros teóricos y filósofos del cine (Aumont et al., 1996). Y durante las últimas décadas se han hecho consistentes aportaciones a esta tradición teórica, y se han producido diversos modelos y métodos para el análisis cinematográfico, en ocasiones desde perspectivas disciplinarias como el psicoanálisis, la semiología, la historiografía, la narratología o la teoría de las relaciones entre imagen y sonido (Aumont & Marie, 1990). Este crecimiento se ha intensificado a partir de las últimas tres décadas, articulando la producción de teorías y métodos de análisis con la formación de cineastas.

En España existe lo que podríamos llamar una tradición enciclopedista, marcada por la producción de enciclopedias especializadas en directores y películas, términos técnicos, música compuesta para cine, colecciones de videos o historias ilustradas del cine, publicadas todas ellas en forma de fascículos que permiten una difusión masiva a un costo accesible para el público no especializado.

Lo anterior, aunado a la existencia de revistas coleccionables surgidas desde los años 70, de alta calidad editorial y elaboradas por expertos, generó un clima que ha propiciado la situación actual, pues es en Madrid y en Barcelona donde se publican las colecciones más importantes en lengua española de teoría, crítica e historia del cine, muchas de ellas en traducción directa del inglés o del francés (en especial en las editoriales Paidós y Cátedra), y algunas producidas por los investigadores españoles.

Es importante señalar la naturaleza colectiva de varios de estos proyectos, como la Historia del Cine de la editorial Cátedra, o los trabajos de análisis cinematográfico publicados por la Universidad Complutense (González Requena 1995). Este crecimiento cualitativo y cuantitativo de la producción de trabajos de investigación ha sido propiciado por la calidad de su industria editorial, el impulso a la producción universitaria y las condiciones culturales de la sociedad española durante estas últimas décadas.

En donde las comparaciones son odiosas

En los Estados Unidos y en Canadá se ha institucionalizado el estudio del cine con la creación de numerosos departamentos de estudios cinematográficos a partir de la década de 1970. En ese momento los programas de estudios cinematográficos surgieron de los departamentos de literatura, por lo que se encontraban muy próximos al estudio de los géneros narrativos en el cine clásico, las formas de cine experimental y la historiografía cinematográfica (Grant 1983). Actualmente, en muchos de estos programas se ofrece al estudiante la posibilidad de tener contacto con la producción, así como también la posibilidad de formarse como investigador. Esta posibilidad está completamente ausente en nuestro país, excepto, tangencialmente, en el caso de algunas escuelas de comunicación.

Actualmente en los Estados Unidos hay una diversidad de aproximaciones teóricas y metodológicas que se refleja en la existencia de más de sesenta revistas universitarias especializadas en investigación cinematográfica, las cuales, al generar campos de investigación con sus propias metodologías de trabajo, se articulan con espacios de la investigación

interdisciplinarios, como la semiología, los estudios culturales o los estudios de género (Ray 1993).

En este punto puede ser útil establecer una distinción en el uso de la expresión Film Criticism y la llamada Crítica de Cine. Mientras la expresión Film Criticism se refiere al trabajo sistemático de carácter analítico e interpretativo (Bywater & Sobchack 1989), es decir, derivado de mecanismos de segmentación y generalización (asociados con la teoría del cine), en México entendemos por Crítica de Cine un trabajo periodístico de naturaleza descriptiva, sintética y principalmente evaluativa, es decir, apoyada en mecanismos de construcción nominativa y en juicios de valor.

Esta diferencia nominal refleja diferentes formas de entender la actividad del experto en cine. Así, mientras los expertos en México se dirigen a un público no especializado, en otros países un sector importante de los expertos en cine se dirigen principalmente a los otros expertos (Bordwell 1989). Esta tradición, que es de naturaleza polémica, aún no existe en nuestro país, pues se nutre precisamente con la existencia de revistas especializadas, redes electrónicas de discusión y congresos nacionales e internacionales realizados con regularidad.

Instrucciones para la invención del protagonista

Concluyo estas reflexiones señalando precisamente el lugar estratégico que ocupan las publicaciones especializadas en el proceso de creación de una tradición en la formación de investigadores. Un indicador de que nos estaremos aproximando al momento en el que la investigación cinematográfica en México produzca métodos y modelos de análisis y estrategias de interpretación para la investigación con una diversidad y riqueza similares a las que se producen en otros contextos, consistirá sin duda en una mejoría en la situación de nuestra producción editorial especializada.

Entre tanto, estamos muy lejos de un final feliz, pues todavía contamos con la existencia de muy pocas traducciones de materiales producidos fuera del país, con numerosas dificultades arancelarias y de otro tipo, que hacen de los libros importados un objeto de lujo (en el caso de

que un investigador quiera estar al día en su campo), y con la escasa iniciativa de instancias editoriales que publiquen colecciones de libros sobre cine, con la muy notable excepción de las colecciones que desde hace varios años sostienen la Universidad de Guadalajara y la Filmoteca de la Universidad Nacional.

Cuando éstos y los otros problemas ya mencionados sean resueltos podremos pensar en la creación de revistas especializadas y en la elaboración de libros de texto orientados precisamente a la formación de investigadores. Mientras tanto, nos encontramos en medio de una historia cuyo desenlace está aún muy lejano, pero en el cual podemos participar, en distintos momentos, como guionistas, protagonistas y espectadores.

Bibliografía

Allen, Robert C. & Douglas Gomery: *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona, Paidós, 1995 (1985)

Aumont, Jacques & M. Marie: *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990 (1988).

-----, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet: "Suplemento bibliográfico (1983-1994)", en *Estética del cine. Espacio fílmico, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, Nueva edición revisada y ampliada, 1996, 307-329.

Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Harvard University Press, 1989. (Hay traducción al español: *El significado del filme*. Barcelona, Paidós, 1996)

Bywater, Tim & Thomas Sobchack: *Introduction to Film Criticism. Major Critical Approaches to Narrative Film*. New York, Longman, 1989.

De la Vega Alfaro, Eduardo y Enrique Sánchez Ruiz, comps.: *Bye Bye Lumière. Investigación sobre cine en México*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994.

Fernández Violante, Marcela, coord.: *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XV años del CUEC, 1963-88*. México, UNAM, 1988.

González Requena, Jesús, comp.: *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid, Editorial Complutense, 1995.

Grant, Barry Keith, ed.: *Film Study in the Undergraduate Curriculum*. New York, Modern Language Association, 1983.

Historia general del cine, 12 volúmenes. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1995.

Laviana, Juan Carlos: *Los chicos de la prensa*. Madrid, Nickel Odeón, 1996.

Programa del Primer Encuentro Nacional sobre la Enseñanza y la Investigación del Cine en México, UAM Xochimilco, 1996

Ray, Robert B.: "Film Studies / Crisis / Experimentation", *Film Criticism*, vol, xvii, no. 2-3, 1993, 56-78.

Escenarios para el futuro de la investigación cinematográfica

El futuro siempre es un asunto riesgoso. Y escribir acerca del futuro es aún más riesgoso, no sólo por las posibilidades de equivocarse sino también porque, como en el cine de ciencia ficción, cuando hablamos sobre el futuro en realidad estamos hablando sobre el presente y sobre nuestras expectativas acerca de lo que el presente podría dejar de ser.

A continuación propongo algunos escenarios para pensar en términos cinematográficos el futuro de la investigación cinematográfica.

Más allá del Síndrome de Casandra: multiplicar el futuro

Al principio de la película *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, 1995) la investigadora que acompañará afectivamente al protagonista en su viaje al futuro imparte una conferencia magistral acerca del Síndrome de Casandra, que consiste en el temor al futuro porque éste ya se conoce antes de que ocurra. Para no caer en este riesgo, es decir, para escapar al Síndrome de Casandra y al mismo tiempo no hacer una mala película de ciencia ficción, propongo imaginar numerosos futuros.

Mi propuesta consiste en hacer un ejercicio de imaginación que funcione como un sistema de espejos múltiples, en los que cada imagen se refleja desde distintos ángulos en las otras imágenes, como en la secuencia final de *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1948). De esta manera, en lugar de pronosticar futuros concretos propongo imaginar varios posibles *escenarios* en los que podría ocurrir el futuro de la investigación cinematográfica en el país. Cada uno de estos escenarios, por supuesto, puede dar lugar a numerosos guiones de carácter más o menos espectacular, cuyas posibilidades narrativas dependen de nuestra imaginación.

El cine es un arte compartido por varios especialistas, pues es imposible para un solo individuo hacer una película profesional. De manera similar, el futuro de la investigación cinematográfica también puede ser el producto de múltiples miradas dirigidas por la comunidad de investigadores / as hacia su propia imagen, precisamente como ocurre a la protagonista de *Persona* (1966), la magnífica película de Ingmar Bergman.

A continuación propongo algunos escenarios para imaginar el futuro, como invitación para iniciar una discusión más sistemática sobre las condiciones, los métodos, la pertinencia, la difusión y la enseñanza de la investigación cinematográfica.

Cómo disparar a la dama de Shanghai: una imagen que se multiplica

En primer lugar, es necesario reconocer que la investigación cinematográfica no está suficientemente reconocida por las instituciones educativas del país, en parte porque se trata de una actividad profesional escasamente practicada y estimulada por las mismas instituciones de educación superior.

A partir de este hecho es posible imaginar los siguientes escenarios futuros:

Escenario 1: La imagen del investigador. Investigación cinematográfica realizada en un clima cultural en el cual la imagen del investigador de cine existe en la conciencia social.

Este escenario podría crearse a través de la producción de películas cuyos protagonistas sean investigadores de cine. Podríamos imaginar a Bruce Willis o Susan Sarandon en el papel de cualquiera de los investigadores mexicanos que en este momento están realizando los trabajos que serán estudiados por las siguientes generaciones de investigadores.

Escenario 2: El cine como materia obligatoria. Investigación cinematográfica producida en un contexto nacional en el que la materia de Comunicación Cinematográfica (o su equivalente) es parte de los programas oficiales de las escuelas de educación básica, secundaria y preuniversitaria.

Al respecto es pertinente recordar la experiencia de países como Japón, donde a partir del final de la segunda guerra mundial se inició un programa permanente de proyección de cine japonés y extranjero en las escuelas públicas, como parte de una estrategia para entender mejor a los países aliados y enemigos durante la guerra, y para lo

cual se proyectaron materiales subtítulos, lo cual propicia que los espectadores adopten una actitud tolerante ante la diversidad lingüística y cultural proveniente de otros espacios.

Escenario 3: La investigación como prioridad nacional. Investigación cinematográfica de alta calidad producida de manera sistemática independientemente de las condiciones de la producción cinematográfica por las que atraviesa el país.

Algunas instituciones oficiales han sostenido que no es necesario apoyar la investigación cinematográfica porque, precisamente, la producción de cine en el país es casi nula y sin calidad de exportación. Al respecto tan sólo es necesario recordar, una vez más, la situación privilegiada que durante muchas décadas han tenido otros campos de la investigación cultural, como la literatura y la filosofía. La profecía que se cumple a sí misma consiste en propiciar un buen ritmo de investigación de alta calidad, para así competir con otros ámbitos internacionales de la investigación cinematográfica, en parte como un mercado potencial para el intercambio académico de nuestros mejores investigadores.

Escenario 4: Autonomía profesional. Investigación cinematográfica con el reconocimiento como una actividad profesional tan legítima como cualquier otra, con sus propias condiciones epistemológicas y sus tradiciones metodológicas.

En este escenario no sólo podemos imaginar a alguien escribiendo en su pasaporte: *Profesión: Investigador de Cine*, sino que también podemos imaginar que reciba apoyo institucional como becas y premios académicos precisamente por la utilización de los métodos específicos de la investigación cinematográfica, y no por que su investigación esté registrada como parte de disciplinas ya establecidas, como la historiografía, la sociología o la antropología.

Actualmente el Conacyt sólo otorga becas para investigar cine cuando el proyecto se presenta como un trabajo de comunicación con un sesgo hacia algunas de las disciplinas mencionadas. Por su parte, el Sistema Nacional de Investigadores no reconoce la categoría de investigador cinematográfico, por lo que todos los investigadores de cine del país debemos registrarnos bajo la infame categoría de *Otros*.

Escenario 5: Agrupación profesional de investigadores. Investigación cinematográfica suficiente para contar con una agrupación profesional.

La utilidad de contar en el país con una APIC (Asociación de Profesores e Investigadores de Cine) consiste en la posibilidad de mantener una red de información que conecte a la comunidad de investigadores, así como crear colecciones de libros para la enseñanza universitaria, propiciar la organización de congresos académicos entre especialistas, y todas las otras actividades que son consuetudinarias en las disciplinas más convencionales de las ciencias sociales y las humanidades.

Escenario 6: Archivos actualizados. Investigación cinematográfica realizada con el apoyo de archivos funcionales, de fácil acceso y en diversos soportes (acetato, video, laser, CD-ROM, DVD).

El empleo de nuevas tecnologías facilita la conservación, transmisión y estudio de materiales audiovisuales, lo cual a largo plazo resulta más confiable y menos costoso.

Escenario 7: Bibliotecas especializadas. Investigación cinematográfica en la que se cuenta con bibliotecas actualizadas sobre lo publicado acerca de teoría, historia y análisis del cine producido en el país y en el extranjero.

Existen varias universidades en el extranjero que cuentan con más de 120 000 volúmenes sobre cine (NYU, Columbia, UCLA, San Diego), lo que equivale a todo el acervo de universidades como la Iberoamericana, cada una de las unidades de la UAM o el acervo promedio de los institutos de ciencia, tecnología y humanidades de la UNAM.

Escenario 8: Condiciones profesionales. Reconocimiento profesional e institucional a la investigación en general similar al que existe en otras comunidades de investigadores en diversos lugares del mundo.

El reconocimiento profesional debe incluir la posibilidad de realizar el trabajo de investigación bajo mejores condiciones técnicas y económicas, de manera similar a lo que ocurre en cualquier otra área de la investigación especializada.

Escenario 9: Investigación de frontera. Investigación cinematográfica con una tradición sólida en áreas relativamente poco atendidas hasta ahora, como la arqueología del cine, la historia de los públicos, la enseñanza de materias tradicionales con el apoyo de películas, o la didáctica de la investigación cinematográfica.

En cada una de éstas y otras áreas de la investigación el terreno está abierto para la elaboración de libros de texto universitarios y de pregrado. Aquí podemos señalar cómo durante los años recientes ya se han integrado a todos los niveles de la enseñanza nuevas áreas de la formación básica, como es el caso de la educación sexual y los estudios sobre el medio ambiente. En este contexto se pueden aprovechar recursos tecnológicos como el cd-rom, o bien se pueden impartir cursos más tradicionales (como Ética, Sociología o Historia) a partir del comentario sobre un centenar de películas seleccionadas de antemano, familiares para los estudiantes o fácilmente asequibles a través de los sistemas de distribución de video.

Escenario 10: Análisis cinematográfico. Investigación cinematográfica en la que cada una de las disciplinas sociales integran en su trabajo, como sustento fundamental, elementos del lenguaje cinematográfico.

Este escenario parece surgir del sentido común y tal parezca innecesario señalarlo. Sin embargo, al estudiar las investigaciones realizadas en nuestro país desde perspectivas historiográficas, sociológicas, antropológicas o psicológicas (y aun semiológicas) en relación con el cine, se puede observar una total ausencia de lo relativo al lenguaje cinematográfico, lo cual limita considerablemente los alcances de sus respectivas investigaciones.

Escenario 11: Difusión de resultados. Investigación cinematográfica que cuenta con espacios permanentes de difusión de sus resultados en los medios de comunicación tradicionales, como programas de radio y televisión en los que se difunden los resultados de la investigación, o cortometrajes proyectados en las salas comerciales.

La tradición de programas televisivos sobre cine sólo ha estado centrada en el comentario y la crítica a películas de estreno y raramente se conocen los proyectos de investigación sobre cine que se están realizando en el país y en el extranjero.

Escenario 12: Redes bibliográficas. Investigación cinematográfica cuyos resultados más naturales y convencionales (los libros) tienen una distribución regular en todas las bibliotecas educativas del país.

Es sabido por todos los involucrados que la distribución de los libros universitarios en nuestro país sufre un congestionamiento sistemático y permanente. Sin embargo, ahí donde existen asociaciones profesionales también existen redes de distribución de textos y, lo que es igualmente útil, existen estrategias de información sobre las novedades bibliográficas y de revistas especializadas acerca de lo publicado en el país y en el extranjero.

Escenario 13: Revistas especializadas. Investigación cinematográfica cuya comunidad cuenta con varias revistas académicas especializadas sobre teoría, análisis y enseñanza del cine.

Hasta la fecha la única revista universitaria dedicada exclusivamente a los estudios sobre cine es la que publica el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), precisamente con el nombre *Estudios Cinematográficos*. Esta revista fue creada en 1995 y está orientada principalmente a los problemas ligados a la producción. Sin embargo, una considerable parte de los materiales publicados en sus páginas son traducciones del inglés, debido precisamente a la todavía incipiente tradición de investigación especializada en el país y en el resto de Hispanoamérica. Esta tradición podría estimularse al existir otras revistas especializadas orientadas a diferentes áreas de la investigación cinematográfica.

Escenario 14: Investigación para la enseñanza. Investigación cinematográfica diseñada para explorar las estrategias para la enseñanza del cine.

Esta área de la investigación tiene diversos campos específicos, pues se requieren estrategias muy distintas para la enseñanza de la producción cinematográfica, la formación de comunicólogos, la historiografía del cine y los cursos elementales de lenguaje cinematográfico impartidos en los niveles básico y preuniversitario. En este momento es evidente que todos los profesores que impartimos cualquier materia relacionada con el cine tenemos una formación pedagógica necesariamente autodidacta.

Escenario 15: Posgrados en cine. Investigación cinematográfica cuyos practicantes se forman en programas especializados de maestría y doctorado en estudios cinematográficos, creados y sostenidos en las universidades del país.

El inicio de estos posgrados, como ha ocurrido con otras especialidades, se organizará contando con los investigadores activos en el país, y con el apoyo de proyectos de intercambio con otros programas académicos en el extranjero, los cuales pueden enriquecer el diseño de los nuevos programas debido a su larga tradición en la formación de profesores e investigadores de cine.

Replicantes y doppelgangers: ¿el futuro como réplica del presente?

Los escenarios presentados hasta aquí pueden ser agrupados en cuatro áreas: reconocimiento social de la profesión de investigador cinematográfico; colaboración interdisciplinaria organizada alrededor del conocimiento común del lenguaje cinematográfico; difusión de los resultados de la investigación entre la comunidad académica y en el resto de la sociedad civil, y formación especializada de profesores e investigadores de cine.

El desarrollo de uno o varios de los escenarios descritos será una contribución para la muy necesaria profesionalización del campo de la investigación cinematográfica en el país, el cual todavía se encuentra en una etapa de formación.

A fin de cuentas, tal vez todo trabajo de investigación tiene como objetivo, además de la producción de nuevos conocimientos, mantener viva nuestra capacidad para imaginar otras realidades posibles y, lo que es más importante aún, la capacidad para imaginar otras posibilidades para la realidad.

Más allá del cine: Estética clásica, moderna y posmoderna

En este apartado propongo reconocer una serie de elementos formales que permiten distinguir entre la estética clásica, moderna y posmoderna.

Los elementos que señalo a continuación pertenecen a un terreno común a diversos campos de la producción simbólica, además de la narrativa literaria. Este modelo puede ser utilizado en referencia a la narrativa cinematográfica, el discurso sartoriano, la interacción proxémica o los procesos de recepción cultural. Sin embargo, el interés en este proyecto consiste en utilizar este sistema para el reconocimiento, en la siguiente sección, de los elementos distintivos del cuento clásico, moderno y posmoderno.

El sustento básico para esta argumentación consiste en la oposición entre los paradigmas de lo clásico y lo moderno. Desde esta perspectiva, la tradición clásica puede ser definida como estable, y depende de la intencionalidad del autor. La tradición moderna, en cambio, se sustenta en el concepto de ruptura y está ligado a la recreación permanente en el uso de los códigos. Lo clásico es propiamente tradicional, mientras lo moderno, como ha señalado Octavio Paz, establece una *tradición de ruptura*.¹

La vida posmoderna es una forma de mirar los textos

La cultura posmoderna consiste en una yuxtaposición de elementos que originalmente pertenecen a ambas tradiciones (clásica y moderna), y la existencia de este paradigma ha sido reconocida cuando surge a la discusión la dimensión política de quien interpreta los textos culturales, ya sea un lector, un espectador, un visitante, un escucha o un consumidor de signos de cualquier clase. La discusión sobre las políticas de la interpretación se encuentra en la médula de las discusiones sobre estética posmoderna.²

¹ Al estudiar la poesía moderna, Octavio Paz señala: “A pesar de la contradicción que entraña, y a veces con plena conciencia de ella (...), desde principios del siglo pasado se habla de la modernidad como una tradición y se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio”. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974, 16.

² En su trabajo sobre las políticas de la representación artística, Linda Hutcheon señala que (...) “fiction and photography (are) the two art forms whose histories are firmly rooted in realist representation but which, since their reinterpretation in modern formalist terms, are now in

Aunque la cultura posmoderna consiste básicamente en una manera de interpretar los textos de las tradiciones clásica y moderna, por razones estratégicas (con fines expositivos), en algunos casos es conveniente tomar la consecuencia por la causa, es decir, considerar la existencia de algo que podemos llamar objetos (textos, narraciones) de carácter posmoderno. Sin embargo, en todos los casos es necesario recordar que, en términos estrictos, no hay textos posmodernos, sino tan sólo interpretaciones posmodernas de los textos.³

La dimensión posmoderna de un texto o de una interpretación intertextual posmoderna consiste, precisamente, en la superposición de elementos clásicos y anti-clásicos. Así, por ejemplo, es posible resemantizar un texto clásico al asociarlo con otros textos modernos (o resemantizar un texto moderno al asociarlo con un texto clásico), produciendo así una yuxtaposición que llamamos “posmoderna” a partir de esta mirada asociativa. Es en este sentido que se puede afirmar que la lectura posmoderna de un texto cultural es responsabilidad de las asociaciones intertextuales que el lector proyecta sobre ese texto.

Ésta es una de las razones por las que ha sido necesario hablar de narraciones (o muestras de arquitectura, música o cualquier otra clase de texto) paradigmáticamente posmodernas. Esta necesidad es parte de la herencia moderna, es decir, la necesidad de creer en los textos o en los autores, en lugar de confiar en nuestros propios procesos de interpretación y asociación, a partir de nuestra experiencia de lectura y de nuestra memoria semiótica.⁴

De acuerdo con lo anterior, en lugar de textos posmodernos deberíamos hablar sobre las formas posmodernas de mirar los textos. Sin embargo, la producción de una mirada

a position to confront both their documentary and formalist impulses”. Cf. *The Politics of Postmodernism*. London, Routledge, 1989, 7.

³ Niall Lucy, en *Postmodern Literary Theory. An Introduction* (Oxford, Blackwell, 1997) advierte: “Criticism’s task is not to arrive at the ‘correct’ reading of a literary text, but to account for the critical differences between different readings of individual texts which can be said to occur within those texts themselves” (p. 128).

⁴ Más aún, Gregory Ulmer sostiene que “la teoría no es sólo la más interesante de las formas literarias contemporáneas, sino que es la manera mejor adaptada para salir del callejón sin salida al que llegaron los movimientos modernistas en las artes” (n8, p161). En ese sentido, nuestra forma de leer todavía requiere encontrar ciertos rasgos en los textos, en lugar de confiar en la diversidad de aproximaciones que son realizadas por cada lector. Cf. Gregory Ulmer: “La poscrítica” en Hal Foster (comp.): *La posmodernidad*. Buenos Aires, Punto Sur, 125-163.

posmoderna no elimina el hecho de que también hay rasgos posmodernos en algunos textos, es decir, un alto grado de simultaneidades paradójicas en objetos específicos, lo cual provoca, de manera más inmediata que en otros textos, que estos últimos sean leídos como posmodernos. Éste es el caso, por ejemplo, de los textos híbridos, de los textos metaficcionales o de los textos polifónicos. Pero pensar que todo texto metaficcional, híbrido o polifónico es posmoderno sería confundir el efecto con la causa, el producto con el proceso. Es aquí donde se requiere una tipología de rasgos propios de una estética clásica, moderna y posmoderna.

A continuación señalaré algunos de los rasgos que una mirada posmoderna proyecta sobre los objetos que reconoce como tales, con el fin de precisar lo que se entiende por una mirada posmoderna. Esto es útil para seguir un orden estrictamente racional y lógico durante la exposición, y también por razones didácticas. Entonces voy a proponer un mapa conceptual que permitirá distinguir algunos rasgos distintivos de diversos textos culturales, en su calidad de artefactos semióticos. Se trata de características que permiten reconocer aquello que Omar Calabrese ha llamado, en otro contexto, la estética neobarroca,⁵ y que incluye gran parte de la actual lógica urbana, la estética audiovisual y la narrativa hispanoamericana contemporánea.

Los textos posmodernos son producidos por los intertextos

Es necesario reconocer en todo texto cultural la naturaleza de algunos elementos que permiten distinguir la especificidad de lo que podría ser llamado, respectivamente, textualidad clásica, moderna y posmoderna. A continuación señalo seis dimensiones comunes a estos paradigmas estéticos, como otras tantas alegorías de la interpretación: contextos, laberintos, representación, estructura, cronotopo y suspenso. Aquí es conveniente señalar que los primeros tres son comunes a todas las manifestaciones estéticas, mientras que los últimos tres son propios de las manifestaciones narrativas. En el siguiente apartado de este trabajo (1.2) me apoyaré en este modelo con el fin de precisar los elementos distintivos del cuento clásico, moderno y posmoderno.

⁵ Omar Calabrese: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987).

En lo que sigue comentaré las características generales de la textualidad clásica, moderna y posmoderna en relación con los seis elementos mencionados.

Contextos. Con este término me refiero a lo relativo a las condiciones alternativas de reproducción, juego o incluso disolución de códigos específicos, y el papel de los elementos textuales, contextuales e intertextuales en los procesos de interpretación.

La ficción clásica se basa en la reproducción de códigos establecidos de antemano, a los que podríamos denominar con la letra “A”. La ficción moderna se basa en la suspensión o negación de estos códigos, en una operación a la que podríamos llamar “-- A” (No A). Los textos posmodernos son a la vez clásicos y modernos, en lo que podríamos llamar una sumatoria de elementos A y de elementos -- A, es decir, (A, -- A), donde el signo representa una conjunción (sumatoria) de elementos.

Laberintos. Aquí se trata de reconocer la presencia o ausencia de elementos específicos estudiados por la teoría semiótica de los laberintos, en la medida en que éstos pertenecen al emergente terreno de la cartosemiótica.⁶

La estética clásica es circular, está organizada alrededor del concepto de verdad. Por lo tanto, tiene un centro y sólo admite una única interpretación. Su paradigma es la clásica historia policíaca. La estética moderna es manierista o arbórea, y tiene la forma (alegórica) de un árbol, en el sentido de que admite, como ramificaciones del texto, más de una verdad y más de un centro epistémico. Por lo tanto, es polisémica por naturaleza, con muchas ramificaciones derivadas de un esquema básico. La estética posmoderna, por su parte, es rizomática, lo cual significa que en su interior admite a la vez una lógica circular y permite la coexistencia de más de una lógica arbórea. Por lo tanto, en la estética posmoderna puede

⁶ La teoría cartosemiótica de los laberintos ha sido desarrollada, en el terreno de la reflexión literaria, por Umberto Eco. Por ejemplo, en la sección “Los laberintos” (383-386) contenida en el ensayo “El Antiporfirio” incluido en el volumen *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona, Lumen, 1988, 358-386) sostiene: “Hay tres tipos de laberinto. El laberinto clásico, el de Knosos, es unidireccional (...) El hilo de Ariadna no es sino el laberinto mismo (...) en dicho laberinto debe haber un Minotauro para que el asunto tenga interés (...) El segundo tipo es el laberinto manierista (donde) todos los recursos conducen a un punto, salvo uno, que conduce a la salida (...) El laberinto del tercer tipo es una *red*, en la que todo punto puede conectarse con cualquier otro (...) Del rizoma se dan siempre y sólo descripciones locales” (383-5).

haber muchas posibles interpretaciones de un mismo texto, y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación.

Representación. La relación con los códigos del realismo, el anti-realismo y la representación en general

La estética clásica es mayoritariamente metonímica, es decir, presupone que es posible representar la realidad a través del empleo de convenciones genéricas (genológicas, architextuales). La estética moderna es más bien metafórica, y tiende a poner en evidencia los códigos que usamos para representar la realidad. No es un cuestionamiento directo de nuestra posibilidad de representar, pero sí cuestiona la convencionalidad de códigos específicos, en la medida en que éstos pertenecen a contextos que pre-existen al lector y que son necesariamente diferentes al contexto de este último. La estética posmoderna incluye ambos objetivos ---a la vez y/o--- y por lo tanto suspende la suspensión de incredulidad, y con ella suspende también la credibilidad de cualquier código particular cuya finalidad es representar la realidad de una manera específica. La estética posmoderna lleva implícito un compromiso político acerca de los límites convencionales de la representación, y por lo tanto tiene un sentido profundamente irónico.⁷ Lo que está en juego en la estética posmoderna es la posibilidad de que el producto estético se presente como una realidad autónoma frente a la realidad y frente a los intentos de representación o cuestionamiento de la representación. Se pasa así de la oposición entre realismo y anti-realismo (como estrategias de representación de la realidad)⁸ a la creación de realidades auto-referenciales, y de la oposición entre representación y anti-representación a la presentación de textos con su propia lógica de sentido.⁹

⁷ Éste es el núcleo del giro lingüístico en filosofía, ciencias sociales y, por supuesto, teoría literaria. Al respecto, Richard Rorty señala: “(...) el mundo no nos proporciona un criterio para elegir entre metáforas alternativas; lo único que podemos hacer es comparar o elegir metáforas entre sí, y no con algo situado más allá del lenguaje y llamado ‘hecho’”. Cf. “La contingencia del lenguaje” en *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1991 (Cambridge, 1988), 40.

⁸ Roland Barthes sostiene que el “efecto de lo real” es “el sustrato de la verosimilitud de todas las obras corrientes de la modernidad”. Cf. “El efecto de lo real” en V.A.: *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, 155.

⁹ Este mecanismo se puede observar en la misma metaficción, como será mostrado en el caso de “Las babas del diablo” de Julio Cortázar. La historia del arte moderno como una transformación de la anti-representación (anti-figurativa) a la presentación (de carácter

Estructura y desconstrucción El peso de la lógica sintagmática, paradigmática e itinerante en la organización del discurso

Gran parte de los procesos culturales están estructurados en secuencias narrativas explícitas o implícitas. La narrativa clásica es un proceso sintagmático en más de un sentido, pues su *historia* (como orden cronológico de acciones unidas por una lógica causal) y su *discurso* (la presentación textual que recibe el lector) coinciden de manera plena, es decir, en su interior coinciden la organización y la exposición de los elementos del relato.¹⁰ Esto significa que toda historia empieza por el principio y a partir de ahí avanza hasta llegar al final, como bien lo indicó Alicia a la reina.¹¹ En la narrativa moderna la historia es presentada en el discurso textual de maneras diversas, cada una de las cuales altera el orden sintagmático, de acuerdo con las necesidades específicas de cada texto. La ficción posmoderna es ambas cosas a la vez (secuencial y metafórica), y por lo tanto ninguna de ellas de manera exclusiva, produciendo lo que podría ser llamado un tipo de ficción itinerante, una ficción fronteriza. Su sentido es itinerante de un contexto a otro de interpretación, y su significación depende del contexto producido por cada lector.

Tiempo y espacio. La construcción discursiva del tiempo y el espacio en relación con los niveles diegéticos de significación.

La narrativa clásica es secuencial, y tanto la lógica de la narración como la construcción del espacio son organizados de acuerdo con el punto de vista de un observador particular y confiable, una especie de testigo con conocimiento de causa. La narrativa moderna está organizada alrededor de lo que Joseph Frank llamó una “espacialización del tiempo”, es decir, una forma subjuntiva de reconstruir cualquier experiencia humana. Esta forma de organizar el tiempo introduce el concepto de simultaneidad en las estrategias

figural) ha sido desarrollada por Filiberto Menna en *La opción analítica en el arte moderno* (Barcelona, Gustavo Gili, 1977).

¹⁰ La distinción literaria entre *histoire* y *discourse* puede rastrearse en Émile Benveniste, y sus consecuencias han sido estudiadas, entre otros, por Gérard Genette en *Figures III* a propósito de Proust. Una porción del trabajo de Genette ha sido traducido al inglés como *Narrative Discourse. An Essay on Method*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1980 (1973).

¹¹ Lewis Carroll: *Through the Looking Glass*, en *The Annotated Alice*. Introduction and Notes by Martin Gardner. New York, Random House, 1998 (1960)

narrativas. La narrativa posmoderna es resultado de lo que podríamos llamar una “textualización del espacio”, es decir, la existencia simultánea de diversas formas para la constitución de un universo imaginario que sólo puede ser creado en el contexto de la ficción misma. No se trata sólo de contar con una narración que parece “como si” fuera la realidad (gracias al realismo y sus convenciones), ni tampoco de contar con una narración en la que se hacen afirmaciones metalingüísticas (como una rasgo característico de la narrativa moderna),¹² sino que a través de la lógica posmoderna es posible contar a la vez con estrategias que son en principio excluyentes entre sí.

Suspense. La función y la naturaleza de las epifanías y las estrategias de suspense en la organización estructural de la narrativa

La narrativa clásica, especialmente en el caso del cuento literario, se apoya en la lógica de la epifanía. En otros términos, se trata de una organización textual orientada hacia la revelación final de una verdad social, personal o epistémica. La narrativa moderna, como es el caso de Chéjov o Godard, en cambio, está estructurada por la noción de epifanías sucesivas, neutralizadas o sucesivas. La narrativa posmoderna incluye, de manera paradójica, ambos tipos de estrategias, y lo logra gracias a lo que podríamos llamar una lógica de epifanías textuales o intertextuales. Aquí las epifanías (o su ausencia) se convierten en epifanías narrativas, en la medida en que su presencia es responsabilidad del lector o espectador, y su reconocimiento depende de las competencias, la enciclopedia de lectura y el contexto histórico de interpretación de cada lector en cada proceso de lectura.

Toda verdad es una ficción

Las distinciones entre estética clásica, moderna y posmoderna son pertinentes para cualquier campo de los estudios culturales, como la etnoliteratura, la cultura popular y la teoría de la vida cotidiana. En todas ellas es posible reconocer una dimensión narrativa, lo cual señala los alcances del modelo paradigmático expuesto, si bien estas ramificaciones de

¹² Allen Thiher: *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. London, The University of Chicago Press, 1984

la narratología contemporánea más allá del ámbito de la narrativa literaria no es el objeto de esta investigación.

En este contexto general, en las fronteras entre los procesos sociales de significación y los procesos específicos de significación en la narrativa (literaria o extraliteraria) es conveniente extender el empleo del término **ficción**, de acuerdo con una perspectiva constructivista, para hacer referencia con este término a **cualquier construcción de significación**. Desde esta perspectiva, entonces, toda verdad es una ficción, en la medida en que es una construcción de sentido que resulta pertinente en un contexto de interpretación determinado.¹³

A partir de esta definición resulta evidente que hoy en día es un privilegio del lector o espectador reconocer o proyectar la presencia de los elementos señalados en este modelo sobre cada producto cultural. Esto significa que la interpretación de un texto como perteneciente a un contexto clásico, moderno o posmoderno es algo que depende casi exclusivamente de los lentes utilizados por el lector para leer el texto de una manera específica.

Por lo tanto, la última frontera de la investigación al estudiar los procesos contemporáneos de la lectura literaria está enmarcada en la discusión sobre las posibilidades y límites de la interpretación y la sobreinterpretación de textos culturales.¹⁴

Como parte del proceso de comprobación de estas hipótesis será interesante traer a esta discusión algunos ejemplos pertenecientes tanto a la tradición del canon occidental como a los contextos culturalmente marginales, así como la crítica que han recibido en años recientes. Esto será en parte el objeto del análisis de textos metaficcionalés que se hará en otra sección de este trabajo.

¹³ Esta tesis tiene su origen en la epistemología constructivista, a su vez derivada de las propuestas de Gregory Bateson, con importantes consecuencias para la teoría literaria. Ver, por ejemplo, Rolf Breuer: "La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett" en Paul Watzlawick et al.: *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona, Gedisa, 1988 (1981), 121-138

¹⁴ Esta discusión puede ser estudiada en el volumen colectivo *Interpretación y sobreinterpretación*. (Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose). Cambridge University Press, 1995 (1992). Ahí Umberto Eco señala. "Si ya no existe linealidad temporal ordenada en cadenas causales, el efecto puede actuar sobre sus propias causas" (36), lo cual describe con precisión, por ejemplo, la naturaleza de los predecesores literarios creados por Borges.

El cuadro siguiente resume las propuestas anteriores, cuyas consecuencias para el estudio del cuento serán desarrolladas en la siguiente sección.

Estrategias Estéticas

Clásicas	Modernas	Posmodernas
A	--A (No A)	(A, --A)
Circular	Arbóreo	Rizomático
Metonímico	Metafórico	Itinerante
Realismo	Anti-Realismo	Realidades
Representación	Anti-Representación	Presentación
Secuencial	Espacialización del Tiempo	Textualización del Espacio
Epifanía	Epifanías Sucesivas o Implícitas	Epifanías Intertextuales

Elementos de análisis intertextual

La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad.¹

En otras palabras, todo texto --todo acto cultural y por lo tanto todo acto humano-- puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece. El estudio de la intertextualidad tiene entonces, necesariamente, un carácter transdisciplinario.

A continuación presento una guía para el estudio de la intertextualidad. Esta guía puede ser utilizada como punto de partida para el análisis de cualquier producto cultural.

Desde una perspectiva lingüística, restringida, la intertextualidad es sólo una de las dimensiones posibles del enunciado, y desde esta perspectiva la intertextualidad se reduce sólo a recursos como la citación, la mención y la alusión. Pero desde una perspectiva más amplia, todo puede ser considerado como intertextual, y como producto de la interpretación del lector.² Tal vez debido a la complejidad de los procesos intertextuales, su análisis es a la vez el más serio y el más lúdico de los estudios literarios. De hecho, el estudio de la intertextualidad ofrece un perspectiva inclusiva para el estudio de la comunicación, es decir, una perspectiva que permite

¹ La bibliografía crítica sobre la teoría de la intertextualidad ha tenido un crecimiento exponencial durante la última década del siglo XX. Los principales trabajos panorámicos se encuentran en la recopilación y traducción directa del francés hecha por Desiderio Navarro: *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, 1997. Contiene los textos seminales de Julia Kristeva, Gérard Genette, Michael Riffaterre y Paul Zumthor, entre otros.

² En términos de Graciela Reyes: "La obra literaria, por sí misma, se constituye como ejercicio de intertextualidad" en *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984, 44

incorporar en su interior a cualquier otra perspectiva particular, proveniente de cualquier modelo para el estudio de la literatura.³

El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado.

La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende de la persona (o personas) que observan el texto o que lo utilizan para algún fin determinado. En otras palabras, la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye.⁴

La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador.

Esto último es muy importante, pues significa que el concepto mismo de intertextualidad presupone una teoría de la comunicación en la que el receptor (lector, espectador, observador, visitante, usuario, consumidor) es el verdadero creador de significación en todo proceso comunicativo.

En este contexto, el receptor no es ya un agente pasivo cuyas habilidades y conocimientos (competencias y enciclopedia) como decodificador de mensajes pueden ser reducidas a un conjunto de diversos procesos de distinción social. El receptor (o receptora, pues la condición genérica produce también sus propias diferencias específicas) es un elemento productivo, activo y generador de interpretaciones. La intertextualidad existe según el color del cristal intertextual con el que se mira.⁵

³ Esta perspectiva es desarrollada de manera sistemática en su modelo “Key Concepts in a Theory of Social Semiotics” por Robert Hodge y Gunther Kress en *Social Semiotics*. Ithaca, Cornell University Press, 1988, 261-269

⁴ John Mowitt lo ha formulado en estos términos: “The question that needs to be posed is: what is it to be done with the intratextual evidence a particular reading produces?” Cf. la sección “Textual Politics” de su estudio *Text. The Genealogy of an Antidisciplinary Object*. Duke University Press, 1992, 215

⁵ Esta dimensión estética es lo que Nathalie Piégay-Gros ha llamado “l’imaginaire du palimpseste” en su *Introduction à l’intertextualité*. Paris, Dunod, 1996, 125

Los horizontes de experiencias y expectativas del receptor son también parte de los elementos que determinan la construcción intertextual de sentido, y determinan los compromisos ético, estético y social que serán puestos en evidencia durante la interpretación. Desde la perspectiva de la intertextualidad, el texto no es únicamente el vehículo de una significación codificada de antemano, sino parte de una red de asociaciones que el lector produce en el momento de reconocer el texto.

La naturaleza de todo texto es la de ser una especie de pre-texto para el inicio de las asociaciones intertextuales de cada lector virtual.⁶ Evidentemente, los procesos de interpretación, apropiación de sentido y producción de asociaciones significativas que dan lugar a la existencia de la intertextualidad sólo pueden ocurrir en el ámbito de la cultura contemporánea. Es decir, la intertextualidad es un proceso característico de la cultura moderna, como en el caso específico de la parodia, la metaficción o el pastiche.⁷ Sólo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos de una determinada tradición cuando existe ya una tradición establecida, a la que llamamos, por razón natural, la tradición de lo clásico. Pero hoy en día la complejidad cultural es aún mayor que en otros momentos de la historia. La tradición que hemos heredado es la tradición de la ruptura, no sólo de la ruptura ante lo clásico, sino de la ruptura ante la misma ruptura anterior. Ésta es la tradición de lo nuevo, la tradición de la modernidad.

Y ante la coexistencia, en la mente de todo receptor de signos, de elementos propios de ambas tradiciones contradictorias entre sí --la tradición clásica y la tradición moderna-- nos encontramos sumergidos en lo que llamamos, a falta de un mejor nombre para hablar de lo paradójico, el espacio cultural de la posmodernidad.⁸

Es así que la intertextualidad --y la responsabilidad última del receptor como generador de significación-- es un fenómeno claramente posmoderno. Todos somos, lo separamos o no,

⁶ H.G. Widdowson se pregunta: "The question arises as to what extent recognizing the specific intertextual relationships enhances interpretation" en *Practical Stylistics*. Oxford, Oxford University Press, 1992, 58

⁷ Éstas son, por cierto, las formas de "transtextualidad" a las que deica mayor atención Gérard Genette en su trabajo *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989 (1982)

⁸ La evolución del concepto de intertextualidad, desde Saussure, Bajtín y Kristeva hasta el último Barthes, Bloom y la discusión sobre hipertextos, puede encontrarse en el trabajo de Graham Allen: *Intertextuality* (en la serie The New Critical Idiom). London, Routledge, 2000

ciudadanos por derecho propio de este espacio de la combinatoria ilimitada. La misma semiósis ilimitada (como la llamó en su momento el creador de la semiótica contemporánea, Charles S. Peirce) parece haber adoptado en nuestros días la forma de una **intertextualidad ilimitada**. Todo texto remite a otro texto o a las reglas genéricas (archi-textuales) que lo hicieron posible.

Todo texto está en deuda con otros textos, y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual. Todo texto, a su vez, es parte de un conjunto de reglas de enunciación a las que podemos llamar discurso, y el estudio de la intertextualidad es también el estudio de la relación entre contextos de significación.

Así, todo estudio intertextual es un estudio de inter-discursividad y --especialmente en el ámbito de la vida cotidiana-- todo proceso intertextual es también un proceso de inter(con)textualidad. Es decir, estudiar las relaciones entre textos e intertextos (subtextuales, para-textuales y muchos otros, observables en la guía que acompaña a estas notas) es también estudiar las relaciones entre diferentes contextos de significación.

El mapa que presento a continuación es sólo una herramienta inicial para cartografiar esa *terra incognita*, ese terreno desconocido al que llamamos, por comodidad, vida cotidiana. Tal vez lo más sorprendente del estudio de la intertextualidad sea el hecho de que los análisis intertextuales, como gran parte de los procesos de lo que llamamos cultura posmoderna, puede llegar a ser más gratificante en la medida en que se vuelven más sofisticados.

Ésta es sólo otra de las paradojas de la posmodernidad a la que pertenecemos a pesar de nosotros mismos, pues todos somos, a fin de cuentas y sin necesariamente conocer los términos técnicos para reconocer su filiación analítica, practicantes involuntarios de la intertextualidad en nuestra propia vida cotidiana.

Algunas precisiones acerca de esta guía podrían ser útiles para quien decida explorar por primera vez este terreno acompañado por estos elementos para el análisis.

Esta guía ha sido creada después de haber diseñado varias guías similares para el estudio de diversos tipos de discurso (narrativa literaria, narrativa cinematográfica, experiencias etnográficas, visita a espacios museográficos, diseño gráfico, ilustración y fotografía). El análisis de la especificidad de cada discursividad, es decir, el análisis textual y la utilización de una guía similar a las mencionadas-- forma parte y debe ser integrado al análisis intertextual.

En otras palabras, el análisis textual --ya sea en forma de análisis de contenido o análisis lingüístico, retórico o estilístico, entre muchas otras posibles estrategias de análisis-- es sólo una parte del análisis de los contextos a los que pertenece todo texto, es decir, el análisis intertextual. Por otra parte, aquí considero a la reflexividad (a la que he llamado simplemente metaficción) como la forma más compleja de intertextualidad.

La guía de análisis que presento a continuación está acompañada por una bibliografía sobre estudios de intertextualidad y por un glosario básico de elementos para el análisis intertextual.

Por último, y debido a la naturaleza misma de la intertextualidad, no existe una forma única y definitiva de hacer un análisis intertextual, pues puede haber tantas lecturas intertextuales como textos y lectores que establecen sus propias asociaciones inter(con)textuales.

Y es precisamente esta diversidad lo que puede ser considerado como denominador común de todos los ejercicios de análisis intertextual. A fin de cuentas, esta guía ha sido el resultado de lo que Roland Barthes podría haber llamado **el placer del intertexto**. Espero que el lector de estos materiales establezca sus propias asociaciones intertextuales a partir de esta propuesta. Ése es el espíritu de todo estudio intertextual.

Elementos de análisis intertextual

Contextos de interpretación (Framings) ⁹

- a) ¿En qué condiciones se produce aquello que es interpretado?
Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
 Contexto histórico de producción, distribución o enunciación
- b) ¿En qué condiciones se produce la interpretación?
Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
 Horizonte de experiencia y de expectativas
 Enciclopedia y competencias de lectura
 Finalidad de la interpretación (o ausencia de finalidad)
 Hipótesis de lectura: atribuciones del lector
 Co-Textos de lectura (presentes o ausentes durante la interpretación)
 Contingencias personales y materiales de la interpretación

Análisis textual (Elementos discursivos) ¹⁰

- ¿Qué elementos son específicos del texto?
Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
 Códigos específicos del tipo de discurso interpretado
 Anclajes sintácticos y semánticos internos y externos al texto (nombre, título o referencia contextual; fragmentos, capítulos o secuencias)
 Lógica secuencial del análisis (inicio/final; causas/efectos; actos/huellas;

⁹ Todo texto siempre está mediado, y la intertextualidad es una forma de mediación. El desarrollo actual de la hermenéutica (como teoría de la mediación) en gran medida se deriva de la teoría *constructivista* de la comunicación desarrollada originalmente por Ervin Goffman (psicología social), Gregory Bateson (etnografía intercultural), Paul Watzlawick (terapia paradójica) y otros. La relevancia del constructivismo epistemológico para la teoría literaria es evidente, pues su tesis central sostiene que **toda verdad es una ficción**, es decir, una construcción de sentido pertenente a un contexto de interpretación. Los principales estudiosos del constructivismo en el análisis literario son, precisamente, expertos en los terrenos de la ironía (Ian Reid), el cuento (Ross Chambers) y la narrativa cinematográfica (David Bordwell). Cf. Gale MacLachlan & I.Reid: *Framing and Interpretation*. Carlton, Victoria, Melbourne University Press, 1994.

¹⁰ La teoría del discurso ha tenido numerosas acepciones, desde las más formalistas (como la lingüística del texto de R. de Beaugrande y W. Dressler o el análisis argumentativo) hasta las de carácter metafórico (como las propuestas de Michel Foucault, Paul Ricoeur y Richard Rorty, respectivamente). En este contexto conviene adoptar esta última vertiente, pues es incluyente de la primera. Cf. entre otros, Sara Mills (*Discourse*, London, Routledge, 1997), George Lakoff y Mark Johnson (*Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 1980); Robert Hodge (*Social Semiosis*; Berkeley, University of California Press, 1987); Trevor Whittock (*Metaphor and Film*, Cambridge UP, 1990).

hechos/evidencias; sorpresa/suspenso)

Organización textual general: gradación y combinación de estrategias de representación y evocación (descripción) y/o de demostración y revelación (reconstrucción)

Estrategias textuales específicas: casuísticas, narrativas, analógicas o dialógicas (estrategias dialógicas: parataxis, paradoja, heteroglosia, elipsis, conjetura, mitología, polifonía)

Conclusión del análisis: compromiso ético, estético y social del texto

Tradición textual ¹¹

¿A qué tradición discursiva pertenece el texto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Evolución histórica de las convenciones discursivas (modalidades tradicional, subversiva, paradójica / contextos clásico, moderno, posmoderno / arte como representación, anti-representación, presentación de realidades)

Articulación lógica de las convenciones discursivas (razonamiento deductivo, inductivo, abductivo / laberinto circular, arbóreo, rizomático / discursividad metonímica, metafórica, itinerante / verdad monológica, dialéctica, dialógica o multilógica)

Arqueología textual (Relación con otros textos o con otros códigos) ¹²

Arqueología pretextual (moderna)

¿El texto está relacionado con otros textos?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Alegoría, alusión, atribución, citación, copia, ecfrasis, facsímil, falsificación, glosa, huella, interrupción, mención, montaje, parodia, pastiche, plagio, precuela, préstamo, remake, retake, pseudocita, secuela, silepsis, simulacro

Arqueología architextual (posmoderna)

¿El texto está relacionado con otros códigos?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Anamorfosis, anomalía genérica, carnavalización, collage, correspondencia, déja lu, hibridación, homenaje, influencia, metaparodia, revival, reproducción, saprófito, serie, simulacro posmoderno (sin original), variación

¹¹ En este contexto sigo la lógica ternaria de Charles S. Peirce.

¹² Todos los términos presentados en esta sección están incluidos en el “Glosario para el estudio de la intertextualidad” que se presenta al final de este trabajo.

Palimpsestos (Subtextos implícitos) ¹³

a) ¿Existen sentidos implícitos en el texto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Connotaciones alegóricas, parabólicas o arquetípicas
- Mercados simbólicos y lectores implícitos
- Versiones preliminares (borradores, fragmentos, avances)
- Versiones alternativas (censura estética, semiótica, ideológica)
- Co-textos virtuales (actualizados o no en cada contexto de lectura)

b) ¿Cómo son las relaciones con los otros textos o códigos?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Texto o código dominante y texto o código recesivo
- Relación polémica y agonística o integrativa y dialógica
- Gradación de la presencia del discurso referido
- Marcadores de intertextualidad: explícitos (comillas, notas al pie) o implícitos (interrupciones, espacios en blanco, cambio de formato)
- Consonancia, disonancia o resonancia (formal o ideológica) entre textos y códigos

Intertextualidad reflexiva (Metaficción) ¹⁴

a) **Metaficción tematizada**

¿Se tematizan las condiciones que hacen posible el texto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Tematización de las condiciones *semióticas* de posibilidad del texto:

- Códigos de verosimilitud (reglas de causalidad lógica, códigos de género discursivo, convenciones de sentido común, presupuestos ideológicos o estrategias irónicas)

Tematización de las condiciones *materiales* de posibilidad del texto:

- Proceso de producción (creación, soporte, formato), distribución, recepción, interpretación, reconocimiento

Texto que se contiene a sí mismo como referente:

- Objeto que contiene una imagen del mismo objeto
- Imagen que contiene una imagen de sí misma
- Narración que trata acerca de la misma narración

Ejemplos: Narración cuyo protagonista es un creador/a/es/as (narrador, director,

¹³ Aquí adopto la acepción de “subtexto” como “sentido implícito”, y como sinónimo del término *palimpsesto*, de carácter igualmente metafórico.

¹⁴ Los problemas del análisis de textos metaficticiales (auto-conscientes o auto-referenciales) se discute en la tercera parte de este trabajo, y aquí es pertinente señalar la conveniencia de utilizar el “Glosario para el estudio de la metaficción”.

actor, compositor, diseñador, etc.), productor, distribuidor o lector (espectador, consumidor, traductor, visitante) o narración cuyo tema es la creación, producción, distribución o lectura de una narración o una creación de cualquier naturaleza

b) **Metaficción actualizada**

¿Se juega con los códigos del texto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Yuxtaposición de planos referenciales (metalepsis):

Ejemplos: autor o director que se enamora de la protagonista; personaje que sale de la página o actor que sale de la pantalla de proyección; lector o espectador que se convierte en personaje de la narración, etc.

Experimentación retórica con elementos formales en el texto o en serie de textos:

Distorsión, iteración, alteración, hiperbolización, minimización, eliminación de reglas de género, código, soporte o formato

Evolución de la estructura ternaria (en textos narrativos):

transformación, en el transcurso del relato, de los roles implícitos de director, actor y espectador de la acción

Intertextualidad neobarroca (Simultaneidad de códigos excluyentes) ¹⁵

¿El texto pertenece a alguna de las siguientes categorías?

Asimétrico: Simultaneidad de lo marginal y lo central

Carnavalesco: Simultaneidad de norma social y su transgresión

Fractal: Simultaneidad de escalas distintas con efectos similares

Laberíntico: Simultaneidad de una verdad y múltiples verdades

Liminal: Simultaneidad de la frontera y su disolución

Lúdico: Simultaneidad de lo ritual y lo familiar

Monstruoso: Simultaneidad de norma estética y su ruptura

Conclusión

Compromiso ético, estético y social del hipertexto (texto analizado), el intertexto (textos relacionados con el texto analizado) y de las relaciones intertextuales entre todos ellos

¹⁵ La conexión entre la estética posmoderna y la estética neobarroca ha sido desarrollada con mayor precisión por los estudiosos de los fenómenos visuales (como la pintura, el cine y la televisión) que por los estudiosos de los fenómenos literarios, por la naturaleza visual y espectacular de la cultura barroca. Cf. Omar Calabrese: *La cultura neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994; Severo Sarduy: *Escritos sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, y los trabajos de Irlemar Chiampi, etc.

Glosario para el estudio de la intertextualidad

Los 125 términos que presento a continuación han sido seleccionados por su naturaleza lúdica, y han sido entresacados de fuentes pertenecientes al contexto postestructuralista, especialmente en relación con la literatura, el cine, la reproducción artística y la vida cotidiana.

Las referencias a los autores indicados se encuentran en la respectiva bibliografía que acompaña a este glosario.

Alegoresis. Contexto en el que cualquier cosa puede significar cualquier otra.

Alegoría. Producto de la alegoresis.

Alusión. Referencia, explícita o implícita, a un pre-texto específico o a determinadas reglas genológicas.

Anamorfosis. Distorsión de lo percibido a partir de la alteración de las reglas de la representación (Ulmer).

Angustia de las influencias. Todo creador desea a la vez reconocer a sus antecesores y crear su propia voz (Bloom).

Apropiaciones. Copias deliberadas pero en otra técnica. Ejemplo: Jasper Jones a partir de la bandera norteamericana (Del Conde).

Architexto. Reglas genológicas. Normas estilístico- enunciacionales. Sistema de referencia como prototipo (Nycz).

Arqueología textual. Sistema de referencias contextuales al que pertenece un determinado enunciado (Foucault)

Bricolage. Montaje de materiales previamente codificados (Lévi-Strauss).

Cambio de Firma. Obra de autor poco conocido, con firma de autor famoso. Es el caso de *El pintor en su taller*, de Vermeer, en la que aparecía la firma de Pieter de Hooch, aunque después Vermeer terminó siendo más famoso (Roque).

Caos. Superposición de contextos pertenecientes a distintas escalas y con distintos niveles de complejidad (Porush).

Carnavalización. Subversión de la norma discursiva (Bajtín).

Cita. Producto de la citación. Fragmento de un texto inscrito en el interior de otro.

Cita, Modalidades de la. Cita de autoridad, cita erudita, cita ornamental, cita poética (Plett).

Cita, Transformaciones de la. En la relación entre pre-texto e intertexto: adición, sustracción, sustitución, permutación y repetición (Plett).

Citación. Estrategia intertextual por excelencia. El pre-texto (texto de origen) puede ser real o apócrifo (Plett).

Collage. Transferencia de materiales de un contexto a otro (Ulmer). Superposición sintagmática de fragmentos provenientes de discursos, textos y códigos distintos entre sí, con o sin una intención específica. Heterogeneidades, superposiciones, diferencias.

Competencia citacional. Elementos en posesión del lector, que le permiten reconocer la naturaleza citacional de un fragmento de texto (Plett).

Contexto. En la tradición moderna, mientras todo texto está delimitado por un contexto, el contexto no está delimitado. (*Text is context bound but context is boundless:* J.Culler). En el ámbito posmoderno, el contexto está asociado a otros contextos en función de la inter(con)textualidad.

Convenciones genéricas. Reglas de textualidad ligadas a la identidad sexual. Se utiliza este término para distinguirlo de las reglas genológicas.

Convenciones genológicas. Reglas de carácter textual, formuladas en términos architextuales.

Copia. Reproducción de una obra con finalidades no ligadas al engaño (fines religiosos, pedagógicos o estéticos). En la tradición clásica, la calidad es más importante que la autenticidad. (Caso del *Cupido durmiente* de Miguel Angel, enterrado y vendido al cardenal San Giorgio, que al rechazarlo fue condenado por el biógrafo de Miguel Angel, Vasari: “Las obras de arte valen por su perfección y no por la época en la que fueron realizadas”, cit. en Roque, 28). Ver Reproducción.

Correspondencias. Serie de imágenes creada a partir de la apropiación y transformación de un original de otro autor.

Creación. Bricolage o montaje (Lévi-Strauss).

Déja lu. Sensación de lo “ya leído”, producida en el lector al percibir la naturaleza intertextual de un determinado texto. Esta expresión surge como alusión a la expresión francesa *déja vu* (ya visto).

Discurso. Producto de una red de reglas de enunciación.

Disolución de fronteras. Superposición posmoderna de cultura de élite y cultura de masas (Jameson).

Distanciamiento. Estrategia originada en el teatro épico (brechtiano), consistente en la interrupción de la acción con el objeto de suspender el efecto de realidad (Brecht).

Ecfrasis. Descripción poética de una obra pictórica, escultórica o arquitectónica. Por extensión, comentario artístico de un lenguaje plástico a partir de otro. Ejemplo de sincretismo.

Ecriture. Estrategia textual en la que el lector cumple las funciones de autor (Barthes).

Esquizofrenia. Ruptura de la cadena de relaciones entre significantes (Jameson). Ver Multifrenia.

Extrapolación textual. Producto de la extirpación y reimplantación textual.

Facsímil apócrifo. Reproducción física de un original inexistente (Pavlicic).

Falsificar. En inglés, *to forge* (falsificar) también significa forjar metal para crear armas, como actividad del chamán de la comunidad: su trabajado es aclamado mientras él permanece en total anonimato (Weinberg, 19).

Falsificación. Clasificación de las falsificaciones propuesta por Rafael Matos, presidente del Instituto Mexicano de Antigüedades (citado en Ochoa Sandy, 54):

Ahí te estás. Firma falsa, obra auténtica

Albarazado. No era falso, lo hicieron

Chamizo. Totalmente falso

No te entiendo. Dudoso, puede que sí, puede que no

Salta pa'trás. Firma auténtica, obra falsa

Tente en el aire. Hay mano del maestro, pero también del alumno

Falso. Falsificación de obra, fecha o firma. Ejemplo: Obras metafísicas de De Chirico, hechas al final de su vida pero fechadas a principios de siglo, debido al precio obtenido por sus obras hechas durante ese periodo (Roque, 30).

Un caso especial de falsificación es lo que Brígido Lara, en México, ha llamado adaptaciones: la producción de piezas artesanales hechas por él en las que retoma elementos estilísticos pertenecientes al arte precolombino. Al haber sido enviado a la cárcel acusado de tráfico de piezas, demostró su inocencia produciendo varias “adaptaciones” (Crossley, 34).

Falsos verdaderos. Término propuesto para hacer referencia a obras firmadas por el autor, pero no hechas por él, como en el caso de los papeles para litografías firmados en blanco por Dalí (Roque, 30).

Falsos falsos. Término propuesto para hacer referencia a falsificaciones detectadas a partir de las fechas, como en el caso de Dalí, que sufrió del mal de Parkinson en sus últimos años (Roque, 30).

Genética textual. Condiciones para la producción textual (ej.: escritura epistolar acerca del proceso de creación, borradores, etc.).

Glosa. Tipo de paráfrasis de una obra o de un estilo, en ocasiones paródica o carnavalesca (*Interiores* de Woody Allen es una glosa del cine de Ingmar Bergman) (Del Conde).

Gradiente intertextual. Grado de complejidad intertextual de un texto, reconocible por la presencia de determinados indicadores textuales: presuposiciones lógicas, semánticas, existenciales o pragmáticas, anomalías textuales y atribuciones genéricas o individuales (del texto a un determinado contexto) (Nycz).

Gramatología. Teoría de la escritura como citación. En lugar de signos, huellas; en lugar de textos, intertextos (Ulmer).

Hibridación. Superposición de reglas genológicas o architextuales en un discurso o un texto determinado.

Homenaje. Toda obra de arte es a la vez un homenaje y una crítica a las obras de arte que han existido anteriormente (Robert Motherwell, cit. en Del Conde).

Huella. En la teoría deconstructivista, posmoderna, lo que queda de los pre-textos después

de las operaciones del injerto y la mímica (Derrida).

Influencia. Todo el arte imita al arte. Especialmente a partir del manierismo. La pintura barroca proviene del grabado, así como gran parte de la arquitectura colonial. Tamayo proviene de Picasso y del arte prehispánico (Del Conde). Ver Angustia de las Influencias.

Intentio lectoris. Intención del lector, que a su vez considera las posibles intenciones reconocibles en el texto y las huellas de la intención autoral (Eco).

Intercodicidad. Superposición de códigos diversos en un enunciado específico.

Intercontextualidad. Naturaleza contextual de la intertextualidad. Superposición de contextos de interpretación provocada por la presencia de fragmentos textuales pertenecientes a distintos textos o discursos.

Interdiscursividad. Superposición de reglas discursivas diversas en un enunciado específico.

Intermimotextos. Textos en los que hay imitación deliberada de rasgos semánticos o estilísticos de textos anteriores: parodia, pastiche, adaptación, falsificación, homenaje, glosa, plagio, préstamo, remake, etc. (Riffaterre).

Interpretación facultativa. Dependiente de las competencias citacionales del lector. Desde esta perspectiva, la cita y la alusión son fenómenos facultativos, pues dependen de la posesión de esta competencia. Se opone a interpretación propia u obligatoria.

Interpretación figuracional. No literal, no figurativa (ej.: alegórica); explicacional (Nycz).

Interpretación plicacional. Figurativa, literal, convencional (Nycz).

Interrupción. Estrategia básica de creación textual (Ulmer).

Interrupción inventiva. Efectuada en el texto huésped o anfitrión durante la lectura con el fin de producir un montaje intertextual (Ulmer).

Intertexto. Texto entre textos (Plett). Conjunto de textos asociados virtualmente a un texto específico (Riffaterre).

Intertextualidad. Mediación entre el código y la semiosis ilimitada.

Intertextualidad facultativa. Su gradiente está en función de las competencias citacionales del lector (Nycz).

Intertextualidad ilimitada. Producción de significación similar en sus alcances a la

semiosis ilimitada de Peirce (Zavala).

Intertextualidad itinerante. Característica de las estrategias de lectura en el espacio cultural de la estética neobarroca (Zavala).

Intertextualidad moderna. Relación de ruptura con un texto específico y de todo lo que puede representar ese texto, a partir del empleo de recursos como la alusión, la polémica, la parodia y la cita irónica de un texto concreto y reconocible (ej.: *Ulises* de Joyce y *Odisea* de Homero o *Joseph Andrews* de Fielding y *Quijote* de Cervantes). Relación paradigmática (de sustitución) con textos anteriores. Adición de nuevos significados a un nuevo texto. Afirmación de lo nuevo y su novedad. (El lector requiere conocer la poética del autor.)

Intertextualidad posmoderna. Relación de integración de elementos de un grupo de textos, es decir, de sus rasgos genológicos y su contexto cultural. Recuperación del pasado (y de sus diversas interpretaciones y valoraciones) en la síntesis de un presente donde el texto habla de sí mismo y de sus condiciones de posibilidad. Creación de pseudocitas, mistificaciones, facsímiles apócrifos y otros recursos donde se imitan rasgos formales y estilísticos. Relación sintagmática (de combinación) de rasgos textuales (de textos existentes y apócrifos). Adición de un nuevo texto a significados ya existentes. Afirmación de lo viejo y su eternidad. (El lector puede encontrar sentido al texto desde su perspectiva personal) (Pavlicic).

Intertextualidad propia. Obligatoria para todo lector (Nycz).

Intertextualidad virtual Producida por las asociaciones de un lector determinado, en un co-texto específico de lectura (Zavala).

Lectura. Zurcido o sutura (Lacan).

Mapas cognitivos. Construidos paradójicamente desde el interior de las prácticas, articulando la experiencia vivida con el conocimiento científico (como lo hace un taxista en sus recorridos por la ciudad) (Jameson).

Marcadores explícitos de citación Apostillas, comentarios metatextuales, índices de fuentes, glosas marginales, notas al pie, referencias bibliográficas, post-scripta, prefacios.

Marcadores implícitos de citación. Cambio de tamaño tipográfico, comillas, cursivas, dos puntos, espacios al margen, interlineados.

Mención. Referencia explícita a un pre-texto ajeno al cuerpo del texto.

Metaparodia. Parodia de una parodia (Morson).

Metatexto. Texto acerca de un texto.

Mistificación. Consideración de un texto posterior como antecedente de otro (ej.: reseñas apócrifas de Borges) (Pavlicvic).

Mitología. Texto construido a partir de la indisolubilidad semiótica de un mito (Barthes).

Construcción textual apoyada, como en el judo, en la fuerza semántica de un discurso mítico.

Modernidad. Ruptura con el pasado. Su lógica es digital, puntual, metafórica y paradigmática (bajo el principio de sustitución o selección). Sus presupuestos son el textocentrismo, el logocentrismo y el formalismo (la autonomía textual o genológica) (Pavlicic). Discurso epistémico (como en el relato policiaco), en el cual se presupone la existencia de verdades (McHale).

Montaje. Estrategia de fragmentación y recomposición de la realidad a través de un juego con las posibilidades de su representación. Su objetivo no necesariamente es representar, sino construir o cambiar la realidad (Ulmer).

Multifrenia. Presencia simultánea de diversos referentes contextuales en el horizonte de experiencia del lector (Gergen).

Neobarroco. Universo estético definido por la presencia de asimetrías, monstruosidades, laberintos, fractales, carnavalización y juego, todo lo cual lleva a la existencia de replicantes intertextuales (Calabrese).

Obra. Constructo intertextual (Culler).

Oposición binaria. Elemento característico de toda textualidad moderna. Puede pertenecer a distintos contextos: hermenéutico (interior / exterior); freudiano (esencia / apariencia); existencialista (autenticidad / alienación); semiótica (significante / significado).

Todas ellas se disuelven en la posmodernidad, y en su lugar quedan prácticas y juegos intertextuales (Jameson).

Palimpsesto. Subtexto cuyo sentido está determinado por las competencias del lector (Genette).

Paradoja del anfitrión. En el contexto de la poscrítica, la crítica es parásito de la crítica y a su vez la crítica es saquéfido del texto (Ulmer).

Parásito. Saquéfido (Cage).

Parodia. Transformación semántica, no estilística, de carácter irónico (Roque). Imitación irónica de elementos semánticos o estilísticos de un texto (Hutcheon).

Parodia apócrifa. Construcción imaginaria de un sentido paródico, al observar un texto desde la perspectiva de un contexto anacrónico (por ejemplo, al observar un texto antiguo desde la perspectiva del presente, o un discurso con gran mercado simbólico desde la perspectiva donde el enunciado es poco prestigioso) (Zavala). Paradigma de humor involuntario.

Paseo inferencial. Asimilación de elementos del texto a partir de una lectura personal (Eco)

Pastiche. Imitación formal (generalmente de carácter estilístico) no necesariamente irónica. Obra artística hecha "a la manera de...". Ejemplo: Luca Giordano fue absuelto al haber imitado el estilo de Durero, debido a su habilidad técnica (Roque).

Pastiche como simulacro. Recreación estilística carente de referente textual (ejs.: *Chinatown*, *Rumble Fish*) (Jameson).

Pastiche posmoderno. Superposición de elementos procedentes de varios estilos. Ejemplo: *La cena de Emaús*, obra del falsificador de Vermeer, Hans Van Meegeren, en donde el rostro de Jesús fue inspirado en una fotografía de Greta Garbo (Weinberg, 19).

Plagio. Acto de apropiación a partir de una copia firmada por el autor apócrifo. En el contexto posmoderno, donde se relativizan los conceptos de causa-efecto, originalidad y autoría, el concepto legal de plagio está sujeto al contexto de interpretación.

Plagio apócrifo. Iteración literal acompañada de una interpretación diferente a la del contexto de enunciación original (ej.: Pierre Menard como autor del *Quijote*). En la jurisprudencia posmoderna, el plagio apócrifo puede crear derechos de autor a quien lo realiza (Douzinas, Balkan).

Polifonía. Presencia de varias voces (perspectivas, visiones) en un determinado contexto (Bajtín).

Poscrítica. Crítica surgida en la posmodernidad, de naturaleza moderna, centrada en la representación (interpretativa) de las relaciones entre arte y realidad (Ulmer).

Posmodernidad. Integración del pasado. Su lógica es sintagmática (bajo el principio de combinación), metonímica, analógica, continua. Sus condiciones de posibilidad son la simultaneidad paradójica y metaparadójica, las alusiones apócrifas, el reciclaje textual y las relaciones fractales.

Precuela. Narración producida con posterioridad a otra, en la que se relata un fragmento cronológicamente anterior a lo narrado en aquélla.

Préstamo. En el contexto del arte, este término se refiere a la apropiación de detalles específicos de otra obra. Sin embargo, virtualmente todo préstamo es a perpetuidad, pues rarisísimamente puede devolverse. Ejemplo: *Tierra dormida* de Diego Rivera, en Chapingo, a partir de fotografías de Edward Weston (Del Conde).

Pre-texto. Texto de origen.

Pseudocita. Su reconocimiento depende de la competencia citacional del lector.

Reglas genológicas. Convenciones de los géneros discursivos (ej.: cuento policiaco, manual para reparar automóviles, instrucciones en una clase de aeróbicos).

Remake. Iteración estructural de un texto narrativo, generalmente cinematográfico, con frecuencia a partir de un texto literario. Nuevas versiones en las que se respeta la estructura narrativa original.

Repetición originaria. Aquella que produce diferencias (Ulmer).

Replicantes intertextuales. Copias producidas a partir de la duplicación especular (según la lógica de los espejos). Elementos de la estética neobarroca (Calabrese)

Representación. Consecuencia de estar en lugar de algo. El presupuesto de los discursos de la modernidad (arte, literatura, ciencias) consiste en afirmar que la realidad puede ser representada. Sin embargo, ya en sus orígenes se desarrolló, de manera paralela, lo que algunos han llamado un “descrédito de la realidad”, es decir, la desconfianza ante

toda forma de representación de la realidad. La crítica a los límites de toda representación es uno de los presupuestos políticos de la estética posmoderna (Hutcheon 1991).

Reproducción Protegida por derechos de autor. Es notoria la ausencia de fotocopadoras en Rusia, China y los regímenes totalitarios. Caso límite: jurisprudencia acerca del *Quijote* de Pierre Menard. Ver: Plagio apócrifo; Simulacro posmoderno. // En su artículo seminal “La obra de arte en la época de su reproducción mecánica” (1936) Walter Benjamin señala la paulatina desaparición del “aura” mística que rodeaba a la obra de arte en la Edad Media, particularmente en el claustro religioso (Benjamin). Algunos autores sostienen la existencia de una nueva aura, de carácter romántico, en el contexto lúdico de la posmodernidad ecológica (Newman).

Retake. Secuencia en la que se alude a una toma o secuencia específicas de una película anterior, generalmente perteneciente al canon.

Revival. Conjunto de textos (generalmente cinematográficos) en los que se retoma un estilo o un interés temático específicos de otro contexto histórico.

Saprófito. Ver Paradoja del anfitrión.

Secuela. Narración en la que se continúa la historia iniciada en un texto autónomo anterior.

Serie. En la tradición del formalismo ruso, conjunto de productos culturales que constituyen un determinado contexto histórico. Este concepto es resemantizado por Umberto Eco y Omar Calabrese, al referirse a la lógica de las series televisivas, donde hay iteraciones formales entre un programa y el siguiente.

Silepsis. Referencia simultánea a contextos discursivos diferentes entre sí (Rifaterre).

Simulacro moderno. Copia de un original (Ulmer).

Simulacro posmoderno. Copia sin original (Baudrillard). (Ej.: citas de textos apócrifos en cuentos de Borges, al inventar antecedentes inexistentes).

Sublimidad histórica. Manifestada en la alta tecnología; equivale a la nueva paranoia (Jameson).

Sublimidad moderna. Manifestada ante la naturaleza.

Subtexto. Palimpsesto. Sentido oculto. Producto de una determinada estrategia de seducción o de poder. Presupuesto de toda metafísica de la profundidad (Tseëlon).

Texto. Tejido de significaciones. Producto de reglas discursivas. Enunciado. (Para una genealogía del empleo del término, ver Mowitt).

Transcodificación. Asimilación de la cita a un nuevo contexto. Su presencia significa una disminución de interferencias citacionales (Plett).

Transtextualidad. Nivel de sentido compartido por un pre-texto y un texto huésped, ya sea en la traducción, en la anotación textual o en otras formas de transcodificación, como la efrasis o la sincretis intercódica. Supuesto de subtexto común al pre-texto y al texto huésped (Nycz).

Variaciones. Sistema desarrollado con frecuencia en música, a partir de la fórmula del tema y las variaciones, como homenaje a otro autor. Ejemplo: Serie postcubista de Picasso a partir de *Las Meninas* de Velázquez (Del Conde).

Verosimilitud. En el contexto posmoderno la intertextualidad sustituye a la verosimilitud. La verosimilitud presupone la existencia de un referente real. Cuando el referente es textual, éste es reconstruido a partir de referencias genológicas (Nycz).

Bibliografía sobre intertextualidad: teoría y análisis

El estudio de la intertextualidad es muy vasto. En esta bibliografía sólo he incluido algunas de las referencias básicas, la mayor parte asequibles en las bibliotecas de UAM (Universidad Autónoma Metropolitana) Xochimilco, El Colegio de México o el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).

Existen bibliografías acerca de la intertextualidad, como la de Udo Hebell (1989), pero sólo incluyen análisis de textos literarios específicos publicados en inglés, y dejan de lado los trabajos de carácter teórico o publicados en otras lenguas.

Algunas de las 125 referencias incluidas en esta bibliografía no están dedicadas exclusivamente a la intertextualidad, pero han sido útiles para la elaboración del glosario respectivo.

El estudio de John Mowitt (1992) rastrea la genealogía del término *texto*, al que Mowitt considera precisamente como antidisciplinario. Algunas de sus referencias básicas (Kristeva, Baudrillard, Jameson) están incluidas en esta bibliografía. Las relativas a otros autores (Barthes, Lévi-Strauss, Derrida) requieren una bibliografía especial dedicada exclusivamente a sus trabajos. Por ejemplo, aquí he incluido la bibliografía de fuentes primarias y secundarias sobre Derrida elaborada por William Schulz y Lewis Fried (1982).

Entre los teóricos de la literatura que han reflexionado de manera más sistemática sobre la intertextualidad es necesario mencionar a Michael Riffaterre y a Gérard Genette. En el trabajo de otros teóricos, como Umberto Eco y Linda Hutcheon, la intertextualidad también ocupa un lugar importante.

En México el trabajo más útil para el estudio de la intertextualidad es la compilación (y traducción al español) hecha por Desiderio Navarro para el número especial de la revista *Criterios*, publicada por UAM Xochimilco, con motivo del Sexto Encuentro Internacional sobre Mijaíl Bajtín, realizado en Cocoyoc en 1993. Este número de la revista contiene materiales cuya referencia es ya casi imprescindible sobre la materia, como los de Nycz, Plett y Pavlicic.

El mismo Desiderio Navarro ha iniciado la publicación de su *Summa Intertextual*, que es una serie de cinco volúmenes con trabajos teóricos sobre intertextualidad. El primero de ellos

tiene el título *Intertextualité* (Casa de las Américas, La Habana, 1997) y contiene la traducción de materiales originalmente publicados en francés, empezando por el texto en el que Julia Kristeva propuso el término por primera vez, en 1967.

Algunos de los materiales incluidos aquí podrían ser considerados como estudios de la intermedialidad, en particular en el terreno del cine (Stam, Goodwin, Carroll, Jameson), la escritura electrónica (Landow; Delany & Landow), la televisión (Eco) o las relaciones entre pintura, escultura y artesanías (Crossley, Del Conde, Ochoa Sandy, Roque, Weinberg). Otros tratan precisamente sobre la relación intermedial entre pintura, fotografía, literatura y cine (Ortiz, Peucker, Calabrese) o sobre su articulación en el lenguaje de la historieta (Barbieri).

Algunos textos incluidos aquí tratan sobre la intertextualidad en algunas de las obras literarias más complejas de la narrativa contemporánea, y su estudio tiene un particular interés teórico o analítico, que puede ser extendido al estudio de otros autores. Este es el caso de los estudios sobre la intertextualidad en el *Ulysses* de James Joyce (Thornton, Gifford, Bishop, Elizondo, Ellman, Pimentel), *El nombre de la rosa* de Umberto Eco (Guglielmi, Capozzi, Kroeber, Schick), algunos cuentos de Borges (Alazraki, Varas) o algún texto de Conrad (Lodge), Gustavo Sainz (Escalante), García Lorca (Tasende) o García Márquez (Penuel, Rodríguez Vergara).

En otros trabajos se estudia la intertextualidad en textos canónicos de la tradición occidental, como la Biblia. Además de los trabajos de Harold Bloom y otros, habría que señalar la compilación de Sipke Draisma, el estudio de Daniel Boyarin sobre el midrash, y la propuesta de trabajo sobre la Biblia posmoderna realizado por The Bible and Culture Collective.

Algunos textos literarios han desatado numerosas lecturas intertextuales. Aquí quisiera destacar, por su interés conceptual, el caso extraordinario del cuento “La carta robada” de Edgar Allan Poe, que ha dado lugar a la compilación de Muller & Richardson sobre estudios intertextuales, y también al complejo y excepcional estudio intertextual de John Irwin.

Por último habría que mencionar la utilidad de algunos trabajos teóricos sobre formas específicas de la intertextualidad, como el de Deborah Madsen (1995) sobre la alegoría, el de Allan Pasco (1995) sobre la alusión, el de Mark Rose (1995) sobre los orígenes del derecho de

autor, el de Hillel Schwartz (1996) sobre las copias y el de Anthony Grafton (1997) sobre las notas al pie.

Sin duda, la producción intelectual sobre intertextualidad, especialmente en el contexto posmoderno, está en constante crecimiento. Esta bibliografía es sólo una invitación a explorar este terreno de la investigación contemporánea.

Alazraki, Jaime: "El texto como palimpsesto; lectura intertextual de Borges" en *Hispanic Review* 52 (1984), 281-302. Incluido en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-estilo*. Madrid, Gredos, 3a. ed., 1983, 428-56.

Anderson Imbert, Enrique: "Intertextualidad en la narrativa" en Varios autores: *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura*, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1992, 43-56.

-----: "Número limitado de tramas: la intertextualidad" en *Teoría y práctica del cuento*, 2a ed. Barcelona, Ariel, 1992, 95-99.

Bajtín, Mijaíl: "La palabra en Dostoievski" en *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1979), 253-375.

Bakhtin, Mikhail: "Heteroglossia in the Novel" en *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981, 301-33. ("El plurilingüismo en la novela", fragmento del ensayo "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, 117-48.)

Balkan, J. M.: *Postmodern Jurisprudence. An Introduction*. New York, Routledge, 1994.

Barbieri, Daniele: *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós, 1993 (1991).

Baudrillard, Jean: *Simulacros*. Barcelona, Kairós, 1987.

Beristáin, Helena: "Intertexto" en *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985, 263-5.

-----: *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, UNAM, 1996

Bishop, John: *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1986.

Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Avila, 1977 (1973).

- Boyarin, Daniel: *Intertextuality and the Reading of Midrash*. Indiana University Press, paperback reprint, 1994.
- : "The Sea Resists: Midrash and the (Psycho)Dynamics of Intertextuality" en *Poetics Today*, 10: 4, Winter 1989, 661-678.
- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987).
- Capozzi, Rocco: "Intertextualidad y semiosis: L'Education sémiotique de Eco" en Renato Giovanolli, comp.: *Ensayos sobre El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen, 1987 (1985), 187-208.
- Carroll, Noël: "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)", en *October*, Massachusetts Institute of Technology, num. 20, 1982, 51-81.
- Crossley, Mimi: "Un nuevo mundo prehispánico" en *Artes de México*, número especial sobre *La falsificación y sus espejos*, 1995 (28), 32-39.
- Culler, Jonathan: "Presupposition and Intertextuality" en *Modern Language Notes*, 91, 1976, 1380-96.
- De Beaugrande, Robert & Wolfgang Dressler: "Intertextuality" en *Introduction to Text Linguistics*. London & New York, Longman, 1981 (1972), 182-208.
- Del Conde, Teresa: "Tropos" en *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*. México, Sociedad Mexicana de Arte Moderno, 1992, 8-34.
- Delany, Paul & George P. Landow, eds.: *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge, The MIT Press, 1991
- Draisma, Sipke, ed.: *Intertextuality in Biblical Writings. Essays in Honor of Bas van Iersel*. Uitgeversmaatschappij J. H. Kok, Kampen (Holanda), 1989.
- Eco, Umberto: "Inferencias basadas en cuadros intertextuales" en *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981 (1979), 116-120. Traducción de Ricardo Pochtar.
- : "La innovación en el serial" en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988 (1985), 134-156.
- Ellmann, Richard: "Los antecedentes de *Ulysses*" en James Joyce. Barcelona, Anagrama, 1991 (1959, 1982), 397-428.

- Elizondo, Salvador: "La primera página de *Finnegans Wake*" en *Teoría del infierno y otros ensayos*. México, El Colegio Nacional / Ediciones del Equilibrista, 1992, 155-62.
- Escalante, Evodio: "Gustavo Sainz: El novelista como un operador de los discursos" (Acerca de *A la salud de la serpiente*), en *Sábado de Unomásuno*, num. 710, 11 de mayo de 1991, 6.
- Fernández, Graciela Beatriz: "La intertextualidad en el discurso del poder" en *La Palabra y el Hombre*, 71, julio-septiembre 1989, Universidad Veracruzana, 5-11.
- Foucault, Michel: *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI Editores, 1970 (1969).
- Fraistat, Neil: "Introduction: The Place of the Book and the Book as Place" en *Poems in Their Place: The Intertextuality and Order of Poetic Collections*, ed. by Neil Fraistat. Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1986, 3-17.
- García Jiménez, Jesús: "Taxonomía intersportes e intergéneros" en *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993, 63-70.
- Genette, Gérard: *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1989 (1982).
- Gergen, Kenneth: *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 1992 (1991).
- Gifford, Don & Robert J. Seidman: *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley, University of California Press, 1968.
- Girbal, Teresa: "La connotación intertextual" en Varios autores: *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura*, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1992, 102-116.
- Godzich, Wlad: "La otredad necesaria: representación e intertextualidad" en *Morphé. Semiótica y Lingüística*, núm. 1, enero-junio 1986, Universidad Autónoma de Puebla, 103-114.
- Goodwin, James: *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Grafton, Anthony: *The Footnote. A Curious History*. Cambridge, Harvard University Press, 1997
- Greimas, Algirdas J. & J. Courtés: "Intertextualidad" en *Semiótica. Diccionario razonado*

- de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982 (1979), 227-8.
- : "Intertextualidad" e "Intratextualidad" en *Semiótica*, vol. II. Madrid, Gredos, 1991 (1986), 146-9.
- Guglielmi, Nilda: *El eco de la rosa y Borges*. Buenos Aires, Eudeba, 1988.
- Guillén, Claudio: "Intertextualidad" en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. México, Grijalbo, 1985, 309-25.
- Hawthorn, Jeremy: "Intertextuality", en *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*. London, Edward Arnold, 1992, 85-7.
- Hebel, Udo J., comp.: *Intertextuality, Allusion, and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*. New York, Greenwood Press, 1989.
- Hunt, Peter: "What Do We Lose When We Lose Allusion? Experience and Understanding Stories", *Signal 57*, 212-22.
- Hutcheon, Linda: "Intertextuality, Parody, and the Discourses of History" en *A Poetics for Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London, Routledge, 1988, 124-40.
- : "Literary Borrowing... and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences, and Intertexts", *English Studies in Canada 12* (1986), 229-239.
- : *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York & London, Methuen, 1985.
- : *The Politics of Postmodernism*. New York, Routledge, 1989.
- Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana, Casa de las Américas, 1997
- Irwin, John T.: *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.
- Jameson, Fredric: *Las contradicciones culturales del capitalismo tardío*. Barcelona, Paidós.
- Jiménez de Báez, Yvette: "Intertextualidad e historia", El Colegio de México, manuscrito inédito, 1985.

- Kerr, Katharine & Martin H. Greenberg, eds.: *Weird Tales from Shakespeare*. New York, Daw Books, 1994.
- Kristeva, Julia: “La palabra, el diálogo y la novela”, *Semiótica*, vol. 1, Madrid, Espiral-Fundamentos, 1978, 187-226.
- Kroeber, Burkhart: “El misterioso diálogo de dos libros”, en Renato Giovanolli, comp.: *Ensayos sobre “El nombre de la rosa”*. Barcelona, Lumen, 1987 (1985), 80-89.
- Landow, George P.: “Other Convergences: Intertextuality, Multivocality, and Decenteredness” en *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1992, 8-13.
- Lodge, David: “Intertextuality (Joseph Conrad)” en *The Art of Fiction*. London, Penguin Books, 1992, 98-103.
- Madsen, Deborah L.: *Rereading Allegory. A Narrative Approach to Genre*. New York, St. Martin's Press, 1995.
- Marchese, Angelo & Joaquín Forradellas: “Intertextualidad” e “Intratextualidad” en *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1991, 217-19.
- Martín, Félix: “Cómo aproximarse a la historia literaria: la alternativa intertextual” en José Antonio Gurpegui y Luis Alberto Lázaro, eds.: *Nuevos mitos en la literatura inglesa y norteamericana*. Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1992, 1-14.
- McHale, Brian: “Intertextual Zones” en *Postmodern Fiction*. London & New York, Methuen, 1987, 56-58.
- Merrell, Floyd: “Quantum --and Textual—Interconnectedness” en *Unthinking Thinking. Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1991, 182- 197.
- Miller, Owen: “Intertextual Identity” en *Identity of the Literary Text*, eds. Mario Valdés & Owen Miller. Toronto, University of Toronto Press.
- Miraglia, Anne Marie: “Dialogism and American Intertexts in the Québécois Novel” in Clive

- Thomson & Hans Raj Dua, eds.: *Dialogism and Critical Criticism*. London, Canada, The University of Western Ontario, 1995, 201-215.
- Morson, Gary Saul: "Parody and Intertextuality" en "Parody, History, and Metaparody", ensayo incluido en *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, ed. by Gary Saul Morson & Caryl Emerson. Evanston, Northwestern University Press, 1989, 63-7.
- : *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's 'Diary of a Writer' and the Traditions of Literary Utopia*. Austin, University of Texas Press, 1981.
- & Caryl Emerson: "Dialogue" en *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford University Press, 1990, 6, 130-3.
- Mowitt, John: *Text. The Genealogy of An Antidisciplinary Object*. Durham and London, Duke University Press, 1992.
- Muller, John P. & William J. Richardson, eds.: *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988.
- Newman, Charles: *The Postmodern Aura*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1986.
- Nycz, Ryszard: "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos" en *Criterios*. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín, México, UAM Xochimilco / Casa de las Américas / UNEAC, 1993, 95-116. Traducción del polaco por D.Navarro.
- Ochoa Sandy, Gerardo: "Elogio y condena del falsificador" en *Artes de México*, número especial sobre *La falsificación y sus espejos*, 1995 (28), 50-57.
- Ortiz, Aurea y María Jesús Piqueras: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Ostria González, Manuel: "Fundamentos lingüísticos de la intertextualidad en el discurso literario" en *Etc. Ensayo, Teoría, Crítica, Club Semiótico*, 4, agosto 1992, Córdoba, Argentina, 12-21.
- Pasco, Allan H.: *Allusion: A Literary Graft*. Toronto, University of Toronto Press, 1994.
- Pavlicic, Pavao: "La intertextualidad moderna y la postmoderna" en *Criterios*. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín, México, UAM

- Xochimilco / Casa de las Américas / UNEAC, 1993, 165-186. Traducción del croata por Desiderio Navarro.
- Penuel, Arnold: *Intertextuality in García Márquez*. Spanish Literature Publication Company, 1994.
- Peña, Cristina: “La palabra propia y la ajena. Identificación y distancia” en Jorge Lozano, ed.: *Análisis del discurso*. Madrid, Cátedra, 1982, 147-65.
- Pérez Firmat, Gustavo: “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura” en *Romanic Review* 69, 1978, 1-14.
- Perri, Carmela: “On Alluding” en *Poetics* 7, 1978, 289-307.
- Peucker, Brigitte: *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*. Princeton, Princeton University Press, 1995.
- Pfister, Manfred: “Concepciones de la intertextualidad” en *Criterios*, La Habana, núm. 31, 1994, 85-108. Traducción del alemán, Desiderio Navarro.
- Pimentel, Luz Aurora: “Relaciones transtextuales y producción de sentido en el *Ulises* de James Joyce” en *Acta Poetica*, 6, otoño 1986, UNAM, 81-108.
- Plett, Heinrich: “Intertextualidades” en *Criterios*. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín, México, UAM Xochimilco / Casa de las Américas / UNEAC, 1993, 65-94. Traducción del alemán por Desiderio Navarro.
- Preiss, Byron, ed.: *El Philip Marlowe de Raymond Chandler. Nuevas aventuras de Philip Marlowe por algunos de los mejores autores mundiales de relatos policíacos*. Barcelona, Plaza y Janés, 1990 (1988).
- Reis, Carlos: “Intertextualidad” en *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1979.
- Reyes, Graciela: *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984.
- Rifaterre, Michel: “The Poetic Functions of Intertextual Humor” en *Romanic Review* 65, 1974, 278-93.
- : “Intertextual Scrambling” en *Romanic Review* 68, 1977, 197-206.
- : “Syllepsis” en *Critical Inquiry*, Summer 1980, 625-638.
- : *Fictional Truth*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1990.

-----: "Intertextuality vs. Hypertextuality" en *New Literary History*, 25, 1994, 779-788.

Rodríguez Monegal, Emir: "Carnaval/Antropofagia/Parodia" en *Revista Iberoamericana* 108-109, 1979, 401-12.

Rodríguez Vergara, Isabel: "Intertextualidad", fragmento del capítulo "El otoño del patriarca y la sátira menipea" en *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*. Madrid, Pliegos, 1991, 55-74.

Romano Sued, Susana: "La traducción como fenómeno de recepción y caso de intertextualidad" en *Etc. Ensayo, Teoría, Crítica, Club Semiótico*, 4, agosto 1992, Córdoba, Argentina, 35-48.

Roque, Georges: "Estética de la copia" en *Artes de México*, número especial sobre *La falsificación y sus espejos*, 1995 (28), 26-31.

Rose, Mark: *Authors and Owners. The Invention of Copyright*. Harvard University Press, 1995.

Rosenau, Pauline Marie: "Modern Prediction and Causality or Post-Modern Intertextuality" en *Post-Modernism and the Social Sciences. Insights, Inroads, and Intrusions*. Princeton, Princeton University Press, 1993, 112-114.

Scolnikov, Hanna & Peter Holland, comps.: *La obra de teatro fuera de contexto. El traslado de obras de una cultura a otra*. México, Siglo XXI Editores, 1991 (1989).

Schick, Ursula: "Semiótica narrada o jeroglífico intertextual?" en Renato Giovanolli, comp.: *Ensayos sobre "El nombre de la rosa"*. Barcelona, Lumen, 1987 (1985), 260-290.

Schulz, William R. & Lewis L. B. Fried: *Jacques Derrida. An Annotated Primary and Secondary Bibliography*. New York & London, Garland Publishing, 1992.

Schwartz, Hillel: *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York, Zone Books, 1996.

Sebeok, Thomas A.: "Entrar a la textualidad: ecos del extraterrestre" en *Discurso. Cuadernos de teoría y análisis*, 7, mayo-agosto 1985, México, UNAM, 83-90.

Segre, Cesare: "Intertextualidad" en *Principios de análisis del texto literario*. Madrid, Editorial Crítica, 1985, 94-99.

Sklovski, Víctor: "Preliminar" en *Laurence Sterne: Vida y opiniones de Tristram Shandy*,

- caballero*. Barcelona, Planeta, 1976, 9-24.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis: "Intertextuality";
 "Transtextuality" en *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. London & New York, Routledge, 1992, 201-10.
- Stephens, John: "Not by Words Alone: Language, Intertextuality, Society" en *Language and Ideology in Children's Fiction*. London & New York, Longman, 1992, 84-119.
- Stewart, Susan: *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Literature and Folklore*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- Tasende Grabowski, Mercedes: *Palimpsesto y subversión: Un estudio intertextual de "El ruedo ibérico"*. Madrid, Huerga y Fierro, Editores, 1994.
- The Bible and Culture Collective: *The Postmodern Bible*. Yale University Press, 1995.
- Thornton, Weldon: *Allusions in 'Ulysses'. An Annotated List*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1961.
- Tseëlon, Efrat: "Fashion and the signification of social order" en *Semiotica*, vol. 91, 1/2, Amsterdam, 1992, 1-14.
- Ulmer, Gregory: "El objeto de la poscrítica" en Hal Foster, comp.: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985 (1983), 125-164.
- Varas, Patricia: "Intertextualidad en el cuento "Tema del traidor y del héroe"" en *Texto Crítico*, 39, 1988, Xalapa, Universidad Veracruzana, 90-97.
- Varios autores: *La falsificación y sus espejos*. Número monográfico de *Artes de México*, num. 28, 1995.
- Waugh, Patricia: "Intertextual Overkill" en *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York & London, Methuen, 1984, 145-9.
- Weinberg, Eliot: "Falsificaciones auténticas" en *Artes de México*, número especial sobre *La falsificación y sus espejos*, 1995 (28), 16-19.
- Weisbecker, Jean: "The Use of Quotation in Recent Literature" en *Comparative Literature* 22:1, 1970, 36-45.
- Widdowson, H. G.: "Intertextual Associations" en *Practical Stylistics*, Oxford University Press, 1992, 55-60.

Worton, Michael & Judith Still, eds.: *Intertextuality. Theories and Practices*. Manchester and New York, Manchester University Press, 1990.

Zavala, Lauro: "Towards a Dialogical Theory of Cultural Liminality. Contemporary Writing and Cultural Identity in Mexico" en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 1, 1997, 9-22. (Hay versión en español en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca, UAEM, 1999, 33-48.)

Módulo *Cinematografía y Procesos Culturales*

Objetivo: Conocer los elementos fundamentales del lenguaje cinematográfico y su relación con los procesos culturales desde una perspectiva semiológica y socio-histórica. Para ello se estudiarán de manera sistemática los procesos de recepción cinematográfica, así como los principales códigos del cine clásico, su ruptura en la tradición moderna y las características estéticas del cine contemporáneo, todo ello a partir de la práctica del análisis cinematográfico.

Metodología: Este módulo se apoya en varios ejercicios de reconstrucción analítica de la experiencia de recepción cinematográfica a partir de los modelos contenidos en los libros *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador* (UV, 2000) y en *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura* (UAEM, 1999), con apoyo en el número especial de la revista *Criterios* (UAM Xochimilco).

Elementos de análisis: Desde los primeros ejercicios de análisis cada estudiante seleccionará el área del análisis en la que estará inscrita su investigación trimestral, a partir de las áreas contenidas en la bibliografía existente en español: imagen, sonido, edición, guión, narración, enunciación, estética, retórica, género, estilo, adaptación, intertextualidad, modernidad, posmodernidad, etc.

Criterios de evaluación: Los trabajos por escrito que los estudiantes deberán realizar a lo largo del trimestre son los siguientes: 2 ejercicios de análisis cinematográfico (10% cada uno), 3 reportes de actividades extramuros (10%), 10 reportes de lectura (10%), 1 reporte de clase (10%), 1 análisis intertextual (10%), 1 reseña bibliográfica (10%) y 1 trabajo final (30%).

Contexto general: Es pertinente señalar que este módulo no es un curso de historia del cine, ni tampoco es un taller de apreciación o crítica cinematográfica, sino que está estructurado como un taller de análisis de los procesos de comunicación cinematográfica.

Presupuestos modulares. Este módulo está diseñado para ser adaptado a las necesidades de cada contexto de enseñanza, cada estilo de trabajo en el salón de clases, y cada espectador/a en su experiencia de ver cine. Por lo tanto, puede ser utilizado como un mapa que será recorrido de múltiples formas por cada espectador.

Las condiciones óptimas para el empleo de este modelo de análisis consiste en utilizarlo de manera paralela a la asistencia sistemática a las proyecciones disponibles en la cartelera urbana, y de ser posible, también a las proyecciones disponibles en los circuitos culturales, en los archivos universitarios, en los ciclos televisivos y en otras fuentes de acceso audiovisual disponibles para los espectadores. Es decir, este módulo está diseñado para ser utilizado en cualquier contexto de recepción cinematográfica, en cualquier medio y soporte técnico donde se conserve y se transmita el cine, y con cualquier corpus de películas, y no está limitado a un corpus o unas condiciones particulares de trabajo.

El modelo está diseñado para reconocer la especificidad de la experiencia estética (emocional, intelectual, ética y estética) de cada espectador al ver una película. Esto engloba también las interpretaciones que este espectador construye acerca de su experiencia de recepción cinematográfica.

El modelo es lo suficientemente flexible como para reconocer la existencia de modelos canónicos para la valoración de las películas, según los cuales es posible hablar sobre “Las mejores 100 películas” o “Los mejores 10 directores” a partir de una aplicación más o menos consensual de la teoría del autor.

Desde esta perspectiva, este modelo ha sido diseñado a partir de la sospecha de que todo canon es transitorio. Y al ser transitorio, todo canon dice más sobre las condiciones históricas (individuales o colectivas) en las que fue producido que sobre las películas que canoniza.

El modelo es también lo suficientemente flexible como para ser utilizado en un curso de historia del cine. Desde esta perspectiva, una aproximación consecuente con la evolución del lenguaje y el estilo cinematográfico debe iniciarse por el estudio de las películas exhibidas en cartelera en el momento de iniciarse el curso para, a partir de allí, avanzar hacia los antecedentes respectivos hasta llegar al nacimiento de las convenciones del cine clásico.

La práctica del análisis. La escritura del análisis es un ejercicio personal, por lo que debe ser disfrutable, aun cuando la película analizada no haya sido disfrutada igualmente.

El ejercicio pone en juego todo lo que la persona sabe (sobre comunicación, diseño, ciencias sociales, humanidades) y todo lo que está en su memoria y en su imaginación.

Durante la escritura, la pantalla es como un espejo donde se proyecta, se reconoce y se recrea la propia identidad a través del ejercicio de la sensibilidad.

Escribir sobre cine exige establecer diversos tipos de compromisos de carácter estético e ideológico, tomar partido y argumentar los juicios de valor.

La escritura y la reescritura del análisis presupone corre el riesgo de apostar la propia identidad; esto es así en la medida en que quien escribe un análisis ha decidido poner en juego los agenciamientos de su deseo a través de los mecanismos de identificación (con el punto de vista de la cámara y el resto de la instancia narrativa, y con parte de lo que la cámara muestra, es decir, personajes y situaciones).

Lo que se apuesta (la propia sensibilidad, la experiencia y la memoria, es decir, la identidad como visión del mundo) está determinado por un lapso de tiempo (alrededor de dos horas de proyección) y por la atención que se dedica a la película.

El espectador espera, como en toda apuesta, obtener algo valioso a cambio de su tiempo y su atención, aunque también puede llegar a sentir que la experiencia significó una pérdida.

Como en toda apuesta, lo que el espectador puede llegar a ganar puede tener un valor que no es proporcional al tiempo dedicado a ver la película, es decir, la experiencia cinematográfica de recepción puede llegar a enriquecer su imaginación, incorporarse a su memoria o modificar su visión del mundo.

Contenidos

Primera Unidad

Códigos Cinematográficos: Cine Clásico y Moderno

1. **Estética del cine clásico:** Estilos, géneros y modo de producción
2. **Teoría de la imagen:** retórica visual: Códigos y estrategias
3. **Análisis de imagen y sonido:** Teoría de la audiovisión
4. **Teoría del montaje:** Transparencia, distanciamiento
5. **Guión cinematográfico:** Modelos, recursos, elementos

6. **Narrativa cinematográfica:** Códigos estructurales y genéricos, retórica dilatoria
7. **Estética del cine moderno:** Rupturas del canon clásico, antecedentes, contextos

Segunda Unidad

Cine Contemporáneo

8. **Estética posmoderna.** Nuevas tecnologías, estrategias neobarrocas, ironía posmoderna

Tercera Unidad

Recepción Cinematográfica

9. **Sociología y antropología del cine.** Cine mexicano: Contextos de enunciación y de interpretación, mercados simbólicos; melodrama
10. **Estética de la recepción.** Intriga de predestinación, horizonte de expectativas, intento lectoris, estrategias de interpretación, teoría de la imagen
11. **Psicoanálisis y cine.** Sutura, elipsis, identificación, erótica de la mirada, construcción de género, omisiones, palimpsestos
12. **Análisis de la intertextualidad.** Alusión, citación, parodia, metaficción; relación con otros lenguajes: literatura, animación, documental, historieta, video, televisión; intertextualidad posmoderna; subtextos y arqueología textual

Textos del Módulo

Introducción: Lauro Zavala: “El análisis cinematográfico en el salón de clases” en *El Acordeón. Revista de la Universidad Pedagógica Nacional*, 1998

Unidad 1: Los elementos del lenguaje cinematográfico

Imagen: Jacques Aumont: “El papel del dispositivo” en *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992 (1990), 143-206

Sonido: Russell Lack: “La música y el tiempo cinematográfico”, “El impacto emocional...” y “El impacto de la teoría...” en *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999 (1997), 354-376

Montaje: Jacques Aumont et al: “El montaje” en *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1996, 53-87

Guión: André Gaudreault & Francois Jost: “Cine y relato” en *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995 (1990), 25-44

Unidad 2: El cine contemporáneo

Cine Moderno: José Enrique Monterde et al.: “Estéticas” en *Los “nuevos cines” europeos, 1955 / 1970*. Barcelona, Lerna, 1987, 197-223

Cine Posmoderno: Pavao Pavlicic: “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Criterios*. México, UAM-Xochimilco, 1993, 165-186

Neobarroco: Jorge Humberto Luján: “A modo de introducción” y “La estética del neobarroco” en *El cine de Peter Greenaway. Visto desde la perspectiva del análisis barroco, intertextual e irónico*. Sin Nombre / Cineteca / Conaculta, 1999, 17-63

Unidad 3: Recepción Cinematográfica

Estética: Katia Mandoki: “¿Qué es la prosaica?” y “Modelo de análisis para los intercambios de la prosaica” en *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México, Grijalbo, 1994, 83-91 y 135-174

Semiótica: Umberto Eco: “*Intentio lectoris*” en *Los límites de las interpretación*. México, Lumen, 1992 (1990), 21-46

Filosofía: Julio Cabrera: “Kant, Thomas More y la sociedad de los poetas muertos. Teoría y práctica” en *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona, Gedisa, 1999, 174-197

Calendario trimestral

Semana 1 (enero 15 a 19): **Presentación del Modelo de Análisis**

Semana 2 (enero 22 a 26): **Análisis Cinematográfico en grupo**

Semana 3 (enero 29 a febrero 2): **Análisis Cinematográfico individual**

Semana 4 (febrero 5 a 9): **Segundo Análisis Cinematográfico**

Semana 5 (febrero 12 a 16): **Reportes de Lectura**

Semana 6 (febrero 19 a 23): **Análisis Intertextual**

Semana 7 (febrero 26 a marzo 2): **Reporte de Clases**

Semana 8 (marzo 5 a 9): **Reseña Bibliográfica**

Semana 9 (marzo 12 a 16): **Proyecto de Investigación**

Semana 10 (marzo 19 a 23): **Asesorías**

Semana 11 (marzo 26 a 30): **Trabajo Final**

Semana 12 (abril 2 a 6): **Réplicas**

Semana 1: Enero 15 a 19

Martes 16: Presentación del módulo

Paquete de copias, calendario de actividades, localizar *Criterios*

Jueves 18: El análisis cinematográfico en el salón de clases

Decidir película para ejercicio de análisis en clase

Viernes 19: Iniciar análisis en clase

Semana 2: Enero 22 a 26

Martes 23: Continuar análisis en clase

Jueves 25: Concluir análisis en clase

LZ: El suspenso narrativo (minificción posmoderna)

Viernes 26: Imagen: J. Aumont

Decidir película para primer análisis por escrito

Semana 3: Enero 29 a febrero 2

Martes 30: LZ: Cine clásico, moderno y posmoderno

R. Lack (Tiempo, emoción, teoría)

Jueves 1o: J. Aumont et al. (El montaje)

Entrega del primer análisis cinematográfico

Asignar primera actividad extramuros

Viernes 2: André Gaudreault (Cine y relato)

Paul Schrader (Cine negro)

Decidir siguiente película (o elección libre)

Semana 4: Febrero 5 a 9

Martes 6: Conferencia sobre narrativa / U. Eco (Intentio lectoris)

Jueves 8: Entrega del segundo análisis cinematográfico

Asignar segunda actividad extramuros

Entrega de reporte de actividad extramuros

Viernes 9: Pavao Pavlicic: Intertextualidad moderna y posmoderna

Decidir película para análisis intertextual

Semana 5: Febrero 12 a 16

Martes 13: Análisis intertextual en clase

Jueves 15: J. E. Monterde (Estéticas del cine moderno)

Entrega de segundo reporte actividad extramuros

Viernes 16: Omar Calabrese (Estrategias neobarrocas)

Entrega de 10 reportes de lectura

Decidir segunda película para análisis intertextual

Semana 6: Febrero 19 a 23

Martes 20: Dudas sobre análisis intertextual

Jueves 22: Víctor Fuentes / Steven Connor

Entrega de análisis intertextual

Solicitar reporte de clases (17 sesiones hasta el jueves 22)

Viernes 23: Ética y estética en el cine posmoderno

Katia Mandoki (Retórica y dramática)

Semana 7: Febrero 26 a marzo 2

Martes 27: Cabrera (Filosofía y cine) / Semiótica abductiva
 Comprobar materiales para elaborar reseña bibliográfica
 Jueves 1o: Entrega de reporte de clases
 Viernes 2: Conferencia en Cuernavaca

Semana 8: Marzo 5 a 9

Semana libre para elaborar reseña bibliográfica

Semana 9: Marzo 12 a 16

Martes 13: Asesoría para elaborar anteproyectos de investigación
 Jueves 15: Asesoría para elaborar anteproyectos de investigación
 Entrega de reseña bibliográfica
 Viernes 16: Asesoría para elaborar anteproyectos de investigación

Semana 10: Marzo 19 a 23

Martes 20: Entrega de anteproyectos de investigación
 Jueves 22: Asesorías de investigación
 Viernes 23: Asesorías de investigación

Semana 11: Marzo 26 a 30

Lunes 26: Entrega de trabajo final

Semana 12: Abril 2 a 6

Lunes 2 a miércoles 4: Réplicas

Entrega de Actas: Abril 16 a 20

Evaluación de taller y módulo

Evaluación trimestral

Como ya se señaló al principio de este programa, los trabajos por escrito que cada estudiante deberá realizar a lo largo del trimestre son los siguientes: 2 ejercicios de análisis cinematográfico (10% cada uno), 3 reportes de actividades extramuros (10%), 10 reportes

de lectura (10%), 1 reporte de clase (10%), 1 análisis intertextual (10%), 1 reseña bibliográfica (10%) y 1 trabajo final (30%).

Características del trabajo final

El trabajo final es individual y consiste en el análisis de uno o varios elementos del discurso cinematográfico estudiados a lo largo del módulo, inscritos en el contexto de una o varias películas seleccionadas por quien realiza el análisis.

Los trabajos realizados a lo largo del módulo están orientados al ejercicio de la **capacidad de análisis** de cada estudiante utilizando categorías provenientes de todas las áreas de la comunicación, y en ellos se enfatiza el **proceso de investigación** (en relación con películas conocidas por el resto del grupo).

El trabajo final, en cambio, está orientado al ejercicio de la **capacidad de síntesis** de cada estudiante a partir de la profundización en un área específica de las estudiadas durante el módulo, y en él se enfatiza el **proceso de exposición** de los resultados de la investigación (ante un auditorio que no necesariamente conoce las películas estudiadas).

El trabajo final consiste en el análisis de una secuencia (principalmente) a partir de un libro (principalmente) después de hacer un análisis cinematográfico de la película y documentarse en internet sobre la crítica y la bibliografía relacionada con la película y el tema del trabajo.

Criterios de evaluación global

MB = 95 a 100 / B = 75 a 94 / S = 60 a 74 / NA = 0 a 59

Criterios de evaluación

Primer Análisis Cinematográfico (10pts)

- 2pts Fecha de entrega
- 2pts Sintaxis
- 2pts Ortografía
- 2pts Elementos (12)
- 2pts Legibilidad

Segundo Análisis Cinematográfico (10pts)

- 2pts Fecha de entrega

- 2pts Sintaxis
- 2pts Ortografía
- 2pts Elementos (12)
- 2pts Legibilidad

Diez reportes de lectura (10pts)

Reportes de clases (10 pts)

- 2pts Fecha de entrega
- 2pts Sintaxis
- 2pts Ortografía
- 4pts Clases (17 sesiones)

Tres reportes de actividades extramuros (10pts)

Fecha / Contenido / Redacción

Análisis Intertextual (10pts)

- 5pts Análisis cinematográfico
- 3pts Fecha, Sintaxis, Ortografía
- 2pts Ocho elementos de análisis

Reseña Bibliográfica (10pts)

- 5pts Trabajo completo
- 3pts Sintaxis, Ortografía, Fecha
- 2pts Presentación, Paginación

Trabajo Final (30pts)

- 12pts Estructura
- 2pts Anteproyecto
- 4pts Redacción
- 3pts Fuentes
- 9pts Presentación ante el grupo

Evaluación del Trabajo Final

Anteproyecto

1. Presentación por escrito (1 cuartilla)
2. Presentación ante el grupo (durante asesorías)

Estructura

3. Título y subtítulo: claridad y pertinencia
4. Introducción: señalar el objetivo del trabajo
5. Introducción: indicar la originalidad del trabajo y los antecedentes del tema
6. Introducción: pertinencia para el estudio del lenguaje cinematográfico
7. Introducción: síntesis de la argumentación (contenido de las secciones)
8. Secciones: subtítulos precisos y secuenciales (aprox. 1 cada página)
9. Conclusión: resumen de los argumentos y señalamiento del interés de lo expuesto

10. Bibliografía citada
11. Filmografía consultada
12. Paginación: un punto menos por cada página sin numeración
13. Extensión: no más de 2500 palabras
14. Apéndice: Análisis cinematográfico

Redacción

15. Sintaxis: un punto menos por cada error
16. Ortografía: un punto menos por cada error

Texto

17. Trabajo legible (presentación general)
18. Entrega en la fecha señalada

Empleo de Fuentes

19. Citas de la fuente principal (libro reseñado)
20. Citas de textos del módulo
21. Citas de otras fuentes (bibliográficas, hemerográficas, internet)

Presentación ante el grupo

22. Extensión: no más de 20 minutos
23. Preparación: grabación previa de secuencias
24. Articulación lógica de las ideas expuestas
25. Formalidad durante la presentación
26. Acetatos: legibilidad de letra y pertinencia del contenido
27. Fotocopias y otros materiales entregados al grupo
28. Sinopsis: objetivo, método, bibliografía, filmografía, conclusiones
29. Respuestas a las preguntas de los participantes

Réplica

30. Participación en la discusión de las demás presentaciones

Sitios de interés en internet

Cinetext. Film & Philosophy <http://cinetext.philo.at/filmbooks.html>

Espacio dedicado al cine y la filosofía. Contiene una sección sobre libros en varias áreas:
 Introductory & General Readings / Film Theory & Philosophy, Cognitivism
 Psychoanalysis & Semiotics / Gender, Feminism, Cultural Identities / Early Cinema
 & Silent Film / Hollywood Cinema: Old and New / Industry & Business / Directing
 Cinematography, Visual Effects / Sound & Music / Editing / Screenwriting
 Various Subjects (Film Noir, etc.)

Screening the Past. An International, Refereed, Electronic Journal of Visual Media & History <http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/index.html>

La más importante revista de investigación en internet sobre la historia del cine

IMDb International Movie Data base <http://www.moviedatabase.com>

All Movie Guide <http://allmovie.com>

Las dos bases de datos más grandes en internet sobre películas, directores, etc.

Frontlist Books. An online bookshop for researchers <http://www.frontlist.com>

Librería electrónica especializada en materiales de investigación. Contiene una sección de Cinema Studies que se actualiza cada mes

David Bordwell's Website on Cinema <http://members.nbci.com/yasujiro>

Página personal de uno de los principales teóricos del cine, informativa y amena

Principales revistas especializadas

Cinema Journal. Revista de la Asociación de Investigadores. Biblioteca de la Filmoteca de la UNAM

Film Quarterly. Revista trimestral con artículos extensos y reseñas de libros. Biblioteca Benjamin Franklin

Estudios Cinematográficos. Revista del CUEC. Publica números monográficos

Camera Obscura. Revista de investigación sobre cine y estudios de género. Biblioteca de UAM Xochimilco

Wide Angle. Revista semestral con números monográficos. Biblioteca de UAM Xochimilco

Bibliografía para el Análisis Cinematográfico

El análisis cinematográfico es el resultado del examen sistemático de uno o varios segmentos de una película a la luz de un sistema de conceptos, un método o un modelo de interpretación. Esta bibliografía incluye exclusivamente títulos publicados en español acerca de algún terreno específico del análisis cinematográfico.

Cada estudiante seleccionará **un título** de cualquiera de las secciones que se presentan a continuación para elaborar una reseña bibliográfica, y lo utilizará también como apoyo para su investigación individual y para el trabajo final.

Análisis Cinematográfico: Casos

Bordwell, David & Kristin Thompson: *El arte cinematográfico. Una introducción*.

Barcelona, Paidós, 1995 (1993)

De Lauretis, Teresa: *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra, 1992

Faultisch, Werner & Helmut Korte, comps.: *Cien años de cine, 1895-1995* (5 vols.).

México, Siglo XXI Editores, 1999 (1995)

Uroz, José, ed.: *Historia y cine*. Universidad de Alicante, 1999

Zunzunegui, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós, 1996

Análisis Cinematográfico: Conceptos

Durand, Philippe: *El actor y la cámara*. México, CUEC, 1979

Castro, José Luis et al.: *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*.

- Madrid, Visor / Universidad de Coruña, 1999
 Martin, Marcel: *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, 1999 (1955; 1985)
 Stam, Robert: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999 (1993)

Análisis cinematográfico: Métodos

- Aumont, Jacques & M. Marie: *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990 (1988)
 ----- et al.: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós. Nueva edición revisada y ampliada, 1996
 Bordwell, David: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Madrid, 1995 (1989)
 Del Villar, Rafael: *Trayectos en semiótica fílmico / televisiva. Cine, video-clip, publicidad, publicidad política, video educativo y cultura audiovisual*. Santiago, Dolmen, 1997
 González Requena, Jesús, comp.: *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Madrid, Editorial Complutense, 1995

Análisis Cinematográfico: Modelos

- Baiz Quevedo, Frank: *Análisis del film y de la construcción dramaturgica*. Caracas, Litterae Editores, 1997
 Carmona, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 1991
 Casetti, Francesco & F. Di Chio: *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991 (1990)
 Dick, Bernard: *Anatomía del film*. México, Noema, 1981 (1978); 8a ed. or., 1998
 Zavala, Lauro: *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Xalapa, UV, 2ª edn., 2000

Adaptación

- Sánchez-Noriega, José Luis: *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000

Cine Moderno

- Lotman, Yuri: *Estética y semiótica del cine*. Madrid, Gustavo Gili, 1976
 Mítzy, Jean: *Historia del cine experimental*. Valencia, Fernando Torres, 1974
 Monterde, José Enrique, Esteve Riambau & Casimiro Torreiro: *Los "nuevos cines" europeos 1955-1970*. Barcelona, Lerna, 1987
 Rubert de Ventós, Xavier: "El signo como sustituto del sentido: pequeña tipología de los signos vacíos" en *De la modernidad*. Barcelona, Península, 1980, 233-239

Cine Posmoderno

- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987)
 Fuentes, Víctor: "Pedro Almodóvar: la apoteosis posmoderna", *Plural*, octubre 1990, 62-68
 Jameson, Fredric: "Posmodernismo y sociedad de consumo" en Hal Foster, comp.: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985 (1983), 165-186
 -----: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós, 1995
 Lash, Scott: "Cine: de la representación a la realidad" en *Sociología del posmodernismo*.

- Buenos Aires, Amorrortu, 1997 (1990), 232-241
- Luján Sauri, Jorge Humberto: *El cine de Peter Greenaway. Visto desde las perspectivas del análisis barroco, intertextual e irónico*. México, Cineteca Nacional, 1999
- Molina Foix, Vicente: "El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado" en *El cine en la era audiovisual. Historia general del cine*, vol. 12. Madrid, Cátedra, 1995, 151-166

Cine y Filosofía

- Cabrera, Julio: *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona, Gedisa, 1999

Documental

- Nichols, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997 (1991)

Enunciación (Espectador Implícito)

- Bettetini, Gianfranco: *El tiempo de la enunciación fílmica*. México, FCE, 1979
- Casetti, Francesco: *El espectador de cine*. Madrid, Cátedra, 1989 (1986)
- García Canclini, Néstor, coord.: *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*. México, CNCA / IMCINE, 1994
- Monsiváis, Carlos: "Se sufre, pero se aprende" en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. Ediciones El Milagro / Instituto Mex. de Cinematografía, 1994, 9-221

Estética y Retórica

- Arias, Luis Martín: *El cine como experiencia estética*. Valladolid, Caja España, 1997
- Bentley, Eric: *La vida del drama*. México, Paidós, 1985 (1964)
- Cano, Pedro L.: *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona, Gedisa, 1999
- Mandoki, Katia: *Prosaica. Introducción a una estética de lo cotidiano*. Grijalbo, 1995

Género y Estilo

- Balló, Jordi & Xavier Pérez: *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 1995
- Barbieri, Daniele: "Cine de animación" en *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós, 1993 (1991), 223-240
- Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós, 1997 (1985)
- Groupe M: *Tratado del signo visual*. Madrid, Cátedra, 1993 (1992)
- Herebero, Carlos F. & Antonio Santamarina: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, Paidós, 1996
- Oroz, Silvia: *El cine de lágrimas de América Latina*. México, UNAM, 1995
- Rozado, Alejandro: *Cine y realidad social en México*. Universidad de Guadalajara, 1991
- Schrader, Paul: "El cine negro", *Primer Plano*, núm. 1, Cineteca Nacional, 1981, 43-53

Guión

- Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*. Madrid, Cátedra, 1989
 Onaindia, Mario: *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1996
 Vanoye, Francis: *Guiónes modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, Paidós, 1996 (1991)

Imagen

- Aumont, Jacques: *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992 (1990)
 -----: *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, Paidós, 1996 (1989)
 -----: *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós, 1998 (1992)
 Balló, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Anagrama, 2000
 Vilches, Lorenzo: *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Paidós, 1983
 Villain, Dominique: *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1997 (1992)
 Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 1989

Interpretación

- Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación*. México, Lumen, 1993
 -----: *Apostillas a "El nombre de la rosa"*. Madrid, Lumen, 1984
 ----- et al.: *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press, 1995
 ----- & T.Sebeok, eds.: *El signo de los tres. Peirce, Dupin, Holmes*. Lumen, 1990

Intertextualidad

- Eco, Umberto: "La innovación en el serial", *De los espejos y otros ensayos*. Madrid, Lumen, 1988 (1985), 134-156
 Nycz, Ryszard: "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos" en *Criterios*, México, UAM Xochimilco, 1993, 95-116
 Pavlicic, Pavao: "La intertextualidad moderna y la posmoderna", *Criterios*. 1993, 165-186
 Plett, Heinrich: "Intertextualidades", *Criterios*. 1993, 65-94

Montaje

- Reisz, Karel: *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid, Taurus, 1960, 1987 (1953)
 Sánchez, Rafael C.: *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. México, CUEC, 1994
 Sánchez-Biosca, Vicente: *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós, 1996
 Villain, Dominique: *El montaje*. Madrid, Cátedra, 1996

Narración

- Barthes, Roland: *S/Z*. México, Siglo XXI, 1980 (1970)
 Bordwell, David: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996 (1985)
 Chatman, Seymour: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus, 1990 (1978)

- García Jiménez, Jesús: *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993
 -----: *La imagen narrativa*. Madrid, Paraninfo, 1994
 Gaudreault, André & François Just: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*.
 Barcelona, Paidós, 1995 (1990)

Sonido

- Chion, Michel: *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997 (1985)
 -----: *La audiovisión*. Barcelona, Paidós, 1993 (1990)
 -----: *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona, Paidós, 1999 (1998)
 Colón Perales, Carlos; Fernando Infante del Rosal; Manuel Lombardo Ortega: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1997
 Lack, Russell: *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999 (1997)

Film noir, thriller y expresionismo

- Coma, Javier y José María Latorre: *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona, Colección Dirigido Por... Barcelona, 1981
 Eisner, Lotte H.: *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid, Cátedra, 1988
 Heredero, Carlos F. y Antonio Santamarina: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, Paidós, 1996
 Kracauer, Siegfried: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires, 1961 (Hay reed. en Paidós)
 Monsiváis, Carlos y otros: *El crimen en el cine*. México, Secretaría de Gobernación, 1977
 Rubin, Martin: *Thrillers*. Cambridge University Press, 2000 (trad. al español)
 Sánchez Noriega, José Luis: *Obras maestras del cine negro*. Barcelona, Mensajero, 1998
 Santamarina, Antonio: *El cine negro en 100 películas*. Madrid, Alianza Editorial, 1999

Alfred Hitchcock

- Castro de Paz, José Luis: *Alfred Hitchcock*. Madrid, Cátedra, 2000
 -----: *Vértigo. Estudio crítico*. Barcelona, Paidós, 1999
 Del Toro, Guillermo: *Alfred Hitchcock*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1990
 Monzó García, José María y Salvador Rubio: *Guía para ver y analizar Con la muerte en los talones*. Barcelona (Octaedro) / Valencia (Nau Llibres), 2000
 Pérez, Pablo: *La ventana indiscreta*. Barcelona, Dirigido Por, 1999
 Spoto, Donald: *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*. Madrid, T&B Ediciones / Ediciones JC, 1998 (1983)
 Trías, Eugenio: *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid, Taurus, 1998
 Truffaut, François: *El cine según Alfred Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial, 1974 (1966)
 Wood, Robin: *El cine de Hitchcock*. México, Era, 1968 (1965)
 Žižek, Slavoj: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Paidós, 1999 (1991)
 -----, ed.: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a*

preguntarle a Hitchcock. Buenos Aires, Manantial, 1994
 -----: *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1994 (1992)

Instrucciones para elaborar una reseña bibliográfica

a) Referencia bibliográfica

Autor, título, subtítulo, país, editorial, año, páginas, ISBN
 Cuando es traducción, añadir: título original, país, editorial, año, traductor

b) El libro como totalidad

1. **Título:** Anclaje externo / Anclaje interno (subtítulo) / Sintaxis / Polisemia
2. **Estructura:** Títulos, naturaleza y funciones de las secciones y capítulos
3. **Tesis:** Citar tesis central y complementarias

c) Cada capítulo

1. **Título:** Anclaje externo / Anclaje interno / Sintaxis / Polisemia
2. **Estructura:** Naturaleza y funciones de los subtítulos
3. **Inicio:** Extensión y funciones / Relación con el final
4. **Tesis:** Citar tesis central y tesis complementarias
5. **Argumentación:** Citar varios argumentos / Glosar estos argumentos
6. **Estrategia argumentativa:**
 - Deductiva o normativa: a partir de definiciones, normas o leyes
 - Inductiva o casuística: a partir de casos con el fin de llegar a una definición
 - Abductiva o inferencial: a partir de consecuencias, resultados o enigmas con el fin de formular hipótesis y resolver cada caso
7. **Cierre:** Extensión y funciones / Relación con el principio

d) Conclusión general (acerca de la experiencia de lectura)

En cada parte de la reseña es necesario **citar** textualmente (entrecomillar y señalar la página) y además **glosar** (comentar desde una perspectiva personal) los fragmentos citados

Instrucciones para el análisis de un ensayo
Cómo elaborar un reporte de lectura

Lauro Zavala

En cada sección es necesario **citar** literalmente (entrecomillar y señalar la página) y además **glosar** (comentar desde una perspectiva personal) los fragmentos citados

1. **Título:** Anclaje externo / Anclaje interno / Sintaxis / Polisemia
2. **Estructura:** Naturaleza y funciones de los subtítulos
3. **Inicio:** Extensión y funciones / Relación con el final
4. **Tesis:** Citar tesis central y tesis complementarias
5. **Argumentación:** Citar varios argumentos / Glosar estos argumentos (*estas glosas son el núcleo del reporte*)
6. **Estrategia argumentativa:** Deductiva (a partir de definiciones, normas o leyes)
Inductiva (a partir de casos con el fin de llegar a una definición)
Abductiva (a partir de consecuencias, resultados o enigmas con el fin de formular hipótesis y resolver el caso)
7. **Cierre:** Extensión y funciones / Relación con el principio
8. **Conclusión** (acerca de la experiencia de lectura)

Maestría en Estudios Cinematográficos

Presentación general

Si durante estos primeros 100 años el cine, como todas las formas culturales, ha evolucionado de estrategias clásicas a la subsecuente ruptura de las vanguardias modernas, para más adelante reconocer las posibilidades de la fragmentación y la recomposición del cine de la alusión, en la evolución de las teorías del cine también es posible observar estas etapas.

El paradigma clásico de las teorías del cine es aquel en el que se buscaba la especificidad de lo fílmico (como al pensarlo como una “redención de la realidad física”, como lo llamó Kracauer). La modernidad de la teoría cinematográfica está marcada por las discusiones producidas por la semiótica del cine, precisamente en el momento en el que surgían las nuevas olas cinematográficas y culturales. Aquí es inevitable señalar la aparición de las propuestas de Christian Metz hacia fines de los años sesenta, en pleno auge de la ola estructuralista en Europa y los Estados Unidos, y como una exploración semiótica próxima a la lingüística jakobsoniana y al psicoanálisis lacaniano.

La virtualidad posmoderna en las teorías del cine está marcada por una multiplicación de los paradigmas, cada uno de los cuales está fragmentado en numerosas propuestas, tendencias y objetos de estudio. Tan sólo los estudios de recepción cinematográfica tienen un espectro lo suficientemente amplio para abarcar la propuesta inclasificable de Gilles Deleuze (a medio camino entre la filosofía del instante de Bergson y la semiótica conjetural de Peirce), la narratología de los géneros clásicos en recomposición permanente, y los rigurosos modelos apoyados en la ecología de la mente o una fenomenología atravesada por la teoría de la metáfora de Paul Ricoeur (en Dudley Andrew), entre muchos otros.

Habría que señalar el lugar fundamental que en todos estos modelos teóricos tienen los estudios sobre el punto de vista narrativo e ideológico producido por la posición de la cámara y sobre las estructuras narrativas, que en el cine clásico siguen estando ligadas a estructuras míticas subyacentes.

Durante la última década del primer siglo del cine se desarrollaron con gran fuerza tres grandes tendencias teóricas: el cognitivismo de David Bordwell, el feminismo de corte psicoanalítico (con el concepto lacaniano de *sutura* ocupando una posición central) y las estrategias de análisis posmoderno. El interés común a estas propuestas teóricas es, sin duda, la experiencia estética de los espectadores de cine. Y los estudios de recepción cinematográfica están a su vez ligados a los estudios de recepción en otros campos de la producción simbólica, como la literatura, la música, el diseño urbano, los museos... y la arquitectura de las salas de proyección.

Por supuesto, las fronteras de la teoría cinematográfica están en el estudio de las nuevas tecnologías audiovisuales, si bien éstas, desde el video casero hasta los sistemas DVD y la simulación de realidad virtual, plantean problemas teóricos específicos no necesariamente compartidos por la teoría cinematográfica.

Los cursos de Teoría y Análisis Cinematográfico

La Maestría cuenta con doce cursos obligatorios y diversos cursos optativos. Dos de estos cursos obligatorios son los Seminarios de Investigación I y II. El resto de los cursos obligatorios de esta Maestría están distribuidos en dos áreas: el área de **Historia y Cine** y el área de **Teoría y Análisis Cinematográfico**.

Los cursos de *Historia y Cine* son Historia del Cine Mundial, Historia del Cine Mexicano, Géneros Cinematográficos, Teoría del Cine de Autor, y Cine y Sociedad.

Los cursos de *Teoría y Análisis Cinematográfico* son Teoría del Cine I, Teoría del Cine II, Estética del Cine, Análisis del Film, y El Cine y su Espectador.

Estructura general de los cursos de Teoría y Análisis

Los cursos del área de *Teoría y Análisis Cinematográfico* están organizados como **talleres de análisis** de películas, por lo que se apoyarán en la experiencia de la proyección de películas, ya sea con el empleo de los formatos tradicionales (35mm o 16mm dentro de las instalaciones de la maestría) o con tecnología más reciente (CD-ROM, DVD, VHS) o aprovechando la programación en la cartelera de los circuitos cultural y comercial.

La estructura general de cada uno de estos cursos permite dedicar las primeras sesiones de trabajo a la proyección y discusión de las películas programadas, cuya selección puede variar de acuerdo con los intereses de los profesores y los estudiantes, y de acuerdo con la disponibilidad de las películas. Esta discusión se hará a la luz de los textos programados de antemano, de acuerdo con los programas de estudio.

Las discusiones se complementarán con la reseña de uno de los libros sobre la materia incluidos en el programa de estudios, cuyo título será elegido por cada estudiante, de acuerdo con sus intereses de investigación. El curso concluirá con un ensayo o un ejercicio de análisis por escrito elaborado por cada estudiante, presentado al concluir el curso ante el resto del grupo.

Contenido específico de los cursos

Los contenidos generales de cada uno de estos cursos son los siguientes:

Teoría del Cine I. Estudio de las teorías del cine de corte clásico (surgidas de 1900 a 1960) y moderno (de 1960 a 1980). En la primera parte se estudiarán las teorías clásicas (realismo, formalismo, teoría de los géneros cinematográficos, psicología, sociología y marxismo) y en la segunda parte se estudiarán las teorías modernas (feminismo, neoformalismo, teoría de autor, semiología y psicoanálisis). Al estudiar cada una de ellas se pondrá énfasis en el reconocimiento de sus conceptos distintivos. Por ejemplo, en la teoría psicoanalítica es necesario destacar los conceptos de identificación secundaria, transparencia narrativa, posicionamiento ideológico, distanciamiento dramático y sutura.

Teoría del Cine II. Estudio de las teorías cinematográficas contemporáneas, surgidas a partir de 1980. En la primera parte se estudiarán las corrientes teóricas en términos generales: hermenéutica, estética de la recepción, desconstrucción, post-estructuralismo, cognitivismo, posmodernidad, semiótica, estudios culturales, intertextualidad y constructivismo. Se enfatizará la naturaleza polémica de las teorías contemporáneas del cine, en permanente recomposición e inter-relación. En la segunda parte del curso se estudiará alguna de estas corrientes con mayor profundidad.

Estética del Cine. Estudio del texto fílmico, es decir, de los elementos específicos del lenguaje cinematográfico, tales como composición visual, sonido, montaje, estructura narrativa, etc. En la primera parte se estudiarán estos elementos en términos generales. En la segunda parte se estudiará con mayor profundidad alguno de estos elementos y los conceptos necesarios para su análisis. Por ejemplo, al estudiar la estructura narrativa es necesario destacar los conceptos de trama, fábula, estrategias de enunciación, construcción de tiempo y espacio, focalización, punto de vista, construcción de personajes y cierre narrativo. La presencia de cada uno de estos elementos será reconocido en diversas películas clásicas, modernas y contemporáneas.

Análisis del Film Estudio de uno o varios métodos de análisis cinematográfico, es decir, estrategias específicas de descripción, interpretación y evaluación del film, acordes con alguna de las teorías contemporáneas. Con el fin de determinar los alcances y límites heurísticos de cada método de análisis, en este curso se podrá recurrir al estudio de las películas en las cuales ya ha sido ensayado algún método particular o bien se hará un ejercicio de extrapolación del método de análisis a cualquier otra película de interés para el profesor o los estudiantes.

El Cine y su Espectador. Métodos y modelos de estudio de los procesos de recepción fílmica. En la primera parte se estudiarán las aproximaciones de carácter sincrónico (estética de la recepción, hermenéutica, teoría del cine, análisis y crítica cinematográfica). En la segunda parte se estudiarán los métodos y modelos de carácter diacrónico (aproximaciones historiográficas, sociológicas y antropológicas a los públicos de cine). Para el estudio de estos métodos y modelos de estudio se podrán tomar casos específicos del cine mexicano.

Contenidos generales de los cursos de Historia y Cine

- Historia del cine mundial** (Teoría de la historia del cine)
- Historia del cine mexicano** (Evolución del cine y su público)
- Géneros cinematográficos** (Convenciones del cine clásico)
- Teoría del cine de autor** (Estudio de directores canónicos)
- Cine y sociedad** (Sociología y antropología del cine)

Condiciones de trabajo

Estos programas de estudio están diseñados a partir del supuesto de que la experiencia de cada espectador es el elemento fundamental de todo proceso cinematográfico, pues todo proyecto fílmico se inicia y concluye con esta experiencia. Cada una de estas experiencias es irrepetible, y el objetivo de los estudios cinematográficos es dar cuenta de esta diversidad, su evolución y su complejidad estética y social.

Por esta razón, la impartición de estos programas requiere la creación y la permanente actualización de una biblioteca y una hemeroteca especializadas, así como la existencia de un archivo fílmico con fines pedagógicos.

Secuencia de los cursos

Los cursos tienen una duración de 32 horas cada uno distribuidas en 16 semanas, por lo que tendrán una frecuencia de una clase semanal, aglutinados tres veces por semana (cada curso), incluyendo dos horas semanales (en total) para la proyección de materiales de apoyo.

Los cursos podrán ser programados de acuerdo con la siguiente secuencia:

Primer semestre

Historia del Cine Mundial
Géneros Cinematográficos
Análisis del Film
Teoría del Cine I
Estética del Film

Segundo Semestre

Historia del Cine Mexicano
Teoría del Cine de Autor
Cine y Sociedad
Teoría del Cine II
El Cine y su Espectador

Tercer Semestre

Seminario de Investigación I
Materia Optativa
Materia Optativa
Materia Optativa
Materia Optativa

Cuarto Semestre

Seminario de Investigación II
Materia Optativa
Materia Optativa
Materia Optativa
Materia Optativa

Tesis de grado

La tesis para la obtención del grado consistirá en la apropiación de las estrategias de teoría y análisis cinematográfico estudiadas a lo largo de la maestría.

Teoría del Cine I: Teorías Clásicas y Semiología

Objetivo: Conocer las teorías del cine surgidas a lo largo del siglo XX. En la primera parte se estudiarán las teorías clásicas (realismo, formalismo, teoría de los géneros cinematográficos, psicología, sociología y marxismo) y en la segunda parte se estudiarán las teorías modernas (feminismo, neoformalismo, teoría de autor, semiología y psicoanálisis). Al estudiar cada una de ellas se pondrá énfasis en el reconocimiento de sus conceptos distintivos. Por ejemplo, en la teoría psicoanalítica es necesario destacar los conceptos de identificación secundaria, transparencia narrativa, posicionamiento ideológico, distanciamiento dramático y sutura.

Duración: El curso tiene una duración total de 32 horas distribuidas en dos sesiones semanales de 2 horas cada una durante 16 semanas

Metodología. Serán programadas discusiones sobre textos específicos en cada sesión de trabajo, ya sea en inglés o en español. El docente hará una presentación sintética de cada propuesta teórica, ubicándola en el contexto general al que pertenece. Para ello se apoyará en la elaboración de cuadros sinópticos, glosarios, preguntas didácticas, sinopsis, esquemas y otros recursos pedagógicos. A continuación los estudiantes participarán en la discusión para aclarar los conceptos centrales de cada propuesta teórica, y en la siguiente sesión entregarán una síntesis de lo discutido en clase, apoyándose en las lecturas programadas

Trabajo Final Al concluir el curso, cada estudiante entregará un ensayo con extensión de 10 a 20 cuartillas (incluyendo notas y bibliografía) donde se expondrán de manera sistemática los principales conceptos de alguna de las teorías estudiadas a lo largo del curso. Este trabajo será expuesto al resto del grupo con el apoyo de recursos técnicos como pizarrón, acetatos y fotocopias

Presentación. Este programa es sólo una guía inicial para avanzar en esta atractiva jungla de modelos, taxonomías y tipologías de carácter general.

Entre los mapas para aventurarse en estos terrenos, es necesario señalar el estudio de Francesco Casetti, quien propone pensar en tres grandes tendencias teóricas, a las que él llama, respectivamente, teorías ontológicas (sobre la realidad, lo imaginario y el lenguaje), metodológicas (sociológicas, psicológicas, semióticas, psicoanalíticas) y de campo (sobre la ideología, la representación, la identidad de género y sobre el cine como testigo de la historia). Aquí se estudiarán los modelos de la primera y la tercera categorías.

En este curso se tratará de tener una visión general sobre algunas aproximaciones a las principales teorías del cine. Otros meta-modelos, como el de Dudley Andrew o el glosario de Robert Stam y su equipo, proponen identificar conceptos estratégicos, como representación, identificación e interpretación. Y otros más, como Warren Buckley, proponen distinguir entre las estéticas formalistas y las realistas, y a partir de ahí repensar términos comunes, como estructura, autor, género y recepción.

Introducción general

Métodos y modelos en la evolución de las teorías del cine

Referencias bibliográficas

- Andrew, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*. Traducción de Homero Alsina Thevenet. Revisión de Joaquim Romaguera i Ramió. Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (1976)
- Buckley, Warren: *Teach Yourself Film Studies*. London, Hodder & Stoughton, 1998
- Bywater, Tim & Thomas Sobchack: *Introduction to Film Criticism. Major Critical Approaches to Narrative Film*. New York, Longman, 1988
- Casetti, Francesco: *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 1994 (1993)
- CinemAction núm. 47: *Les théories du cinéma aujourd'hui*. París, Cerf-Corlet, 1988
- CinemAction núm. 60: *Histoire des théories du cinéma*. París, París, Corlet-Telérama. Eds: Jöel Magny & Guy Hennebelle, 1991
- Hill, John & Pamela Church Gibson, eds.: *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University Press, 1998
- Montiel, Alejandro: *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona, Montesinos, Biblioteca de Divulgación Temática, núm. 60, 1992
- Stam, Robert: *Film Theory: An Introduction*. Oxford, Blackwell, 2000
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999 (1993)

Teorías clásicas

- Psicología: Hugo Münsterberg
- Formalismo. Rudolf Arnheim. Béla Bálász. Sergei Eisenstein
- Realismo. Siegfried Kracauer. André Bazin
- Teoría de autor. *Cahiers du Cinéma*

Referencias bibliográficas

- Arnheim, Rudolf: *El cine como arte*. Buenos Aires, Infinito, 1970 (1933)
- Bálász, Béla: *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona, G.Gili, 1978 (1945)
- Bazin, André: *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp, 1966
- Bazin, André et al.: *La política de los autores*. Madrid, Ayuso, 1974
- : *Jean Renoir*. Madrid, Artiach, 1973 (1971)
- Eisenstein, Sergei: *La forma en el cine*. México, Siglo XXI, 1976 (1949)
- : *El sentido del cine*. México, Siglo XXI, 1974 (1942)
- Kracauer, Sigfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós, 1989 (1960)
- Morin, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Seix Barral, 1972 (1956)
- Münsterberg, Hugo: *The Film: A Psychological Study*. New York, Dover, 1970
- Seton, Marie: *Sergei Eisenstein. Una biografía*. Traducción de Homero Alsina Thevenet. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1978)

Teorías modernas (semiología del cine)

- Semiología. Christian Metz. Roland Barthes
- Marxismo. Peter Wollen. Colin MacCabe. Stephen Heath
- Psicoanálisis. Jean-Pierre Oudart. Jean-Louis Baudry

Referencias bibliográficas

- Andrew, Dudley: *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, 1984
- Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1989 (1980)
- Bettetini, Gianfranco: *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983
- Block de Behar, Lisa (coordinación de la edición en español): *Christian Metz y la teoría del cine*. Buenos Aires, Catálogos Versión, 1992 (1990)
- Burch, Noël: *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 1970
- CinemAction núm. 58: *25 ans de sémiologie au cinéma*. París, Corlet-Télérama, 1991
- Communications núm. 38: *Enonciation et cinéma*. París, Editions du Seuil, 1983
- Del Villar, Rafael. *Trayectos en semiótica fílmico televisiva. Cine, video-clip, publicidad, publicidad política, video educativo y cultura audiovisual*. Santiago de Chile, Dolmen Ediciones, 1997
- Heath, Stephen: *Questions of Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1981
- Henderson, Brian: *A Critique of Film Theory*. New York, E. P. Dutton, 1980
- Laffay, Albert: *Lógica del cine*. Barcelona, Labor, 1966
- Lebel, Jean-Patrick: *Cine e ideología*. Buenos Aires, Granica, 1973
- Lotman, Yuri M.: *Estética y semiótica del cine*. Madrid, Gustavo Gili, 1979 (1973)
- Metz, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972 (1968)
- : *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1977)
- : *Lenguaje y cine*. Traducción de Jorge Urrutia. Barcelona, Planeta, 1973 (1973)
- Mitry, Jean: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Akal, 1990
- Nöth, Winfried: "Film" en *Handbook of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, 1995, 463-472
- Olabuenga, Teresa: *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*. México Trillas, 1991
- Pasolini, Pier Paolo: *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1970
- Pérez Estremera, Manuel, comp.: *Problemas del nuevo cine*. Madrid, Alianza Editorial, Libros de Bolsillo, núm. 295, 1971
- Prada Oropeza, Renato, ed.: *Semiótica fílmica*. Número especial de la revista *Semiosis. Seminario de semiótica*, Univ. Veracruzana, núm. 30-31, enero-diciembre 1993
- Vogel, Amos: *Film as a Subversive Art*. New York, Random House, 1974
- Whittock, Trevor: *Metaphor and Film*. Cambridge University Press, 1990
- Wollen, Peter: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London, Verso, 1982
- Zimmer, Christian: *Cine y política*. Salamanca, Sígueme, 1975 (1974)

Teoría del Cine II: Teorías Contemporáneas

Objetivo: Estudiar las teorías cinematográficas contemporáneas, especialmente las surgidas a partir de 1980. En la primera parte se estudiarán las corrientes teóricas en términos generales: hermenéutica, estética de la recepción, desconstrucción, post-estructuralismo, cognitivismo, posmodernidad, semiótica, estudios culturales, intertextualidad y constructivismo. Se enfatizará la naturaleza polémica de las teorías contemporáneas del cine, en permanente recomposición e inter-relación. En la segunda parte del curso se estudiará alguna de estas corrientes con mayor profundidad.

Duración: El curso tiene una duración total de 32 horas distribuidas en dos sesiones semanales de 2 horas cada una durante 16 semanas

Metodología. Serán programadas discusiones sobre textos específicos en cada sesión de trabajo, ya sea en inglés o en español. El docente hará una presentación sintética de cada propuesta teórica, ubicándola en el contexto general al que pertenece. Para ello se apoyará en la elaboración de cuadros sinópticos, glosarios, preguntas didácticas, sinopsis, esquemas y otros recursos pedagógicos. A continuación los estudiantes participarán en la discusión para aclarar los conceptos centrales de cada propuesta teórica, y en la siguiente sesión entregarán una síntesis de lo discutido en clase, apoyándose en las lecturas programadas

Trabajo Final Al concluir el curso, cada estudiante entregará un ensayo con extensión de 10 a 20 cuartillas (incluyendo notas y bibliografía) donde se expondrán de manera sistemática los principales conceptos de alguna de las teorías estudiadas a lo largo del curso. Este trabajo será expuesto al resto del grupo con el apoyo de recursos técnicos como pizarrón, acetatos y fotocopias

Introducción general

La tendencia a la inter-relación entre métodos y teorías contemporáneas

Referencias bibliográficas

- Braudy, Leo & Marshall Cohen, eds.: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press, 1974. Fifth edition, 1999
- Buckley, Warren: *Teach Yourself Film Studies*. London, Hodder & Stoughton, 1998
- Casetti, Francesco: *Teorías del cine*. Traducción de Pepa Linares. Madrid, Cátedra, 1994 (1993)
- Castro de Paz, José Luis *et al.*, eds.: *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor, 2000
- CinemAction núm. 47: *Les théories du cinéma aujourd'hui*. París, Cerf-Corlet, 1988
- CinemAction núm. 60: *Histoire des théories du cinéma*. París, París, Corlet-Telérama. Eds: Jöel Magny & Guy Hennebelle, 1991
- Collins, Jim *et al.*, eds.: *Film Theory Goes to the Movies*. New York, Routledge, 1993
- Fuery, Patrick: *New Developments in Film Theory*. New York, St. Martin's, 2000
- Glendhill, Christine & Linda Williams, eds.: *Reinventing Film Studies*. NY, Arnold, 2000

Grant, Barry Keith, ed.: *Film Study in the Undergraduate Curriculum*. NY, MLA, 1983
 Hollows, Joanne et al., eds.: *The Film Studies Reader*. NY, Arnold, 2000
 Lapsley, Robert & Michael Westlake: *Film Theory: An Introduction*. Manchester UP, 1988
 Miller, Toby & Robert Stam, eds.: *Film and Theory. An Anthology*. Oxford, 2000
 -----, eds.: *A Companion to Film Theory*. Oxford, Blackwell, 1999
 Nelmes, Jill, ed.: *An Introduction to Film Studies*, 2nd. edn. London, Routledge, 1999
 Nichols, Bill, ed.: *Movies and Methods*. Berkeley, University of California, 1976
 -----, ed.: *Movies and Methods, vol. II*. Berkeley, University of California, 1984
 Russo, Eduardo A.: *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Paidós, 1998
 Stam, Robert: *Film Theory: An Introduction*. Oxford, Blackwell, 2000
 Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999 (1993)

Neoformalismo

Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine, vol. 1: Las estructuras; vol 2: Las formas*. Madrid, Siglo XXI Editores de España, 1978 (1963)
 Thompson, Kristin: *Ivan the Terrible. A Neoformalist Approach*. Harvard Univ. Press, 1982
 -----: *Storytelling in the New Hollywood*. Harvard University Press, 1999

Cognitivism

Bordwell, David & Noël Carroll, eds.: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1996
 -----: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Madrid, 1995 (1989)
 -----, Janet Staiger & Kristin Thompson: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós, 1997 (1985)
 -----: *On the History of Film Style*. Harvard University Press, 1998
 Coria, José Felipe y Jorge Ayala Blanco, eds.: *Teorías cinematográficas*. México, número especial de la revista *Estudios Cinematográficos*. Revista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, núm. 11, enero-marzo 1998
 Michaels, Lloyd, ed.: *Interpretation, Inc. Issues in Contemporary Film Studies*. Allegheny College, Meadville, Pennsylvania. Número especial de la revista *Film Criticism*, 17:2-3, invierno-primavera 1993

Teoría de los géneros

Altman, Rick: *Film/Genre*. London, British Film Institute, 1999
 Dixon, Wheeler Winston: *Film Genres 2000: New Critical Essays*. State U of NY, 2000
 Lacey, Nick: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London, MacMillan, 2000
 Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London, Routledge, 2000
 Oroz, Silvia: *El cine de lágrimas de América Latina*. México, UNAM, 1995
 Rafter, Nicole Hahn: *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*. Oxford UP, 2000
 Sargeant, Jack & Stephanie Watson: *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*. Creation Books, 1999
 Silver, Alan & James Ursini, eds.: *Film Noir Reader*. NY, Limelight Editions, 1996
 Wright, Will. *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. U of Cal. P, 1975

Post-estructuralismo

Brunette, Peter & David Wills: *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. New Jersey, Princeton University Press, 1989

Deleuze, Gilles. *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Paidós, 1984 (1983)

-----: *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós, 1987 (1985)

Post-feminismo y psicoanálisis

Carson, Diane, Linda Dittmar & Janice Welsh, eds.: *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. The University of Minnesota Press, 1994

Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington, Indiana University Press, 1987

Gabbard, Krin & Glen O. Gabbard: *Psychiatry and Cinema*. The University of Chicago Press, 1999

Kaplan, E. Ann, ed.: *Feminism and Film*. Oxford University Press, 2000

Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991

----- & Susannah Radstone eds.: *The Women's Companion to International Film*. London, Virago Press, 1990

Millán, Mágina: *Derivas de un cine en femenino*. México, PUEG, UNAM / Miguel Porrúa Turanzas, 1999

Silverman, Kaja: *The Accoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1988

Thornham, Sue, ed.: *Feminist Film Theory: A Classical Reader*. New York University Press, 1999

Zizek, Slavoj: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Barcelona, Paidós, 2000 (1991)

-----, ed.: *Todo lo que usted quería saber sobre Lacan pero nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires, Manantial, 1994

-----: *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1994 (1992)

-----, ed.: *The Fright of Real Tears: The Uses and Misuses of Lacan in Film Theory*. Bloomington, Indiana University Press, 2000

Cine y filosofía

Allen, Richard & Murray Smith, eds.: *Film Theory and Philosophy*. Oxford University Press, 1999

Cabrera, Julio: *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona, Gedisa, 1999

Film and Philosophy. Revista anual de la SPSCVA (Society for the Philosophical Study of Contemporary Visual Arts)

Freeland, Cynthia & Thomas Wartenberg, eds.: *Philosophy and Film*. New York & London, Routledge, 1995

Rosenstadt, Nina: *The Moral of the Story. An Introduction to Questions of Ethics and Human Nature*. Mountain View, California, Mayfield Publishing Company, 1994

Estética del Cine

Objetivo: Estudiar la naturaleza del texto fílmico, es decir, los elementos específicos del lenguaje cinematográfico, tales como composición visual, sonido, montaje, estructura narrativa, etc. En la primera parte se estudiarán estos elementos en términos generales. En la segunda parte se estudiará con mayor profundidad alguno de estos elementos y los conceptos necesarios para su análisis. Por ejemplo, al estudiar la estructura narrativa es necesario destacar los conceptos de trama, fábula, estrategias de enunciación, construcción de tiempo y espacio, focalización, punto de vista, construcción de personajes y cierre narrativo. La presencia de cada uno de estos elementos será reconocido en diversas películas clásicas, modernas y contemporáneas.

Duración: El curso tiene una duración total de 32 horas distribuidas en dos sesiones semanales de 2 horas cada una durante 16 semanas

Metodología. Serán programadas discusiones sobre textos específicos en cada sesión de trabajo, ya sea en inglés o en español. El docente hará una presentación sintética de cada propuesta teórica, ubicándola en el contexto general al que pertenece. Para ello se apoyará en la elaboración de cuadros sinópticos, glosarios, preguntas didácticas, sinopsis, esquemas y otros recursos pedagógicos. A continuación los estudiantes participarán en la discusión para aclarar los conceptos centrales de cada propuesta teórica, y en la siguiente sesión entregarán una síntesis de lo discutido en clase, apoyándose en las lecturas programadas

Trabajo Final. Al concluir el curso, cada estudiante entregará un ensayo con extensión de 10 a 20 cuartillas (incluyendo notas y bibliografía) donde se expondrán de manera sistemática los principales conceptos de alguna de las teorías estudiadas a lo largo del curso. Este trabajo será expuesto al resto del grupo con el apoyo de recursos técnicos como pizarrón, acetatos y fotocopias

Presentación. El estudio de la dimensión estética del fenómeno cinematográfico lleva a estudiar precisamente aquellos elementos que llevan al espectador a construir una visión específica de cada experiencia frente a la pantalla. En otras palabras, se trata de reconocer los elementos del lenguaje cinematográfico desde la perspectiva del espectador.

Este curso está organizado a partir del análisis de películas y no sólo a partir de lo que otros ya han analizado para reconocer los elementos de este lenguaje. La estética es una teoría de la sensibilidad, y en este caso, la Estética del Film es la teoría que estudia los elementos que determinan la especificidad de la experiencia estética del espectador.

La estética del cine presenta dos aspectos: una vertiente general, que contempla el efecto estético propio del cine, y otra específica, centrada en el análisis de obras particulares (Jacques Aumont, 1996). En este curso se estudiará este efecto estético a partir de la práctica del análisis.

El cine como un arte integral

- Arias, Luis Martín: *El cine como experiencia estética*. Valladolid, Caja España, 1997
- Aumont, Jacques et al.: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós. Nueva edición revisada y ampliada, 1996
- Bordwell, David & Kristin Thompson: *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1995 (1993)
- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987)
- Lotman, Yuri: *Estética y semiótica del cine*. Madrid, Gustavo Gili, 1976
- Mandoki, Katia: *Prosaica. Introducción a una estética de lo cotidiano*. Grijalbo, 1995
- Mitry, Jean: *Historia del cine experimental*. Valencia, Fernando Torres, 1974
- Nichols, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997 (1991)
- Scott, James F.: *El cine, un arte compartido*. Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1979 (1975)

Análisis de la imagen

- Aumont, Jacques: *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, Paidós, 1997 (1989)
- García Jiménez, Jesús: *La imagen narrativa*. Madrid, paraninfo, 1994
- Villain, Dominique: *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1997 (1992)
- Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 1989
- : *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós, 1996

Análisis del sonido

- Chion, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós, 1993 (1990)
- : *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997 (1985)
- Colón Perales, Carlos; Fernando Infante del Rosal; Manuel Lombardo Ortega: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1997
- Cueto, Roberto: *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid, Nuer, 1996
- Lack, Russell: *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999 (1997)

Análisis del montaje

- Reisz, Karel: *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid, Taurus, 1960 (1953)
- Sánchez, Rafael C.: *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. México, CUEC, 1994
- Sánchez-Briosca, Vicente: *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona, Paidós, 1996
- Villain, Dominique: *El montaje*. Madrid, Cátedra, 1996

Análisis de la estructura narrativa

- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press, 1985
- Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York, Mouton, 1984
- : *Narrative Comprehension and Film*. London, Routledge, 1992
- Cano, Pedro L.: *De aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona, Gedisa, 1999
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus, 1990 (1978)

- Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*. Madrid, Cátedra, 1989
- Field, Syd: *El manual del guionista*. Madrid, Plot, 1995 (1984)
- García Jiménez, Jesús: *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993
- Gardies, André: *Le récit filmique*. París, Sorbonne, Hachette, 1993
- Gaudreault, André y François Jost: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*.
Barcelona, Paidós, 1995 (1990)
- Neupert, Richard: *The End. Narration and Closure in the Cinema*. Detroit, Wayne State
University, 1995
- Onaindia, Mario: *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona, paidós, 1996
- Oubiña, David y Gonzalo Aguilar, comps.: *El guión cinematográfico*. Buenos Aires,
Paidós, 1997
- Sánchez Noriega, José Luis: *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*.
Barcelona, Paidós, 2000
- Vanoye, Francis: *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en
el cine*. Barcelona, Paidós, 1996 (1991)
- Varios autores. *¿Es el guión literario una disciplina literaria?* México, UNAM, 1990
- Vogler, Christopher: *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers and
Screenwriters*. California, Michael Wiese Productions, 1992.

El Cine y su Espectador

Objetivos. Conocer los principales métodos y modelos de estudio de los procesos de recepción fílmica. En la primera parte se estudiarán las aproximaciones de carácter sincrónico (estética de la recepción, hermenéutica, teoría del cine, análisis y crítica cinematográfica). En la segunda parte se estudiarán los métodos y modelos de carácter diacrónico (aproximaciones historiográficas, sociológicas y antropológicas a los públicos de cine). Para el estudio de estos métodos y modelos de estudio se podrán tomar casos específicos del cine mexicano.

Duración: El curso tiene una duración total de 32 horas distribuidas en dos sesiones semanales de 2 horas cada una durante 16 semanas

Metodología. Serán programadas discusiones sobre textos específicos en cada sesión de trabajo, ya sea en inglés o en español. El docente hará una presentación sintética de cada propuesta teórica, ubicándola en el contexto general al que pertenece. Para ello se apoyará en la elaboración de cuadros sinópticos, glosarios, preguntas didácticas, sinopsis, esquemas y otros recursos pedagógicos. A continuación los estudiantes participarán en la discusión para aclarar los conceptos centrales de cada propuesta teórica, y en la siguiente sesión entregarán una síntesis de lo discutido en clase, apoyándose en las lecturas programadas

Trabajo Final Al concluir el curso, cada estudiante entregará un ensayo con extensión de 10 a 20 cuartillas (incluyendo notas y bibliografía) donde se expondrán de manera sistemática los principales conceptos de alguna de las teorías estudiadas a lo largo del curso. Este trabajo será expuesto al resto del grupo con el apoyo de recursos técnicos como pizarrón, acetatos y fotocopias

Estética de la recepción

Allen, Richard: *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge University Press, 1995

Anderson, Joseph D.: *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1997

Breakwell, Ian & Paul Hammond, eds.: *Seeing in the Dark. A Compendium of Cinemagoing*. London, The Sepent's Tail, 1990

Buckland, Warren: *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam UP, 1995

Casetti, Francesco: *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra, 1989 (1986)

Mayne, Judith: *Cinema and Spectatorship*. New York & London, Routledge, 1993

Müller, Jürgen & Denise Pérusse, eds.: *Cinéma et Réception*. Université de Montréal, Canadá, núm. especial de la revista *Cinémas. Journal of Film Studies*, Spring 1992

Palacio, Manuel: "La noción de espectador en el cine contemporáneo" en *El cine en la era del audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1995, 69-100

Staiger, Janet: *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York UP, 2000

Williams, Linda; ed.: *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. Rutgers UP, 1995

Zavala, Lauro: *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Xalapa, UV, 2ª ed., 2000

Sociología de la recepción

- García Canclini, Néstor, coord.: *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*. CNCA, 1994
- Kirihara, Donald, ed.: *The Reception of Films*. Ohio University. Número especial de la revista *Wide Angle. A Film Quarterly of Theory, Criticism, and Practice*, 8:1, 1986
- Kracauer, Sigfried: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1964 (1947)
- Monsiváis, Carlos: "Se sufre, pero se aprende" en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México, Ediciones El Milagro / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, 9-221

Cine y sociedad

- Bergman, Paul & Michael Asimow: *Reel Justice. The Courtroom Goes to the Movies*. Kansas City, Andrews and McMeel, 1996
- Clarke, David C., ed.: *The Cinematic City*. London & NY, Routledge, 1997
- Dalton, Mary M.: *The Hollywood Curriculum. Teachers and Teaching in the Movies*. New York, Peter Lang, 1999
- González Dueñas, Daniel: *El cine imaginario. Hollywood y su genealogía secreta*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1998
- Monaco, Paul: *Ribbons in Time. Movies and Society since 1945*. Midland Book, 1987
- Rozado, Alejandro: *Cine y realidad social en México*. Universidad de Guadalajara, 1991
- Zaniello, Tom: *Working Stiffs, Union Maids, Reds, and Riffraff. An Organized Guide to Films about Labor*. Ithaca, Cornell UP, 1996

Cine e historia

- Allen, Robert & Douglas Gomery: *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona, Paidós, 1995 (1985)
- Ferro, Marc: *Cine e historia*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976
- Liehm, Mira & Antonin J. Liehm: *The Most Important Art. Soviet and European Film After 1945*. Berkeley, University of California Press, 1997
- Mitry, Jean: *Historia del cine experimental*. Valencia, Fernando Torres, 1974 (1971)
- Rosenstone, Robert A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997 (1995)
- Salvador Marañón, Alicia: *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la Historia Contemporánea*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1997
- Vogel, Amos: *Film as a Subversive Art*. New York, Random House, 1974

Cine y antropología

- Nichols, Bill: *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington, Indiana University Press, 1981
- : *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997 (1991)
- Ruiz, Manuel Delgado: "Cine" en María de Jesús Buxó y J. M. De Miguel, eds.: *De la investigación audiovisual*. Barcelona, Proyecto A, 1999, 49-78

Maestría en Estudios Cinematográficos

Análisis del Film

Objetivo: Estudiar uno o varios métodos de análisis cinematográfico, es decir, estrategias específicas de descripción, interpretación y evaluación del film, acordes con alguna de las teorías contemporáneas. Con el fin de determinar los alcances y límites heurísticos de cada método de análisis, en este curso se podrá recurrir al estudio de las películas en las cuales ya ha sido ensayado algún método particular o bien se hará un ejercicio de extrapolación del método de análisis a cualquier otra película de interés para el profesor o los estudiantes.

Duración: El curso tiene una duración total de 32 horas distribuidas en dos sesiones semanales de 2 horas cada una durante 16 semanas

Metodología. Serán programadas discusiones sobre textos específicos en cada sesión de trabajo, ya sea en inglés o en español. El docente hará una presentación sintética de cada propuesta teórica, ubicándola en el contexto general al que pertenece. Para ello se apoyará en la elaboración de cuadros sinópticos, glosarios, preguntas didácticas, sinopsis, esquemas y otros recursos pedagógicos. A continuación los estudiantes participarán en la discusión para aclarar los conceptos centrales de cada propuesta teórica, y en la siguiente sesión entregarán una síntesis de lo discutido en clase, apoyándose en las lecturas programadas

Trabajo Final Al concluir el curso, cada estudiante entregará un ensayo con extensión de 10 a 20 cuartillas (incluyendo notas y bibliografía) donde se expondrán de manera sistemática los principales conceptos de alguna de las teorías estudiadas a lo largo del curso. Este trabajo será expuesto al resto del grupo con el apoyo de recursos técnicos como pizarrón, acetatos y fotocopias

Presentación. En este cursos se retoman los análisis canónicos de las distintas tradiciones (el formalismo de Raymond Bellour; el neoformalismo de Kristin Thompson; el cognitivismo de David Bordwell, la semiótica estructuralista de Christian Metz, etc.) La dinámica consiste en proyectar las películas estudiadas por estos teóricos y reconstruir el método de análisis utilizado por cada uno para más adelante proponer un ejercicio de análisis de otra película a partir de estas estrategias, y así poner en evidencia sus fortalezas y debilidades.

Entre los principales modelos de análisis que pueden ser utilizados para efectuar análisis cinematográficos se encuentran los propuestos por Aumont & Marie (1990), Baiz Quevedo (1997), Bellour (2000), Bordwell (1995, 1996), Bywater y Sobchack (1989), Carmona (1991), Casetti & Di Chio (1991), Chion (1989), Del Villar (1997), Dick (1981; 1998), Faultisch & Korte (1995), González Requena (1995), Schmidt (1997), Thompson (1987) y Zunzunegui (1996).

Contenidos

Métodos y modelos de análisis del film

- Aumont, Jacques & M. Marie: *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990 (1988)
- Bellour, Raymond: *The Analysis of Film*. Bloomington, Indiana University Press, 2000
- Bywater, Tim & Thomas Sobchack: *Introduction to Film Criticism. Major Critical Approaches to Narrative Film*. New York, Longman, 1988
- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987)
- Carmona, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 1991
- Casetti, Francesco & Federico Di Chio: *Cómo analizar un film*. Paidós, 1991 (1990)
- Del Villar, Rafael: *Trayectos en semiótica fílmico televisiva. Cine, video-clip, publicidad, publicidad política, video educativo y cultura audiovisual*. Santiago de Chile, Dolmen Ediciones, 1997
- Dick, Bernard: *Anatomía del film*. México, Noema, 1981 (1978). 8a ed. ingl., 1998
- González Requena, Jesús, comp.: *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Madrid, Editorial Complutense, 1995
- Monaco, James: *How To Read a Film*. Oxford University Press, 1997

Análisis de la imagen cinematográfica

- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992 (1990)
- Groupe M: *Tratado del signo visual*. Madrid, Cátedra, 1993 (1992)
- Schmidt Noguera, Margarita: *Análisis de la realización cinematográfica*. Madrid, Síntesis, 1997
- Vilches, Lorenzo: *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona, Paidós, 1983
- Zunzunegui, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós, 1996

Análisis narrativo

- Baiz Quevedo, Frank: *Análisis del film y de la construcción dramaturgica*. Caracas, Litterae Editores, 1997
- Barbieri, Daniele: "Cine de animación" en *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós, 1993 (1991), 223-240
- Barthes, Roland: *S/Z*. México, Siglo XXI, 1980 (1970)
- Bordwell, David: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996 (1985)
- , Janet Staiger, Kristin Thompson: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós, 1997 (1985)
- & Kristin Thompson: *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1995 (1993)
- Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*. Madrid, Cátedra, 1989
- Gaudreault, André & Francois Just: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995 (1990)
- Thompson, Kristin: *Ivan the Terrible. A Neoformalist Approach*. Harvard Univ. Press, 1982
- : *Storytelling in the New Hollywood*. Harvard University Press, 1999

Análisis del film metaficcional

- Ames, Christopher: *Movies about Movies. Hollywood Reflected*. The University Press of Kentucky, 1997

- Gottesman, Ronald, ed.: *Parody*. New York, número especial de la revista *Quarterly Review of Film and Video*, 12:1-2, 1990
- Horton, Andrew & Stuart McDougal, eds.: *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley, University of California, 1998
- Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992 (1985)

Análisis de directores canónicos (publicados en 1999 y 2000)

- Lee, Sandwer, ed.: *Film and Philosophy. Special Issue on Woody Allen*, 2000
- Luján Sauri, Jorge Humberto: *El cine de Peter Greenaway. Visto desde las perspectivas del análisis barroco, intertextual e irónico*. México, Ediciones Sin Nombre / Cineteca Nacional, 1999
- Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley, University of California Press, 1999

Series bibliográficas de análisis

- Paidós Películas. Serie de estudios críticos (ha publicado diez títulos entre 1997 y 2000, entre ellos: *El acorazado Potemkin*, *Los cuatrocientos golpes*, etc.)
- Ediciones JC. Madrid. Estudios monográficos sobre la obra de un director (publicó cerca de 50 títulos en la década de 1980)
- Cátedra, Serie Signo e Imagen. Estudios monográficos sobre la obra de un director (ha publicado más de 45 títulos)
- Universidad de Guadalajara. Durante la década de 1980 publicó una docena de monografías muy útiles
- BFI (British Film Institute) Modern Classics. Estudios originales sobre películas particulares. Es tal vez la serie más conocida en el mundo, hasta el momento ha publicado más de 40 títulos (Laura Mulvey sobre *Citizen Kane*, Sean French sobre *The Terminator*, etc.)
- Rutgers Films in Print. Estudio acompañado de la transcripción detallada del guión. Incluye reseñas, artículos, una bibliografía selecta y la filmografía del director
- Iowa State University Press. *Film Criticism: A Countertheory*. Esta serie ha publicado excelentes readers dedicados a diversos directores (Hitchcock y otros)
- Cambridge Film Handbooks (incluye análisis de *Rear Window* de Hitchcock y otras)
- Dirigido. Barcelona. Colección Programa Doble (ha publicado más de 100 análisis en volúmenes dobles)
- Faultisch, Werner & Helmut Korte, comps.: *Cien años de cine*, 5 vols. (1895-1924. *Desde los orígenes a su establecimiento como medio*); (1925-1944. *El cine como fuerza social*); (1945-1960. *Hacia una búsqueda de los valores*); (1961-1976. *Entre la tradición y una nueva orientación*); (1977-1995. *Artículo de consumo masivo y arte*). México, Siglo XXI Editores, 1999 (1995). En total, se analizan 100 películas, una por cada año, todos acompañados por un cronograma de secuencias
- Guía para ver y analizar. Serie española con fines didácticos. Ha publicado en tres años doce títulos, entre ellos, *Blade Runner*, *North by Northwest*, *Orange Clockwork* y otros. Ediciones Octaedro

Glosario de teoría cinematográfica

Análisis cinematográfico: Actividad profesional en la que se ponen en práctica estrategias para el estudio de elementos específicos de una película, con el fin de reconocer algún subtexto. El análisis cinematográfico se distingue de la crítica en que esta última es de carácter valorativo y sintético (M.Aumont & M.Michel; F.Casetti, M.Chion).

Bloqueo simbólico: Efecto de correspondencia entre la micro y la macroestructura de una película,

característica del cine clásico. También llamado Efecto de Eco o Efecto de Espejo, y según el cual cada elemento anuncia otro, que lo arrastra, lo desdobra y lo redistribuye en el reflejo

de la ficción (R.Bellour).

Borradura derrideana: Todo discurso racional deja tras de sí las huellas de sus orígenes, pero es el objeto de un análisis deconstructivo borrar esta pretensión de legitimidad, consecuencia de la metafísica de la presencia. El cine contemporáneo hace esta borradura en el mismo proceso de sutura (Brunette).

Cine clásico: Conjunto de convenciones visuales, dramáticas y estructurales cristalizadas alrededor

de los años 1935-1955 en el cine norteamericano, y que dieron lugar a los cánones genéricos

y a las estrategias más convencionales de recepción (S.Kaminsky; D.Bordwell et al.).

Cine de la Alusión: Categoría utilizada para hacer referencia al cine surgido a partir de la década de 1980, especialmente en los Estados Unidos, en el que se utilizan de manera generalizada y explícita diversas alusiones a películas del cine clásico (*October*).

Cine Moderno: Conjunto de recursos estéticos característicos de los "nuevos cines" surgidos entre

1955 y 1970 en Europa, en los que se subvierten y a la vez se alude a las convenciones del cine clásico. Se distingue por su oposición al realismo narrativo, especialmente a través del distanciamiento brechtiano y otros recursos críticos (J.L.Monterde et al.).

Cine Posmoderno: Categoría utilizada para hacer referencia al cine surgido a partir de la década de

1960, en el que se superponen elementos del cine clásico y del cine moderno, lo cual da lugar a la presencia simultánea de collage genérico, auto-referencialidad, hiper-realismo y otras estrategias igualmente paradójicas, que a la vez utilizan y ponen en evidencia las convenciones de la representación clásica (S.Connor, L.Hutcheon).

Códigos Narrativos: Códigos propuestos por Roland Barthes en *S/Z* a propósito de la narrativa realista, propia del cine clásico. Estos códigos son los siguientes: cultural (voz de la ciencia), hermenéutico (voz de la verdad), proarético (voz de lo empírico), semántico (voz de la persona) y simbólico (voz del símbolo).

Competencias, Teoría de las: Propuesta teórica en la que se propone que el disfrute de una película está en función directa de la proporción entre el capital cultural cinematográfico que ha sido incorporado por el espectador, y el capital cultural que presupone la película en su espectador implícito (F.Casetti).

Construcción de Género: Estrategias puestas en práctica en el cine clásico en lo relativo a la presentación de las diferencias sexuales, no sólo en las características de los personajes, sino especialmente en el punto de vista cinematográfico (L.Mulvey).

Constructivismo Epistemológico: Perspectiva teórica según la cual se considera que toda verdad es una construcción que responde a un contexto determinado, y por lo tanto es susceptible de ser relativizada al adoptar un contexto diferente. Esta teoría subyace al estudio de la interpretación fílmica, lo mismo en el plano del análisis que del goce (P.Watzlawick, G.Bateson).

Contrato Simbólico: Asunción implícita, al iniciarse la proyección, de la Suspensión de Incredulidad por parte del espectador. Este contrato incluye, en ocasiones, un Contrato Genérico, en función de las expectativas del género narrativo o de la Modalidad Genérica de la película.

Crítica de Cine: Actividad profesional cuyo objetivo principal, en algunos contextos, se reduce a ofrecer información sobre el director, la trama y las actuaciones, especialmente con el fin de emitir juicios de valor (T.Sobchack & T.Bywater).

Diferencia Fílmica: El proceso de diferir la conclusión del sentido de un texto de manera indefinida es característico de la narrativa fílmica, especialmente en las estrategias de suspenso del relato clásico (W.Brunette & D.Wills; V.Leitch).

Deseo Mimético: El también llamado Deseo de Desear consiste en desear lo que otro desea. La novela moderna y el cine clásico están contruidos a partir de esta estrategia narrativa. En el cine clásico se manifiesta a través de la mirada de los personajes o del punto de vista de la cámara (R.Girard, M.A.Doane).

Enunciación Cinematográfica: Definida no sólo por el punto de vista cinematográfico (emplazamiento, movimientos y grado de participación de la cámara y de las lentes), y por la fuente (intra o extradiegética) del sonido, sino también por el valor que estos recursos adquieren en el proceso de la edición (*Communications* 38).

Espectador Salvaje: El espectador salvaje es aquel que está familiarizado con el contexto cultural en el que fue creada la película, y que es capaz de relativizarlo desde la perspectiva de su propia recepción personal. Es el espectador que crea una interpretación autónoma y comprometida con su comunidad cultural (A.J.Pérez).

Espejo Acústico: El sonido, desde la perspectiva de algunas feministas lacanianas, es masculino porque penetra el oído, mientras la imagen es femenina porque es pasiva y se deja poseer. En el cine sonoro, el espectador integra ambos registros, creando un "espejo acústico" que refleja aquello que él (o ella) desea ver y, sobre todo, escuchar (K.Silverman).

Fenomenología: Corriente de la teoría cinematográfica (G.Deleuze, D.Andrews) que concibe al cine como un proceso contingente, que es percibido en el tiempo del espectador a partir de una determinada combinación de la puesta en escena y el montaje (A.Westlake).

Figural: El uso contemporáneo del lenguaje audiovisual es un uso figural, determinado por el deseo y el azar. Genera un tiempo *fragmentario* (como al pulsar constantemente el botón

televisivo) y *fractal* (al articular aleatoriamente la narrativa cinematográfica con las contingencias de la vida personal del espectador). Este uso se aparta de la lógica discursiva,

que es racional y coherente (S.Lash, L.Zavala)

Función Narrativa: En la tradición formalista rusa, V. Propp inició la propuesta de reconocer las funciones narrativas (acciones codificadas en combinación con diversos actantes) en estructuras narrativas canónicas. En algunos géneros fílmicos, a ciertas estructuras sociales corresponden determinadas estructuras narrativas y míticas (W.Wright).

Frase Hermenéutica: Elementos estructurales del relato fílmico que definen el Programa Narrativo, y que determinan las estrategias de frenado y suspenso que serán puestas en marcha a lo largo de la narración (R.Barthes, J.Aumont).

Goce: La experiencia de ver y disfrutar una película produce un goce que coexiste con el deseo fílmico (de ver y saber qué va a ocurrir a continuación), y ambos se integran al placer de ver

la cine. Éste incluye las expectativas previas y las estrategias de apropiación y recreación de la experiencia fílmica (S.Zizek, N.Braunstein).

Hermenéutica: Las estrategias de interpretación de la experiencia fílmica incluyen el comentario informal, la crónica, la crítica, el análisis, la teoría y la docencia universitaria. Toda estrategia hermenéutica comporta una dimensión ética y estética, y está ligada a mecanismos de deseo y poder (F.Kermode, D.Bordwell).

Horizonte de Expectativas: Para la estética de la recepción cinematográfica, el horizonte de expectativas está conformado por los elementos de orden social que el espectador potencial experimenta en relación con la película, antes de haberla visto: comentarios, críticas, prestigio simbólico de la sala de proyección, etc. (H.R.Jauss).

Horizonte de Experiencia: Todo aquello que el espectador potencial experimenta en el terreno individual antes de haber visto la película, y que determina su experiencia de verla: memoria cinematográfica personal, estado de ánimo, inconsciente fílmico, etc.

Icónico: Plano denotativo de las imágenes. Definido por la *Intentio Operis*. Se complementa con el plano diegético, correspondiente a la ficción narrativa (S.Chatman).

Iconográfico: Plano contextual de las imágenes. Definido por la dimensión ideológica, cultural, del discurso cinematográfico (S.Panofsky).

Iconológico: Plano connotativo de las imágenes. Definido por la *Intentio Lectoris* y el contexto diegético del relato fílmico (U.Eco).

Identificación Primaria: Identificación del espectador con el punto de vista de la cámara. Es psicológicamente más determinante y menos consciente que la Identificación Secundaria (S.Zunzunegui).

Identificación Secundaria: Identificación del espectador con lo que la cámara muestra, es decir, en el cine de ficción, con los personajes, sus funciones, apariencia o ideología (J.Aumont).

Intentio Lectoris: Para Umberto Eco hay tres intenciones o *intentia* en la interpretación estética: *intentio auctoris* (hiperbolizada por la teoría de autor y la crítica periodística), *intentio operis* (aislada en los estudios formalistas y estructurales) e *intentio lectoris*. Esta última es el objeto de la hermenéutica, la fenomenología, la dialógica, la estética de la recepción y las teorías del cine contemporáneo (U.Eco).

Intercodicidad: El cine y el video han rebasado las estrategias de intertextualidad propias de los otros lenguajes artísticos, al articular diversos códigos extracinematográficos en un discurso

intercódico. La intercodicidad propicia la sincretismo, el dialogismo y la heteroglosia (C.Metz, M.Bajtín, G.S.Morson).

Intertextualidad: Presencia de signos fílmicos provenientes de otras películas en una película cualquiera. Entre las principales estrategias de intertextualidad fílmica se encuentran las siguientes: citación, alusión, parodia, pastiche, collage, remake, retake, revival, secuelas, precuelas, metaficción, metalepsis y toda clase de subtextos, paratextos y palimpsestos (R.Stam, J.Kristeva).

Intriga de Predestinación: Elementos audiovisuales presentes al inicio de algunas películas del cine clásico, que permiten prever la conclusión del relato aun antes de que se inicie narrativamente. La Intriga de Predestinación puede ser explícita, implícita o alusiva (R.Barthes, J.Aumont).

Mercado Simbólico: Contexto social en el cual una película, una sala de proyección, un subgénero o cualquier otro producto cultural adquiere un determinado prestigio ante una determinada comunidad interpretativa (P.Bourdieu, S.Fish).

Metaficción: Narrativa auto-referencial. La metaficción pone en evidencia las convenciones que sostienen la construcción de toda ficción, y en esa medida, de todo producto cultural. La metaficción fílmica es característica del cine moderno, y se intensifica en el cine contemporáneo (R.Stam).

Modalidades Genéricas: De acuerdo con la tradición narratológica clásica (a la que responde el cine realista), las modalidades que puede adoptar toda narrativa son la trágico-heroica, la melodramática-moralizante y la cómico-irónica.

Mujer en Peligro: Arquetipo de la narrativa clásica, en la que está en juego una visión tradicional de las relaciones entre los géneros sexuales (A.Kuhn).

Neobarroco: La estética del neobarroco es característica de la cultura contemporánea, y muy especialmente del cine posmoderno. La estética neobarroca pone en juego estrategias de significación que permiten integrar elementos clásicos y modernos. Entre estas estrategias se encuentran los Laberintos, los Excesos, las Asimetrías, los Fractales y las Series (O.Calabrese).

Parodia: Imitación irónica de un modelo artístico. La parodia es un recurso característico del cine moderno. En el cine contemporáneo, la parodia ha dejado de ser la excepción para convertirse, de manera paradójica, en una norma inadvertida. (*QRFV*, L.Hutcheon)

Pastiche: Imitación estilística sin intención irónica. Estrategia característica del cine contemporáneo, que da lugar a los estilos y géneros narrativos de carácter híbrido, y a diversas formas de intercodicidad fragmentaria, como un modelo para armar por cada espectador (H.Beristáin, F.Jameson).

Punctum: Elemento que hiere la subjetividad de un espectador. Literalmente, daga (en latín). Término utilizado por primera vez por Roland Barthes para referirse a la fotografía (R.Barthes).

Realismo: Conjunto de convenciones del cine clásico. Opuesto al cine experimental (*avant-garde*).

Recepción: Término utilizado para hacer referencia a los procesos interpretativos del espectador de

cine. Se distingue del concepto economicista del Consumo, que tradicionalmente connota una mera aproximación estadística. La Estética de la Recepción Literaria nació como parte de la Historia de la Cultura (S.Suleiman & I.Crosman, D.Rall).

Simulacro Posmoderno: Reproducción que carece de un original. En la teoría fílmica, el cine posmoderno y el videorock son simulacros hiper-realistas, que llegan a implotar la realidad externa al acto de verlos. En virtud de ello, forman parte de un espacio icónico que es más real que la realidad contingente (J.Baudrillard).

Sociología del Gusto: Parte de la sociología del conocimiento, y derivada de la sociología reflexiva

de Pierre Bourdieu. La sociología del gusto fílmico estudia el capital cultural, el mercado simbólico, las estrategias de prestigio y otros elementos que forman parte del horizonte de expectativas del espectador de cine (P.Bourdieu).

Sorpresa: Estructura narrativa en la que la instancia narrativa manipula determinada información a

expensas del espectador (M.Chion).

Suspensión de Incredulidad: En el momento en que se apagan las luces de la sala de proyección, el espectador suspende su incredulidad, necesariamente racionalista, ante la ficción narrativa

que se le ofrece sobre la pantalla, y reconoce las reglas de lo imaginario.

Suspenso: Estructura narrativa en la que el narrador y el espectador comparten un conocimiento cómplice, a expensas del protagonista (S.Heath, *S/Z*).

Sutura: Relación del espectador con su propio discurso, a través de la articulación de las relaciones

imaginarias de una imagen con la siguiente. Gracias a la sutura, el espectador es el gozne capaz de articular el sentido entre dos planos (S.Heath, K.Silverman).

Teoría de Autor: Teoría de la crítica cinematográfica propuesta por los colaboradores de *Cahiers du Cinéma* en la década de 1950, en la que se considera que todo el sentido de una película depende de las intenciones y la trayectoria profesional del director. A pesar de ser una teoría

fundamentalista y teleológica, sigue siendo la más utilizada por la crítica periodística (D.Westlake).

Teoría del Cine: Actividad profesional cuyo fin es reflexionar de manera sistemática sobre la naturaleza de la comunicación cinematográfica. Entre las principales corrientes en la actual teoría del cine están las siguientes: marxista, psicoanalítica, fenomenológica, deconstructiva, dialógica, feminista, narratológica, sociológica, historiográfica y teoría de la recepción fílmica.

Verosimilitud: Estrategias de representación de la realidad a partir de las convenciones de la narrativa del cine clásico (C.Metz).

Guía bibliográfica sobre teoría y análisis cinematográfico

A continuación se ofrece una guía bibliográfica acerca de dos grandes áreas en los Estudios Cinematográficos: la investigación sobre Teoría del Cine (93 títulos publicados en inglés y en español) y sobre Análisis Cinematográfico (65 títulos publicados exclusivamente en español). A su vez, la primera sección está dividida en varios apartados: antologías y estudios panorámicos; semiótica del cine; otras teorías generales; cine y sociedad; cine y narrativa; psicología, psicoanálisis y feminismo; y el cine y su espectador. En todos los casos he incluido exclusivamente títulos de libros.

En lo que sigue propongo entender como **teoría del cine** a toda reflexión general acerca de la especificidad del discurso cinematográfico, mientras el **análisis cinematográfico** consiste en el diseño de un modelo (o su aplicación) para el examen sistemático de uno o varios fragmentos de una película particular. Es necesario señalar que ninguna de estas bibliografías pretende ser exhaustiva.

Bibliografía sobre Teoría del Cine

Las diferentes teorías cinematográficas están más relacionadas con otras teorías (en particular las filosóficas, científicas, artísticas y literarias) que con el análisis y el disfrute de las películas mismas. Esta bibliografía, entonces, tiene interés especial para los filósofos, y especialmente para los epistemólogos.

En este terreno hay tres aproximaciones generales. En primer lugar encontramos los estudios del cine a partir de los intereses de una disciplina humanística (especialmente la historia, pero también la sociología, el psicoanálisis, la filosofía, la ética, etc.). En segundo lugar encontramos los estudios acerca de lo específicamente cinematográfico (como el caso de los estudios sobre la estética cinematográfica, es decir, sobre la experiencia particular de cada individuo al ver una película en un contexto histórico específico). Y por último, las aproximaciones sobre las teorías del cine (modelos metateóricos que proponen agrupar los modelos teóricos a partir de lógicas taxonómicas y tipológicas).

Si durante estos primeros 100 años el cine, como todas las formas culturales, ha evolucionado de estrategias clásicas a la subsecuente ruptura de las vanguardias modernas, para más adelante reconocer las posibilidades de la fragmentación y la recomposición del cine de la alusión, en la evolución de las teorías del cine también es posible observar estas etapas. El paradigma clásico de las teorías del cine es aquel en el que se buscaba la especificidad de lo fílmico (como al pensarlo como una “redención de la realidad física”, como lo llamó Kracauer). La modernidad de la teoría cinematográfica está marcada por las discusiones producidas por la semiótica del cine, precisamente en el momento en el que surgían las nuevas olas cinematográficas y culturales. Aquí es inevitable señalar la aparición de las propuestas de Christian Metz hacia fines de los años sesenta, en pleno auge de la ola estructuralista en Europa y los Estados Unidos, y como una exploración semiótica próxima a la lingüística jakobsoniana y al psicoanálisis lacaniano.

La virtualidad posmoderna en las teorías del cine está marcada por una multiplicación de los paradigmas, cada uno de los cuales está fragmentado en numerosas propuestas, tendencias y objetos de estudio. Tan sólo los estudios de recepción cinematográfica tienen un espectro lo suficientemente amplio para abarcar la propuesta inclasificable de Gilles Deleuze (a medio camino entre la filosofía del instante de Bergson y la semiótica conjetural de Peirce), la narratología de los géneros clásicos en recomposición permanente, y los rigurosos modelos apoyados en la ecología de la mente o una fenomenología atravesada por la teoría de la metáfora de Paul Ricoeur (en Dudley Andrew), entre muchos otros.

Habría que señalar el lugar fundamental que en todos estos modelos teóricos tienen los estudios sobre el P.V. (punto de vista narrativo e ideológico producido por la posición de la cámara) y sobre las estructuras narrativas, que en el cine clásico siguen estando ligadas a estructuras míticas subyacentes.

Durante la última década del primer siglo del cine se desarrollaron con gran fuerza tres grandes tendencias teóricas: el cognitivismo de David Bordwell, el feminismo de corte psicoanalítico (con el concepto lacaniano de *sutura* ocupando una posición central) y las estrategias de análisis posmoderno. El interés común a estas propuestas teóricas es, sin duda, la experiencia estética de los espectadores de cine. Y los estudios de recepción cinematográfica están a su vez ligados a los estudios de recepción en otros campos de la

producción simbólica, como la literatura, la música, el diseño urbano, los museos... y la arquitectura de las salas de proyección.

Por supuesto, las fronteras de la teoría cinematográfica están en el estudio de las nuevas tecnologías audiovisuales, si bien éstas, desde el video casero hasta los sistemas DVD y la simulación de realidad virtual plantean problemas teóricos específicos, no necesariamente compartidos por la teoría cinematográfica.

* * *

Esta bibliografía es sólo una guía inicial para avanzar en esta atractiva jungla de modelos, taxonomías y tipologías de origen filosófico. Algunos de estos materiales, sin embargo, están más próximos a las estrategias de análisis que a sus fuentes filosóficas originales. Entre los mapas para aventurarse en estos terrenos, me atrevo a sugerir el estudio sobre las tendencias teóricas de Francesco Casetti, quien propone pensar en tres grandes tendencias teóricas, a las que él llama, respectivamente, teorías ontológicas (sobre la realidad, lo imaginario y el lenguaje), metodológicas (sociológicas, psicológicas, semióticas, psicoanalíticas) y de campo sobre la ideología, la representación, la identidad de género y sobre el cine como testigo de la historia).

Lo que sigue es un registro general de algunas aproximaciones a las principales teorías del cine, como feminismo, psicoanálisis, semiótica, recepción (cognitivism, fenomenología, intertextualidad, neoformalismo, audiovisual, hermenéutica, deconstrucción), narratología, retórica y genología (teoría de los géneros narrativos). Otros meta-modelos, como el de Dudley Andrew o el glosario de Robert Stam y su equipo, proponen identificar conceptos estratégicos, tales como *representación*, *identificación* e *interpretación*. Y otros más, como Warren Buckley, proponen distinguir entre las estéticas formalistas y las realistas, y a partir de ahí repensar términos comunes, como estructura, autor, género y recepción.

Aquí registro 93 títulos (51 en inglés, 42 en español). Algunos de estos títulos *también* podrían ser incorporados a la bibliografía sobre Análisis Cinematográfico, pues proponen un modelo o ejercicios de análisis: Bordwell (narratología), Gaudreault, Lotman, Stam.

Los lectores tendrán la última palabra cuando se hayan apagado las luces en la sala de proyección y, más tarde, cuando ellos mismos enciendan la luz en la sala de lectura, y así continúen su propio proceso de teorización.

Antologías y estudios panorámicos

- Andrew, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*. Traducción de Homero Alsina Thevenet. Revisión de Joaquim Romaguera i Ramió. Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (1976)
- : *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, 1984
- Bordwell, David & Noël Carroll, eds.: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1996
- : *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Madrid, 1995 (1989)
- Braudy, Leo & Marshall Cohen, eds.: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press, 1974. Fifth edition, 1999
- Buckley, Warren: *Teach Yourself Film Studies*. London, Hodder & Stoughton, 1998
- Bywater, Tim & Thomas Sobchack: *Introduction to Film Criticism. Major Critical Approaches to Narrative Film*. New York, Longman, 1988
- Casetti, Francesco: *Teorías del cine*. Traducción de Pepa Linares. Madrid, Cátedra, 1994 (1993).
- Collins, Jim; Hillary Radner, Ava Preacher Collins, eds.: *Film Theory Goes to the Movies*. New York, Routledge, 1993
- Coria, José Felipe y Jorge Ayala Blanco, eds.: *Teorías cinematográficas*. México, número especial de la revista *Estudios Cinematográficos*. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, núm. 11, enero-marzo 1998
- Easthope, Antony, ed.: *Contemporary Film Theory*. London and New York, Longman Critical Readers, 1993
- Grant, Barry Keith, ed.: *Film Study in the Undergraduate Curriculum*. New York, Modern Language Association, 1983

- Lapsley, Robert & Mivchael Westlake: *Film Theory: An Introduction*. Manchester University Press, 1988
- Michaels, Lloyd, ed.: *Interpretation, Inc. Issues in Contemporary Film Studies*. Allegheny College, Meadville, Pennsylvania. Número especial de la revista *Film Criticism*, 17:2-3, invierno-primavera 1993
- Montiel, Alejandro: *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona, Montesinos, Biblioteca de Divulgación Temática, núm. 60, 1992
- Nichols, Bill, ed.: *Movies and Methods*. Berkeley, University of California, 1976
- , ed.: *Movies and Methods, vol. II*. Berkeley, University of California, 1984
- Pérez Estremera, Manuel, comp.: *Problemas del nuevo cine*. Madrid, Alianza Editorial, Libros de Bolsillo, núm. 295, 1971
- Russo, Eduardo A.: *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Paidós, 1998
- Stam, Robert: *Film Theory: An Introduction*. Oxford, Blackwell, 2000

Semiótica del cine

- Bettetini, Gianfranco: *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983
- Block de Behar, Lisa (coordinación de la edición en español): *Christian Metz y la teoría del cine*. Buenos Aires, Catálogos Versión, 1992 (1990)
- Del Villar, Rafael. *Trayectos en semiótica fílmico televisiva. Cine, video-clip, publicidad, publicidad política, video educativo y cultura audiovisual*. Santiago de Chile, Dolmen Ediciones, 1997
- Heath, Sptephen: *Questions of Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1981
- Henderson, Brian: *A Critique of Film Theory*. New York, E. P. Dutton, 1980
- Laffay, Albert: *Lógica del cine*. Barcelona, Labor, 1966
- Lotman, Yuri M.: *Estética y semiótica del cine*. Madrid, Gustavo Gili, 1979 (1973)
- Metz, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972 (1968)
- : *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1977)

- : *Lenguaje y cine*. Traducción de Jorge Urrutia. Barcelona, Planeta, 1973 (1973)
- Mitry, Jean: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Akal, 1990
- Nöth, Winfried: "Film" en *Handbook of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, 1995, 463-472
- Olabuenga, Teresa: *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*. México Trillas, 1991
- Prada Oropeza, Renato, ed.: *Semiótica fílmica*. Número especial de la revista *Semiosis. Seminario de semiótica*, Universidad Veracruzana, núm. 30-31, enero-diciembre 1993
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999 (1993)
- Whitlock, Trevor: *Metaphor and Film*. Cambridge University Press, 1990
- Wollen, Peter: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London, Verso, 1982

Otras teorías generales

- Arnheim, Rudolf: *El cine como arte*. Buenos Aires, Infinito, 1970
- Bazin, André: *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp, 1966
- Burch, Noël: *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 1970
- Deleuze, Gilles. *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós, 1984 (1983)
- : *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós, 1987 (1985)
- Eisenstein, Sergei: *La forma en el cine*. México, Siglo XXI, 1976
- : *El sentido del cine*. México, Siglo XXI, 1974
- Kracauer, Sigfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989. New York, Oxford University Press, 1960
- McConnell, Frank: *El film y la imaginación romántica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977
- Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine, 1: Las estructuras*. Madrid, Siglo XXI Editores de España, 1978 (1963)
- : *Estética y psicología del cine, 2: Las formas*. Madrid, Siglo XXI Editores de España, 1978 (1963)

- Morin, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Seix Barral, 1972 (1956)
- Pasolini, Pier Paolo: *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1970
- Seton, Marie: *Sergei Eisenstein. Una biografía*. Traducción de Homero Alsina Thevenet. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1978)

Cine y sociedad

- Allen, Robert C. & Douglas Gomery: *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona, Paidós, 1995 (1985)
- Denzin, Norman K.: *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. Bristol, Sage, 1991
- Kracauer, Sigfried: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1964 (1947)
- Lebel, Jean-Patrick: *Cine e ideología*. Buenos Aires, Granica, 1973
- Monaco, Paul: *Ribbons in Time. Movies and Society since 1945*. Bloomington, Indiana University Press, 1987
- Nichols, Bill: *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington, Indiana University Press, 1981
- : *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997 (1991)
- Rozado, Alejandro: *Cine y realidad social en México*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991.
- Vogel, Amos: *Film as a Subversive Art*. New York, Random House, 1974
- Zimmer, Christian: *Cine y política*. Salamanca, Sígueme, 1975 (1974)

Cine y narrativa

- Ames, Christopher: *Movies about Movies. Hollywood Reflected*. The University Press of Kentucky, 1997
- Bordwell, David: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996 (1985)
- Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in*

- Classical Film*. Berlin, Mouton, 1984
- : *Narrative Comprhension and Narrative Film*. New York & London, Routledge, 1992
- Brunette, Peter & David Wills: *Screen / Play. Derrida and Film Theory*. Princeton University Press, 1989
- Chatman, Seymour: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus, 1990 (1978)
- Gaudreault, André & Francois Just: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995 (1990)
- Gottesman, Ronald, ed.: *Parody*. New York, número especial de la revista *Quarterly Review of Film and Video*, 12:1-2, 1990
- Horton, Andrew & Stuart McDougal, eds.: *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley, University of California, 1998
- Neupert, Richard: *The End. Narration and Closure in the Cinema*. Detroit, Wayne State University Press, 1995
- Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press, 1992 (1985)
- Vogler, Christopher: *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers & Screenwriters*. Studio City, California, Michael Wiese Productions, 1992
- Wright, Will: *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley, University of California, 1975

Filosofía, psicoanálisis y feminismo

- Carson, Diane, Linda Dittmar & Janice Welsh, eds.: *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. The University of Minnesota Press, 1994
- Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington, Indiana University Press, 1987
- Freeland, Cynthia & Thomas Wartenberg, eds.: *Philosophy and Film*. New York & London, Routledge, 1995

- Gabbard, Krin & Glen O. Gabbard: *Psychiatry and Cinema*. The University of Chicago Press, 1999
- Kuhn, Annette. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991
- & Susannah Radstone eds.: *The Women's Companion to International Film*. London, Virago Press, 1990
- Millán, Margara: *Derivas de un cine en femenino*. México, PUEG, UNAM / Miguel Porrúa Turanzas, 1999
- Münsterberg, Hugo: *The Film: A Psychological Study*. New York, Dover, 1970
- Rosenstadt, Nina: *The Moral of the Story. An Introduction to Questions of Ethics and Human Nature*. Mountain View, California, Mayfield Publishing Company, 1994
- Silverman, Kaja: *The Accoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1988
- Zizek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Massachusetts Institute of Technology Press, 1991
- , ed.: *The Fright of Real Tears: The Uses and Misuses of Lacan in Film Theory*. Bloomington, Indiana University Press, 2001

Cine y espectador

- Allen, Richard: *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge University Press, 1995
- Anderson, Joseph D.: *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1997
- Breakwell, Ian & Paul Hammond, eds.: *Seeing in the Dark. A Compendium of Cinemagoing*. London, The Sepent's Tail, 1990
- Buckland, Warren: *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam University Press, 1995
- Casetti, Francesco: *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra, 1989 (1986)
- Mayne, Judith: *Cinema and Spectatorship*. New York & London, Routledge, 1993
- Kirihara, Donald, ed.: *The Reception of Films*. Ohio University. Número especial de la revista *Wide Angle. A Film Quarterly of Theory, Criticism, and Practice*, 8:1, 1986

Williams, Linda; ed.: *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1995

* * *

Bibliografía sobre Análisis Cinematográfico

Esta bibliografía no es exhaustiva. Cada uno de estos 65 títulos en español ha sido seleccionado para ser utilizado como referencia inicial, con fines didácticos, acerca de algún terreno específico de la investigación en el terreno del análisis cinematográfico.

Entre los principales modelos de análisis que pueden ser utilizados para efectuar análisis cinematográficos se encuentran los propuestos por Aumont & Marie (1990), Baiz Quevedo (1997), Bordwell (1995, 1996), Carmona (1991), Casetti & Di Chio (1991), Chion (1993; 1995), Del Villar (1997), Dick (1981; 1998), Faultisch & Korte (1995), González Requena (1995), Schmidt (1997) y Zunzunegui (1996).

He dejado de lado en esta bibliografía los títulos de teoría del cine (Kracauer, Bazin, Metz, etc.). También he dejado de lado los diccionarios especializados y otros materiales de consulta sobre cine (directores, glosarios, enciclopedias, etc.), las historias del cine (mexicano, temático o mundial), los análisis de películas particulares (*Citizen Kane*, *Manhattan*, *Janitzio*, etc.) y los estudios sobre la obra de directores particulares (Eisenstein, Hitchcock, Kurosawa, etc.). Al respecto, conviene señalar la existencia de numerosas colecciones de análisis de películas canónicas (en editoriales como Nau Llibres, Paidós, Dirigido Por..., Universidad de Guadalajara, y algunas otras en lengua inglesa). También he dejado de lado las colecciones de crítica cinematográfica y la mayor parte de los estudios sociológicos, psicoanalíticos, pedagógicos, filosóficos o desde cualquier otra disciplina particular en relación con el cine, con excepción de algunos títulos que pueden servir como punto de partida para la realización del análisis cinematográfico. Cada una de estas bibliografías ocuparía una extensión similar a ésta, o aun mayor si también se incluyeran los materiales publicados en inglés, que es la lengua en la que se publica la mayor parte de la investigación cinematográfica sobre teoría y análisis.

Por otra parte, los títulos incluidos en esta bibliografía pueden ser utilizados según el interés particular de cada espectador. A continuación señalo las principales áreas del análisis cinematográfico y los conceptos desarrollados de manera sistemática en los textos incluidos en esta bibliografía.

Estética del cine clásico: Estilos, géneros y modo de producción (Bordwell-Thompson, Bordwell-Staiger-Thompson, Heredero, Mitry, Schrader). **Teoría de la imagen:** Retórica visual: códigos y estrategias (Aumont 1996; Aumont & Marie 1990; Zunzunegui 1989, Grupo M, Villain 1997). **Análisis de imagen y sonido:** Teoría de la audiovisión (Chion 1993; 1997, Aumont et al 1996; Colón et al.; Lack). **Teoría del montaje:** Transparencia, distanciamiento (Villain 1996, Reisz, Durand, Sánchez, Sánchez-Briosca). **Puesta en escena:** Reflexividad, proxémica, distanciamiento, verosimilitud (Pavis 2000, Mandoki). **Guión cinematográfico:** Modelos, recursos, elementos (Onaindia, Vanoye, Chion 1989). **Narrativa cinematográfica:** Códigos estructurales, retórica dilatoria, frase hermenéutica (García Jiménez, Gaudreault, Barthes, Bordwell 1996). **Géneros cinematográficos:** Orígenes, convenciones, ideología, hibridación (Altman, Schrader, Oroz).

Estética del cine moderno: Rupturas del canon clásico, antecedentes, contextos (Monterde, Lotman). **Estética posmoderna:** Nuevas tecnologías, estrategias neobarrocas, ironía posmoderna (Calabrese, Jameson, Vallejo, Molina Foix, Harvey, Connor, Fuentes, Luján, Rubert, Weinrichter). **Sociología y antropología del cine:** Cine mexicano: Formación discursiva, contextos de enunciación y de interpretación, mercados simbólicos (García Canclini et al, Monsiváis, Rozado, Allen-Gomery, Oroz). **Estética de la recepción:** Intriga de predestinación, horizonte de expectativas, *intentio lectoris*, estrategias de interpretación, teoría de la imagen (Casetti 1989, Palacio, Aumont 1992, Bordwell 1995). **Psicoanálisis y cine:** Sutura, elipsis, identificación, erótica de la mirada, construcción de género, omisiones, palimpsestos (Aumont 1996, De Lauretis, Zizek). **Análisis de la intertextualidad:** Alusión, citación, parodia, metaficción; relación con otros lenguajes: literatura, animación, documental, historieta, video, televisión; intertextualidad posmoderna; subtextos y arqueología textual (Eco, Nycz, Pavlicic, Stam et al.).

La fecha entre paréntesis que sigue al año de publicación corresponde a la fecha de aparición del texto en su idioma original.

- Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2001 (1999)
- Arijon, Daniel: *Gramática del lenguaje audiovisual*. Madrid, Escuela de Cine y Video, 2000 (1976)
- Aumont, Jacques: *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992 (1990)
- : *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, Paidós, 1996 (1989)
- & M. Marie: *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990 (1988)
- et al.: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós. Nueva edición revisada y ampliada, 1996
- Baiz Quevedo, Frank: *Análisis del film y de la construcción dramaturgica*. Caracas, Litterae Editores, 1997
- Barbieri, Daniele: "Cine de animación" en *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós, 1993 (1991), 223-240
- Barthes, Roland: *S/Z*. México, Siglo XXI, 1980 (1970)
- : *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989 (1980)
- Bordwell, David, Janet Staiger, Kristin Thompson: *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós, 1997 (1985)
- & Kristin Thompson: *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1995 (1993)
- Cabrera, Julio: *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona, Gedisa, 1999
- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989 (1987)
- Carmona, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 1991
- Casetti, Francesco: *El espectador de cine*. Madrid, Cátedra, 1989 (1986)
- & Federico Di Chio: *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991 (1990)
- Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*. Madrid, Cátedra, 1989
- : *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós, 1993 (1990)
- : *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997 (1985)
- Colón Perales, Carlos; Fernando Infante del Rosal; Manuel Lombardo Ortega: *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1997

- Connor, Steven: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal, 1996 (1989)
- De Lauretis, Teresa: *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra, 1992 (1984)
- Dick, Bernard: *Anatomía del film*. México, Noema, 1981 (1978). 8a ed. ingl., 1998
- Durand, Philippe: *El actor y la cámara*. México, CUEC, 1979
- Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación*. México, Lumen, 1993
- : "La innovación en el serial", *De los espejos y otros ensayos*. Madrid, Lumen, 1988 (1985), 134-156
- & T.Sebeok, eds.: *El signo de los tres. Peirce, Dupin, Holmes*. Barcelona, Lumen, 1990 (1987)
- Faultisch, Werner & Helmut Korte, comps.: *Cien años de cine*, vol. 1: 1895-1924. *Desde los orígenes a su establecimiento como medio*. México, Siglo XXI Editores, 1997 (1994)
- : *Cien años de cine*, vol. 2: 1925-1944. *El cine como fuerza social*. México, Siglo XXI Editores, 1997 (1994)
- : *Cien años de cine*, vol. 3: 1945-1960. *Hacia una búsqueda de los valores*. México, Siglo XXI Editores, 1995 (1990)
- : *Cien años de cine*, vol. 4: 1961-1976. *Entre la tradición y una nueva orientación*. México, Siglo XXI Editores, 1997 (1992)
- : *Cien años de cine*, vol. 5: 1977-1995. *Artículo de consumo masivo y arte*. México, Siglo XXI Editores, 1999 (1995)
- García Jiménez, Jesús: *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993
- : *La imagen narrativa*. Madrid, Paraninfo, 1994
- González Requena, Jesús, comp.: *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Madrid, Editorial Complutense, 1995
- Groupe M: *Tratado del signo visual*. Madrid, Cátedra, 1993 (1992)
- Harvey, David: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 1998 (1990)
- Heredero, Carlos F. & Antonio Santamarina: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, Paidós, 1996

- Jameson, Fredric: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1995 (1992)
- Lack, Russell: *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999 (1997)
- Luján Sauri, Jorge Humberto: *El cine de Peter Greenaway. Visto desde las perspectivas del análisis barroco, intertextual e irónico*. México, Ediciones Sin Nombre / Cineteca Nacional, 1999
- Mandoki, Katia: *Prosaica. Introducción a una estética de lo cotidiano*. México, Grijalbo, 1995
- Mitry, Jean: *Historia del cine experimental*. Valencia, Fernando Torres, 1974
- Monterde, José Enrique, Esteve Riambau & Casimiro Torreiro: *Los “nuevos cines” europeos 1955-1970*. Barcelona, Lerna, 1987
- Nichols, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997 (1991)
- Onaindía, Mario: *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1996
- Oroz, Silvia: *El cine de lágrimas de América Latina*. México, UNAM, 1995
- Pavis, Patrice: *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós, 2000 (1996)
- Reisz, Karel: *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid, Taurus, 1987 (1953)
- Romaguera i Ramió, Joaquim: *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Barcelona, Ediciones de la Torre, 1998
- Rubin, Martin: *Thrillers*. Madrid, Cambridge University Press, 2000
- Salvador Marañón, Alicia: *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la Historia Contemporánea*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1997
- Sánchez, Rafael C.: *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. México, CUEC, 1994
- Sánchez-Biosca, Vicente: *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona, Paidós, 1996
- Scott, James F.: *El cine, un arte compartido*. Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1979 (1975)
- Truffaut, Francois: *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial, 1974 (1966)
- Vanoye, Francis: *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, Paidós, 1996 (1991)

Vilches, Lorenzo: *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona, Paidós, 1983

Villain, Dominique: *El montaje*. Madrid, Cátedra, 1996

-----: *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1997 (1992)

Zizek, Slavoj: *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1994 (1992)

-----, comp.: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires, Manantial, 1994

Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 1989

-----: *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona, Paidós, 1996

Elementos de Análisis Narrativo

Una Cartografía Didáctica

Este mapa de reconocimiento permite advertir la existencia virtual de múltiples itinerarios de lectura. La naturaleza cartográfica de esta guía significa que es un anti-modelo o, mejor, un meta-modelo de análisis que engloba al texto y al lector en cada itinerario de lectura particular. Los elementos señalados pertenecen al cuento clásico.

1. Título

¿Qué sugiere el título?

Sintaxis: Organización gramatical

Polisemia: Diversas interpretaciones posibles del título

Anclaje externo: Umbral con el universo exterior al texto

¿Cómo se relaciona con el resto del cuento?

Anclaje interno: Alusión a elementos del relato

2. Inicio

¿Cuál es la función del inicio?

Extensión y funciones narrativas

¿Existe relación entre el inicio y el final?

Intriga de predestinación: Anuncio del final

3. Narrador

¿Desde qué perspectiva (temporal, espacial, ideológica) se narra?

Sintaxis: Persona y tiempo gramatical

Distancia: Grado de omnisciencia y participación

Perspectiva: Interna o externa a la acción

Focalización: Qué se menciona, qué se omite

Tono: Intimista, irónico, épico, nostálgico, etc.

4. Personajes

¿Quiénes son los personajes?

Personajes planos: Arquetipos y estereotipos

Protagonista: Personaje focalizador de la atención

Conflicto interior: Contradicción entre pensamientos y acciones

Conflicto exterior: Oposición entre personajes

Dimensión psicológica: Evolución moral del protagonista

Doppelgänger: Doble del protagonista

5. Lenguaje

¿Cómo es el lenguaje del cuento?

Convencionalidad: Lenguaje tradicional o experimental

Figuras: Ironía, metáfora, metonimia
 Relaciones: Repeticiones, contradicciones, tensiones
 Juegos: Similitudes, polisemia, paradojas

6. Espacio

¿Dónde transcurre la historia?

Determinación: Grado de precisión del espacio físico

¿Qué importancia tienen el espacio y los objetos?

Espacio referencial: Dimensión ideológica del cronotopo

Desplazamientos: Significación en el desarrollo narrativo

Objetos: Descripción y efecto de realidad

7. Tiempo

¿Cuándo ocurre lo narrado?

Tiempo referencial: Dimensión histórica del cronotopo

¿Cuál es la secuencia de los hechos narrados? (Historia)

Tiempo secuencial: Verosimilitud causal, lógica y cronológica

¿Cómo es narrada la historia? (Discurso)

Tiempo diegético (Relación entre Historia y Discurso): Duración, Frecuencia, Orden
 (prolepsis, analepsis, elipsis, anáfora, catáfora)

¿Qué otros tiempos definen al cuento?

Tiempo gramatical: Voz narrativa

Tiempo psicológico: Interno de los personajes (especialización del tiempo)

Tiempo de la escritura: Cuentos sobre el cuento

Tiempo de la lectura: Ritmo y densidad textual

8. Género

¿Cuál es el género al que pertenece el texto?

Estructuras convencionales: Fantástico, policiaco, erótico, etc.

Modalidades: Trágica, Melodramático-Moralizante, Irónica

9. Intertextualidad

¿Qué relaciones intertextuales existen en el texto?

Estrategias: Citación, alusión, pastiche, parodia, simulacro, etc.

Intercodicidad: Música, pintura, cine, teatro, arquitectura, etc.

Híbridos: Escritura liminal (poema en prosa, ficción ultracorta, etc.)

¿Hay subtextos (sentidos implícitos)?

Temas: Sentido alegórico, metafórico, mítico, irónico, etc.

10. Final

¿El final es epifánico?

Cuento Clásico: Final Epifánico

Cuento Moderno: Final Abierto

Cuento Posmoderno: Final Paradójico (Simulacro: A la vez epifánico y abierto)

Análisis fotográfico

Referencias generales

Autor, fecha, nacionalidad, fuente

Perspectiva interpretativa

Formalista / Estilística / Técnica / Intencionalista

Comparativa / Arquetípica / Psicoanalítica

Marxista / Semiótica / Biográfica / Feminista

Contextos

Interno (objetual, medial, formal)

Externo (situacional) / Original (artístico)

Evaluación

Criterios: Realismo / Expresionismo / Formalismo / Instrumentalismo

Otros criterios: Originalidad / Composición / Técnica

Ejemplo: Análisis formalista

a) Iluminación

Intensidad / Dirección / Naturaleza

Textura (sensibilidad de película y lente, apertura de la lente)

b) Encuadre

Emplazamiento: proporciones / perspectiva / angulación

Líneas: posición / dirección / longitud / implícitas o explícitas

Formas: verosimilitud / abstracción / retórica

Límites: extensión / claridad

c) Dinamismo visual

Ritmo / distorsión / dominante / velocidad / contrastes

Análisis de Diseño Gráfico

Planteamiento

- 1) Problema original
- 2) Solución gráfica

Descripción micropragmática

- 3) Nivel textual (síntesis del ideograma): plano verbal
- 4) Nivel icónico (enumerar elementos intextuales): descripción de imágenes visuales
- 5) Nivel iconológico (iconograma: connotaciones del enunciado visual)
- 6) Nivel entimemático (relaciones entre iconograma e ideograma): implícitos ideológicos

Análisis micropragmático

- 7) Nivel tópico (técnicas- visuales)
- 8) Nivel topológico (figuras de retórica visual)

Macropragmática

- 9) Posibilidades de resemantización (polisemia)
 - 10) Contexto de lectura (semanticidad latente): otros discursos presentes
 - 11) Contexto de producción (nivel iconográfico): dimensión sociohistórica
 - 12) Conclusión general (convención, ruptura de convenciones o juego paradójico)
(a quién / desde dónde / cómo / eficacia)
- (*) Referencias técnicas

Éste es el libro de texto para el Módulo Cine y Procesos Culturales en la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Además del programa del módulo y diversos capítulos didácticos, este volumen contiene una Guía para el Análisis Cinematográfico, así como diversas guías para el análisis de la fotografía, el diseño gráfico, la narrativa literaria y la intertextualidad. También contiene los programas diseñados por el autor para la Maestría en Estudios Cinematográficos del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y una Guía Bibliográfica de Teoría y Análisis Cinematográfico.

Imágen de cubierta: José Ramón Sánchez, tomadas con permiso de Editorial Anaya (Infantil - Juvenil) del libro La vuelta al cine en sesión continua de Juan Tébar, Madrid, 1995, pp. 21 y 145.