

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

La seducción luminosa

- ★ Exploraciones en la estética del cine posmoderno
- ★ Humor, sutura y el sistema de miradas
- ★ Paseos por la semiótica del cine



Lauro Zavala Alvarado

trillas

DEL MISMO AUTOR

Manual de análisis narrativo

*Literario, cinematografía,
intertextual*

Este libro presenta tres modelos de análisis de textos que permiten a estudiantes, docentes y público en general, disfrutar las diversas formas de la narrativa literaria y cinematográfica, así como las posibles interrelaciones entre varios tipos de lenguajes.

El primer modelo para el análisis de textos de narrativa literaria puede utilizarse en cursos de literatura para lectores no especializados en ésta, como educadores, filósofos y científicos sociales; el segundo, referente al análisis cinematográfico, se elaboró para estudiantes de comunicación, con escasos conocimientos sobre cine, y el tercero, para el análisis de la intertextualidad, es útil al estudiar los procesos de comunicación cotidiana.

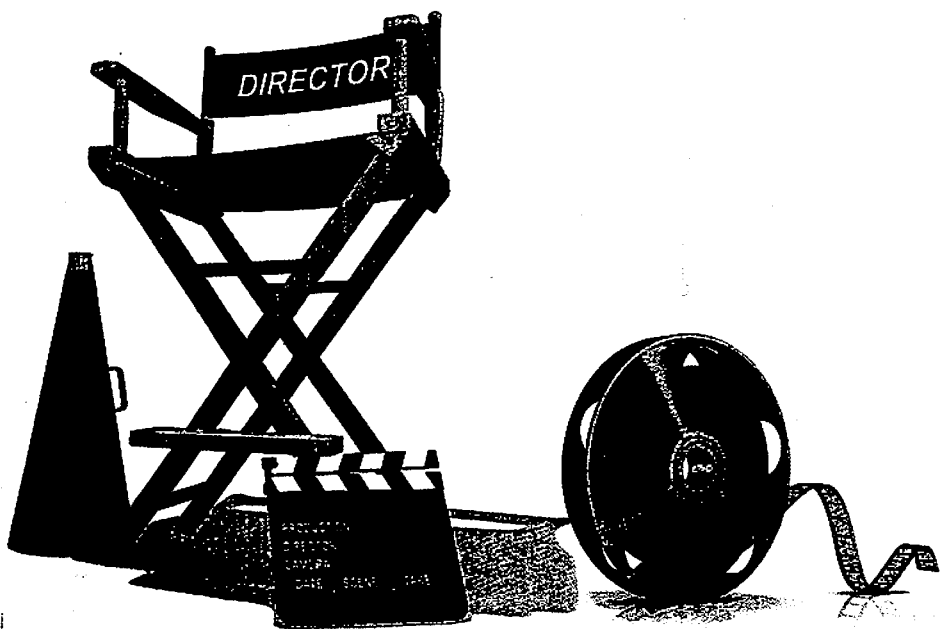
El modelo para analizar el cuento también puede ser utilizado en el estudio de otros géneros narrativos, como la novela, el hipertexto o la minificción. Por su parte, el modelo para el análisis cinematográfico puede ser utilizado al reconstruir analíticamente la experiencia estética de ver video, cortometraje y cine documental.

Asimismo, el modelo para el análisis intertextual se propone ser uno que contenga todos los modelos posibles de análisis textual.

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

Lauro Zavala Alvarado

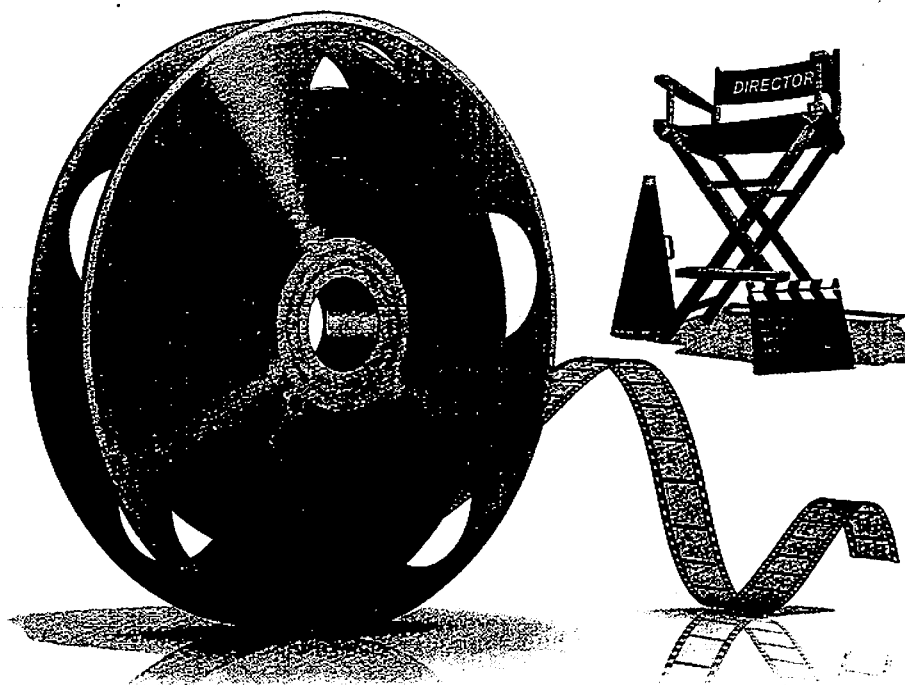
Es doctor en literatura hispanoamericana por el Colegio de México.
Es investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.
Es profesor en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores desde 1994.
Es autor de varios libros sobre cine, museos, producción editorial y teoría literaria.
Coordinador del área de concentración en Semiótica Intertextual desde 1984 a la fecha.
En 1994 obtuvo el premio al libro de texto.
Actualmente coordina el Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico.
Cada año organiza el Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico.
Desde su creación en el año 2000 es director de la revista de investigación *El Cuento en Red. Estudios sobre la ficción Breve*.
Zavala38@hotmail.com



TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

La seducción luminosa

Lauro Zavala Alvarado



**EDITORIAL
TRILLAS** 
México, Argentina, España,
Colombia, Puerto Rico, Venezuela

PEDAGOGIUM DIDÁCTICA

® BIBLIOTECA DIGITAL DE PEDAGOGÍA

"ESTIMADO LECTOR ESTE DOCUMENTO REPRESENTA UNA COPIA PRIVADA QUE SÓLO PUEDE UTILIZARSE CON FINES EXCLUSIVAMENTE EDUCATIVOS"

El servicio gratuito que brinda la Biblioteca Digital De Pedagogía; *Pedagogium Didáctica*, es motivo de tres objetos de estudio que a continuación se presentan:



OBJETO PRIMARIO: Difundir el conocimiento Pedagógico a los profesionales de la educación, a las nuevas generaciones académicas que se desempeñan en el estudio del campo Pedagógico y a toda persona interesada en el conocimiento de la disciplina.



OBJETO SECUNDARIO: Facilitar y fomentar en las personas el hábito cultural de la lectura proporcionando vía on-line materiales informativos y educativos como; Libros, Revistas, Manuales, Guías y Test de relevancia para situaciones de necesidad doméstica, de formación intelectual y de fortalecimiento profesional.



OBJETO TERCIARIO: Contribuir de manera voluntaria al apoyo solidario de personas nacionales e internacionales que provienen o radican en regiones y sectores más desposeídos y que por motivos de economía, de territorios geográficos, de discriminación y de Necesidades Educativas Especiales (NEE) no tienen la posibilidad de acceder a bibliotecas públicas de carácter gubernamental como a las privadas de carácter empresarial.

Una vez leído el documento digital, el lector deberá borrar permanentemente el material de su PC, Laptop, Tablet, Celular o Dispositivo USB, ya que el préstamo del ejemplar solicitado queda absolutamente vencido después de su uso. **No hacerlo inmediatamente, usted se hace responsable de los perjuicios que tal incumplimiento genere.**

Pedagogium Didáctica, le recomienda que en caso de que usted tenga posibilidades de financiar el material, compre la versión original en cualquiera de las librerías de su país, ya que algunos materiales publicados en la Biblioteca son ligeramente reducidos como cumplimiento del tamaño reglamentario que establece la Red Social, lo que resulta de manera inconveniente en algunas partes del material digitalizado y escaneado, estas se vean borrosas o no muy claras para el lector. Si las leyes de su país prohíben este tipo de préstamo, absténgase de seguir utilizando totalmente los servicios gratuitos de esta Biblioteca. El proyecto *Pedagogium Didáctica*, no genera ningún interés económico de forma directa como indirecta, ni de sus usuarios, ni de la red social ni tampoco de la publicidad de la Biblioteca.

"QUEDA PROHIBIDA LA VENTA, DISTRIBUCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN TOTAL DE ESTE DOCUMENTO SIN PREVIA AUTORIZACIÓN"



PEDAGOGIUM DIDÁCTICA
MÉXICO

PEDAGOGIUM DIDÁCTICA



Catalogación en la fuente

Zavala Alvarado, Lauro
Teoría y práctica del análisis cinematográfico : la
seducción luminosa. -- México : Trillas, 2010
(reimp. 2014).
231 p. ; 23 cm.
Incluye bibliografías e índices
ISBN 978-607-17-0513-6

1. Cinematografía - Alumbrado. 2. Cinematografía -
Estudio y enseñanza. I. t.

D- 778.5343/2335t LC- TR852/23.8 5175

La presentación y
disposición en conjunto de
TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ANÁLISIS
CINEMATográfico.
La seducción luminosa
son propiedad del editor.

Ninguna parte de esta obra puede ser
reproducida o transmitida, mediante ningún
sistema o método, electrónico o mecánico
(incluyendo el fotocopiado, la grabación
o cualquier sistema de recuperación y
almacenamiento de información),
sin consentimiento por escrito del editor

Derechos reservados
© 2010, Editorial Trillas, S. A. de C. V.

División Administrativa,
Av. Río Churubusco 385,
Col. Gral. Pedro María Anaya,
C. P. 03340, México, D. F.
Tel. 56884233
FAX 56041364
churubusco@trillas.mx

División Logística,
Calzada de la Viga 1132,
C. P. 09439, México, D. F.
Tel. 56330995, FAX 56330870
laviga@trillas.mx

 Tienda en línea
www.etrillas.mx

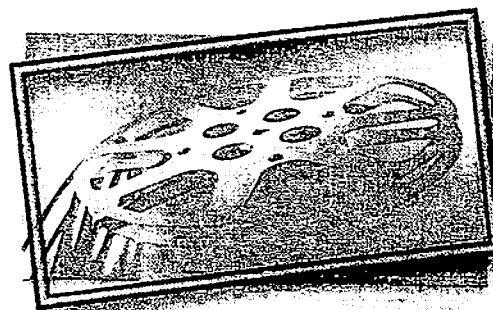
Miembro de la Cámara Nacional de
la Industria Editorial
Reg. núm. 158

Primera edición TS
ISBN 978-607-17-0513-6

Reimpresión, agosto 2014

Impreso en México
Printed in Mexico

Esta obra se imprimió
el 12 de agosto de 2014,
en los talleres de
Diseños e Impresión AF, S. A. de C. V.
B 90 MSS



Prólogo

¿POR QUÉ EL CINE?

Ir al cine o ver una película en formato digital 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 al mismo tiempo 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 empiezo, entonces, en esta forma de la continuidad emocional que se llega a transmitir generacionalmente. De hecho, hay quienes consideran que sólo el cine tiene esa fuerza de transformación. El cine es, en suma, la cifra de nuestra identidad imaginaria.

¿POR QUÉ EL ANÁLISIS CINEMATográfico?

En nuestros países hispanoamericanos hay una importante tradición de crítica periodística y comentario de películas, pero todavía carecemos de una tradición de investigación teórica y análisis cinema-

tográfico. 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 principales escuelas de cine que hay en la región 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), el *análisis* se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película en 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 cuadro P.1 (donde conviene enfatizar la vocación *didáctica* del análisis cinematográfico).

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 comunes en la teoría y el análisis). Un puente entre ambas estrategias de interpretación se encuentra en el estudio de los géneros cinematográficos.

Cuadro P.1. El placer del cine: estrategias de interpretación.

	<i>Recreación</i>	<i>Crítica</i>	<i>Análisis</i>	<i>Teoría</i>
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

LOS ORÍGENES DE ESTE LIBRO

La mayor parte de los materiales contenidos en esta obra se originaron a partir de los cursos y las 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), la Universidad de Texas (en Austin) y la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina).

Por esta razón, los materiales que presento son el resultado de mi trabajo en el salón de clases y las salas de proyección, con el apoyo bibliográfico de diversos acervos especializados. La responsabilidad por los textos 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. En ese mismo año se publicó una coedición con la Universidad Vera-

cruzana y en el año 2000 apareció una nueva edición actualizada. La versión que el lector tiene en sus manos retoma las observaciones recibidas de 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 ese periodo, en este libro de texto para ser empleado en los cursos universitarios.

SU CONTENIDO

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

El capítulo 1 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 en 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 nuestra propuesta didáctica.

El capítulo 2 del libro está dedicado a la narrativa cinematográfica contemporánea, y se estudia 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; y se propone un modelo sobre las características formales que distinguen al cine clásico del moderno y del posmoderno.

El capítulo 3 está formado por materiales diversos, en los que se proponen algunos modelos para el estudio de elementos específicos en el análisis de la experiencia de ver cine, como el humor, la sutura y la metaficción.

A su vez, en el capítulo 4 se proponen algunos itinerarios para estudiar las aportaciones de la semiótica al estudio del cine, y se propone también un modelo para el estudio de la espectacularidad cinematográfica. En el capítulo 5 se exploran algunas formas del cine documental, del más convencional y espectacular al más próximo al cine narrativo.

Finalmente, en el capítulo 6 se reflexiona sobre las posibilidades del lenguaje cinematográfico, sobre la frontera interior en el cine fronterizo, y sobre el futuro posible de los estudios sobre cine en el país.

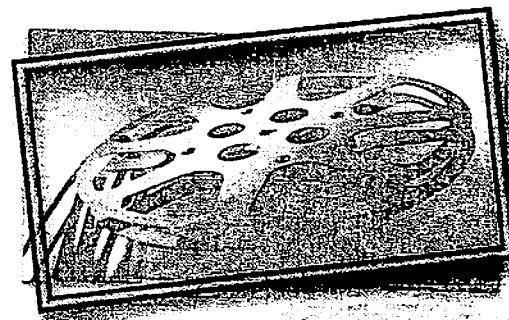
Todo lo anterior está acompañado por una conversación con el teórico inglés Warren Buckland acerca del estado actual de la teoría y el análisis cinematográfico, además de un glosario y la correspondiente bibliografía de la que éste se deriva. El anexo, por su parte, contiene modelos, respectivamente, para el análisis 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.

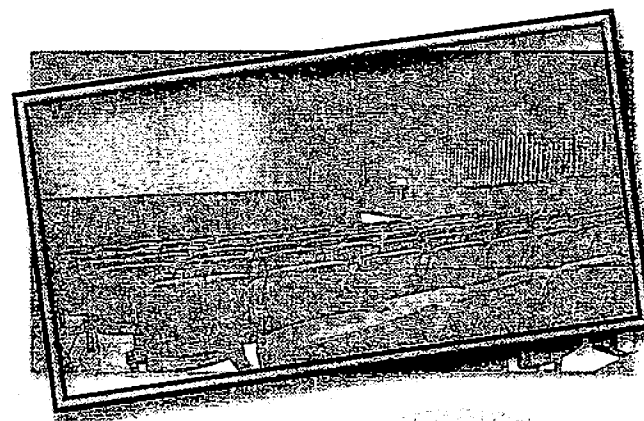
LAURO ZAVALA



Índice de contenido

Prólogo	5
¿Por qué el cine?, 5. ¿Por qué el análisis cinematográfico?, 5. Los orígenes de este libro, 7. Su contenido, 8. El análisis como recreación, 9.	
Cap. 1. De la teoría al análisis cinematográfico	13
El itinerario del espectador de cine, 13. El lenguaje analítico del cine: un modelo para armar, 24. El análisis cinematográfico en el salón de clases, 36.	
Cap. 2. Exploraciones en la estética del cine posmoderno	49
La ficción posmoderna como espacio fronterizo, 49. Elementos de la estética posmoderna, 58. Ética y estética en el cine posmoderno, 66.	
Cap. 3. Humor, sutura y el sistema de miradas	73
El humor en el cine mexicano, 73. Estética y sutura en el cine contemporáneo, 81. La mirada de la cámara en <i>Danzón</i> , 88.	
Cap. 4. Paseos por la semiótica del cine	103
Cine, epistemología y teoría del discurso, 103. Hacia una semiología del discurso cinematográfico, 110. Cine y espectacularidad: un modelo de análisis, 121.	

Cap. 5. La seducción del cine documental	125
Espectacularidad en el documental clásico, 127. El documental como cine de ficción, 133. Por una semiótica del cine documental, 143.	
Cap. 6. Las fronteras de la investigación	147
La frontera interior en el cine fronterizo, 147. La investigación del cine en México, 153. El futuro de la investigación cinematográfica, 160.	
Conversación con Warren Buckland	167
Glosario para el estudio de la teoría cinematográfica	173
Anexo: Análisis gráfico y fotográfico	179
Análisis de diseño gráfico, 179. Análisis fotográfico, 180.	
Bibliografía	181
Guía bibliográfica sobre teoría y análisis cinematográfico, 181. Bibliografía sobre análisis cinematográfico, 189. Libros sobre cine en México (1980-2005), 193.	
Índice onomástico	223
Índice analítico	227



1

De la teoría al análisis cinematográfico

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 ahí dimensiones oraculares: aun cuando un buen título no garantiza la calidad del contenido, ofrece, al menos, la posibilidad de formular hipótesis de lectura que serán probadas o desaprobadas 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 frecuenta, 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, 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 esos elementos, lo mismo que las asociaciones que el espectador establece con las películas que ha visto antes, y que forman parte de lo que, provisionalmente, podríamos 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 es-

tablece el "contrato simbólico" con una serie de elementos genéricos (contrato que mucho 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 aun mucho antes: el melodrama derivado de la tradición romántica, con su variante irónica y todo; 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 gángsters que, como antecedente (en la década de 1930) del *film noir*, retoma elementos provenientes del expresionismo alemán y del realismo estadounidense, 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

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

16 Cap. 1. De la teoría al análisis cinematográfico

cine, escritura que deberá integrar elementos de sociología del gusto y de la vida cotidiana urbana.²

Al estudiar este problema 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 filmicas 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, 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, desde la incorporación del lenguaje del videorock a la recirculación de mitos ancestrales, 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 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, hiperrealismo 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 mirar de cerca este proceso cultural que rebasa el espacio del cine, podemos señalar que aquello que los psicoanalistas han llamado la *identificación primaria* (con el punto de vista de la cámara) está alcanzando la importancia que tradicionalmente ha tenido la *identificación secundaria* (con los personajes). Por ello, la metaficcionalidad, la autorreferencialidad 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 tres estrenos ocurridos en una misma semana).

² J. E. Monterde, E. Rimbau y C. Torreiro, *Los "nuevos cines" europeos 1955/1970*, Lerna, Barcelona, 1987.

³ 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*, Columbia University Press, Nueva York, 1985.

⁴ Santos Zunzunegui, "La sutura como mecanismo esencial de la significación filmica", en *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 154-156. Jacques Aumont et al., "El cine y su espectador", en *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1985, pp. 227-290.

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, Chicago, 1989.

³ Christian Zimmer, *Cine y política*, Sigüeme, Salamanca, 1976.

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

La presencia simultánea de elementos contradictorios y que antes 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, 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 re-creación 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

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

sus propios personajes. Casi podríamos afirmar 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 embargo han sido registradas por el espectador en su inconsciente cinematográfico, el que a su vez determina sus expectativas y constituye su "enciclopedia" filmica.

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 anti-programa. 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 gánsters, el reinicio del ciclo vital en la comedia musical, la reivindicación del héroe solitario en el *western* tradicional, etcétera.

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 previsión 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 (presentando el suceso central del relato, la resolución del conflicto narrativo desde el inicio de la película, o mostrando 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 trá-

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

gico, por lo general se asocia con una estructura narrativa realista, es decir, una estructura que respeta un orden rigurosamente cronológico y causal. Este es el caso de *La mujer de al lado* (*La femme d'à côté*, 1981), de François 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 y da 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, la oscilación entre el suspenso y la sorpresa es precisamente 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 *Érase 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 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 extracinematográfica) 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 llevado a asumir la perspectiva de la que se hace cargo la cámara misma. Es ahí donde encontramos ese concepto huido para los teóricos del cine: la *sutura*.¹⁰ Este término,

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*, Verso, Londres, 1986, pp. 76-112; K. Gabbard y G. Gabbard, "Methodology and Psychoanalytic Film Criticism", en *Psychiatry and the Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1987, pp. 177-188. Cf. nota 7.

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 denominado *cine clásico* (también llamado *modo de representación institucional*).

En esta experiencia voyerista 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 (véanse los niveles de lectura en *Terciopelo azul* o *Diva*), por la superposición de sentidos que chocan entre sí (véase la circularidad paradójica en *Volver al futuro* o *Blade Runner*) o, con mayor precisión, en los juegos autorreferenciales, entre la metaficción y la metalepsis (la lógica irónica de *La rosa púrpura de El Cairo* o *La amante del teniente francés*).

Películas muy 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, suplantar lo que existió en otro lugar, mantener lo que ya no existe)¹¹ generan textos cinematográficos cuya

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

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 este 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 crítica de las diferencias culturales que registra ante el cine producido en contextos distintos del 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 de la suya, precisamente la que ofrece ese otro observador que, a través de la creación cinematográfica, genera un espacio de reflexión compartida.

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.

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 olvidarla, 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 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 puede aplicarse 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 del 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 realizar su propio análisis. Un mapa como este 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 esos 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 peso mayor 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 la guía para analizar películas con la mayor diversidad posible entre sí.

Cada experiencia individual de ver cine es irrepetible. 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 un análisis personal es su irrepetibilidad.

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 esos 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 ese 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. Dicho modelo está centrado en las constantes del cine clásico (cuadros 1.1 a 1.4).

Cuadro 1.1. 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 Estados Unidos de América)
1929	Cine sonoro
1933	<i>Film noir</i> (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 elite (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 1.2. Paradigmas del cine contemporáneo.

<i>Cine clásico</i>	<i>Cine moderno</i>	<i>Cine posmoderno</i>
Tradicional	Tradición de ruptura	Juego
Géneros	Director	Espectador
<i>Intentio operis</i>	<i>Intentio auctoris</i>	<i>Intentio lectoris</i>
Tradicional	Nuevo	Híbrido
Aquí y ahora	Esto o aquello	Esto y aquello
Representación	Antirrepresentación	Presentación

Cuadro 1.3. Estrategias narrativas en el cine contemporáneo

Lógicas narrativas (clásicas)

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

Metanarrativas (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 1.4. 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 televisión, 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)

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 (suspense)

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, contraste, o ambas cosas, entre secuencias:

Articulación formal: gráfica, cromática, sincrónica

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

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

6. Puesta en 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: siguientes 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: contraataque o persecución.

Acto III: últimos 30 minutos

11. Resurrección: duelo a muerte y dominio del problema.

Climax

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 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, etcétera

Metalepsis: actor que entra en la pantalla o sale de ella, 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, etcétera
 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?

EL ANÁLISIS CINEMATográfico EN EL SALÓN DE CLASES

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 esta obra 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 dialó-

gica, 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 12 áreas: condiciones de lectura, inicio, imagen, sonido, edición, escena, narración, género y estilo, intertextualidad, ideología, final y conclusiones. 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 sólo es 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. Desde esta perspectiva, puede considerarse 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 en forma 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 forma 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 por ello aquí ocupa un lugar especial el acto nominativo. Como punto de partida es posible señalar algunos de sus principios específicos. Todo acto nominativo tiene como propósito 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 10 semanas es posible modificar la identidad, la percepción o el conocimiento profundo (experencial) 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 de 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 12 áreas de la guía. Inmediatamente se procede a analizar el sentido de cada uno de estos ejemplos con base en la propia experiencia y tomando las categorías como referente.

Durante el curso cada estudiante elabora tres ejercicios de análisis, cada uno con una extensión aproximada de entre cinco y 12 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 curso 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 se hallan 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 la proyección 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 al mismo tiempo este espectador reconstruye esa 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 tal vez sea 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 esos 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 caracte-

rización actoral y con otros elementos de la previsión 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 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 utilizarse 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. Por ello la guía no debe ser convertida en una especie de cuestionario exhaustivo, sino en un ayudamemoria que contribuya 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 un diseño trimestral consiste en que se trata de un programa de tiempo completo durante un lapso de 12 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 alumno, 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 de la universidad y fuera de ella) y con el corpus y la bibliografía asequibles en el país.

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

- Referencia para la presentación sistemática de categorías de análisis provenientes de la teoría del cine, ejemplificadas en la experiencia de ver películas determinadas.
- 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 utilizarse como un mapa conceptual que cumple 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 (incluida 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 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 que el docente lea 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 en particular.

La escritura del análisis es un ejercicio personal, por lo que debe ser disfrutable aunque la película no se haya disfrutado 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 (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 lo referente 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. Ese proceso tiende a ser placentero y siempre es productivo: el espectador (o la espectadora) constantemente *produce* interpretaciones. Ir al cine es un acto estético e ideológicamente productivo (I. Breakwell y 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 términos siguientes:

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 ese 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 la proyección y después de ella.

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 la que se hacen explícitos los compromisos éticos y estéticos del espectador.

¿Para qué enseñar análisis cinematográfico?

Entre las respuestas a esta pregunta habría que incluir la posibilidad de lograr, en el 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 subtítulos 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 modo similar a lo que ocurre en otras áreas de la enseñanza de la teoría en el espacio universitario (D. Sadoff y W. E. Cain, 1994).

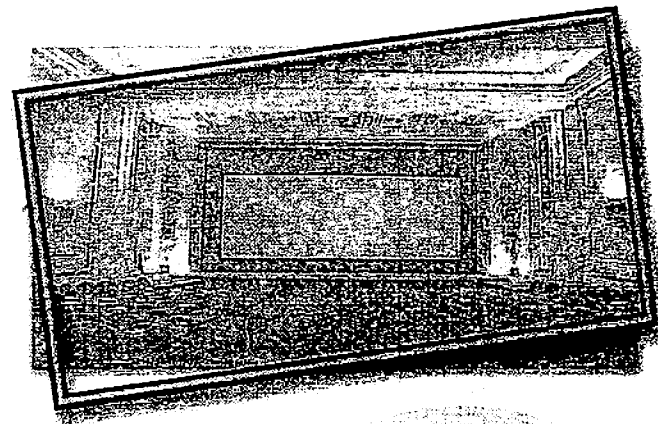
Por todo lo expuesto hasta aquí resulta evidente que mi interés en la teoría del cine se relaciona con mi interés en otras clases de teoría (filosofía de las ciencias sociales, teoría literaria, teoría de la comunicación, teoría de la imagen, teoría semiótica), y que ese interés en el análisis cinematográfico 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 todo tipo 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*, Paidós, Barcelona, 1995. Trad. de Josetxo 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), *MLA (Modern Language Association)*, Nueva York, Marzo, 1996, p. 271-311.
- Breakwell, Ian y Paul Hammond (eds.), *Seeing in the Dark. A Compendium of Cinemagoing*, Serpent's Tail, Londres, 1990.
- Corrigan, Timothy, *A Short Guide to Writing About Film*, Harper Collins, Nueva York, 1994.
- Eco, Umberto, "Los paseos inferenciales", en *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981 (1989), p. 166-168. Trad. de Ricardo Pochtar.

- Fay, Brian, *A Philosophy of Social Sciences*, Blackwell, Oxford, 1996.
- Grant, Barry Keith (ed.), *Film Study in the Undergraduate Curriculum*, MLA, Nueva York, 1983.
- Guattari, Félix, "El cine, el psicoanálisis y el imaginario social", en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 1178, enero 21, México, 1976, p. 2-5. Trad. de Jorge Ayala Blanco.
- Mayne, Judith, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, Londres, 1993.
- Odin, Roger, "For a Semio-Pragmatics of Film", *The Film Spectator. From Sign to Mind*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995, 213-226.
- Sadoff, Dianne y William E. Cain (eds.), *Teaching Contemporary Theory to Undergraduates*, MLA (Modern Languages Association), Nueva York, 1994.
- Stam, Robert et al., "The Gaze", en *New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, Nueva York, 1992, p. 169-170.



2

Exploraciones en la estética del cine posmoderno

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*,
Lumen, Barcelona, 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

¹ Véase la bibliografía de esta obra.

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 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 de América, pues es ahí donde puede apreciarse con mayor nitidez –por sus similitudes y diferencias– la especificidad de nuestra situación en el contexto internacional.

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 al menos por dos razones evidentes: la posmodernidad es el elemento que define a la actual cultura estadounidense y europea, y debido a la influencia de éstas 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 esa 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

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

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

También en esa 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 esos 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 la posmodernidad, sería impensable como *Hiroshima, mi amor* (Alan Resnais, 1959), *Disparen sobre el pianista* (François 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 metaficciones, políticamente provocativas y semánticamente ambiguas, como *Todo va bien* (1972), *El último tango en París* (1973) e *India Song* (1976).

En las primeras décadas del siglo, también la narrativa hispano-

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

americana 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 diferentes razones, también en los años sesenta comenzó a darse un proceso que culminó 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 Ibargüengoitia; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *El recurso 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 preludio 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. En este contexto se publicaron, a partir de 1967, los cuentos de escritores con un sentido del humor muy refrescante, como Jorge Ibargüengoitia (*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 metafiction historiográfica, propia de la ficción posmoderna, se ca-

racteriza 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.

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, aquellos en los que se encuentra una lectura distinta de 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

⁴ Cf. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art*, Methmen, Nueva York y Londres, 1985.

⁵ Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1987.

⁷ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Methmen, Nueva York y Londres, 1988, p. 6.

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

La formulación de los productos de la posmodernidad resulta necesariamente paradójica, pues esta es la única manera de reclamar alguna autoridad epistemológica para escapar de y al mismo tiempo 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 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 10 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 (Agus-

⁸ Tan sólo en el caso de Roland Barthes basta leer su "Lección inaugural" (en *El placer del texto y Lección inaugural*, Siglo XXI, México, 1982), *S/Z* (Siglo XXI, México, 1980) o *Roland Barthes* (Kairós, Madrid, 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.

tín 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 esos 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).

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 (*Fantasmas 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 casual 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 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 de El 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 policiaca a la ciencia-ficción, del melodrama a la música afroantillana. Todos ellos son *best-sellers* o éxitos de taquilla y, a la vez, 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 todas ellas incluyen una reflexión sobre su propio discurso: en *El nombre*

¹⁰ *Ibid.* (véase nota 6).

¹¹ Sobre *El nombre de la rosa*, cf. Renato Giovannoli (comp.), *Estudios sobre 'El nombre de la rosa'* (Lumen, Barcelona, 1984); Nilda Guglielmi, *El eco de la rosa y Borges* (EUDEBA, Buenos Aires, 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.

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 de El 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.

Hablar sobre el cine contemporáneo significa, por supuesto, hablar de cine europeo y estadounidense. 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 autoreflexivo del cine contemporáneo, en la frontera entre la metaficción y la historiografía.

En cuanto al cine estadounidense, 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 (incluida la música mexicana) con la tradición europea y el sentido de la aventura de personajes muy próximos a un género estadounidense como el *western*.¹²

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

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 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 todas ellas a partir de la reflexión sistemática sobre la historia contemporánea.

Por lo pronto, podría concluir estas notas señalando que en todas esas formas de ficción, la frontera más importante es la que existe entre el autor y el lector o espectador. Puesto que se trata de una estética aleatoria (del azar), el lector puede, ante esas ficciones, desplazarse con mayor libertad del horizonte de expectativas canónicas (de lo que se espera de una película o de un relato según la crítica autorizada) al horizonte de la experiencia (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*, núm. 195, Alianza Universidad, Madrid, 1977.
- Casa del Tiempo*, núm. 81, Universidad Autónoma Metropolitana, enero de 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)*, Cátedra, Madrid, 1982.
- Foster, Hal (comp.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 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*, Methuen, Nueva York y Londres, 1988.
- La Cultura en México*, núm. 1276, 7 de septiembre de 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, México, 1985.
- Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984.
- , *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- Mari, Enrique (comp.), *¿Posmodernidad?*, Biblos, Buenos Aires, 1984.
- McHale, Brian, *Postmodern Fiction*, Methuen, Nueva York y Londres, 1987.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Picó, Josep (comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29, Lima, 1er semestre de 1989. (Número dedicado a la posmodernidad.)
- Thiher, Allen, *Worlds in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, Chicago University Press, Chicago, 1984.
- Topodrilo*, núm.3, UAM-Iztapalapa, 1988. (Número dedicado a la posmodernidad.)
- Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practique of Self-Conscious Fiction*, Methuen, Nueva York y Londres, 1984.
- Wilde, Alan, *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, University of Pennsylvania Press, 1987.

ELEMENTOS DE LA ESTÉTICA 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 caso consiste en utilizar ese sistema para el reconocimiento, en la sección siguiente, 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.¹³

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.¹⁴

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.¹⁵

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 resemanitizar un texto clásico al asociarlo con otros textos modernos (o resemanitizar un texto moderno al asociarlo con un texto clásico), produciendo así una yuxtaposición que llamamos posmoderna a partir

¹³Al 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*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 16.

¹⁴En 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 a position to confront both their documentary and formalist impulses". Cf. *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Londres, 1989, p. 7.

¹⁵Niall Lucy, en *Postmodern Literary Theory. An Introduction* (Blackwell, Oxford, 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).

de esta mirada asociativa. En este sentido, se puede afirmar que la lectura posmoderna de un texto cultural es responsabilidad de las asociaciones intertextuales que el lector proyecta sobre ese texto.

Esta 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. Esa 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.¹⁶

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 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. Este es el caso, por ejemplo, de los textos híbridos, de los textos metaficcionales o de los textos polifónicos. Pero pensar que todo texto metafictional, híbrido o polifónico es posmoderno sería confundir el efecto con la causa, el producto con el proceso. Es ahí 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*,¹⁷ y que incluye gran parte de la actual lógica urbana, la estética audiovisual y la narrativa hispanoamericana contemporánea.

¹⁶ 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" (n. 8, p. 161). En ese sentido, nuestra forma de leer todavía requiere encontrar ciertos rasgos en los textos, en lugar de confiar en la diversidad de aproximaciones realizadas por cada lector. Cf. Gregory Ulmer, "La poscrítica", en Hal Foster (comp.), *La posmodernidad*, Punto Sur, Buenos Aires, pp. 125-163.

¹⁷ Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989 (1987).

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 me apoyaré en este modelo con el fin de precisar los elementos distintivos del cuento clásico, moderno y posmoderno.

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 al 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 denominar una sumatoria de elementos A y de elementos $-A$, es decir, $\Sigma (\Sigma A, \Sigma -A)$, donde el signo Σ 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.¹⁸

¹⁸ 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* (Lumen, Barcelona, 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" (pp. 383-385).

La estética clásica es circular: está organizada alrededor del concepto de verdad. Por tanto, tiene un centro y sólo admite una única interpretación. Su paradigma es la clásica historia policiaca. 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 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 ende, en la estética posmoderna puede haber muchas posibles interpretaciones de un mismo texto y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación.

Representación. Se trata de problematizar la relación con los códigos del realismo, el antirrealismo 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 preexisten al lector y que son necesariamente diferentes del contexto de este último. La estética posmoderna incluye ambos objetivos –a la vez y/o– y, por 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 ello tiene un sentido profundamente irónico.¹⁹ 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 antirrealismo (como

¹⁹ Este 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*, Paidós, Barcelona, 1991 (Cambridge, 1988), p. 40.

estrategias de representación de la realidad)²⁰ a la creación de realidades autorreferenciales, y de la oposición entre representación y antirrepresentación a la presentación de textos con su propia lógica de sentido.²¹

Estructura y desconstrucción. Aquí está en juego 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.²² 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.²³ 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 tanto ninguna de ellas de manera exclusiva, produciendo lo que podría llamarse 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. En este contexto es crucial estudiar 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 organizadas de acuerdo

²⁰ 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*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 155.

²¹ Este mecanismo se puede observar en la misma metafiguración, como será mostrado en el caso de "Las babas del diablo", de Julio Cortázar. La historia del arte moderno como una transformación de la antirrepresentación (antifigurativa) en la presentación (de carácter figural) ha sido desarrollada por Filiberto Menna en *La opción analítica en el arte moderno* (Gustavo Gili, Barcelona, 1977).

²² 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 se ha traducido al inglés como *Narrative Discourse. An Essay on Method*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1980 (1973).

²³ Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, en *The Annotated Alice*. Introduction and Notes by Martin Gardner, Random House, Nueva York, 1998 (1960).

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 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), y tampoco de contar con una narración en la que se hacen afirmaciones metalingüísticas (como un rasgo característico de la narrativa moderna),²⁴ sino que a través de la lógica posmoderna es posible contar a la vez con estrategias que son en principio excluyentes entre sí.

Suspense. En todos los casos está en juego 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*. Ahí 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.

²⁴ Allen Thiher, *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, The University of Chicago Press, Londres, 1984.

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 la narratología contemporánea más allá del ámbito de la narrativa literaria no constituyen el objeto de esta investigación.

En ese 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.²⁵

A partir de esta definición resulta evidente que hoy día es un privilegio del lector o espectador reconocer o proyectar la presencia de los elementos señalados en este modelo sobre cada producto cultural. Ello 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 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 los límites de la interpretación y la sobreinterpretación de textos culturales.²⁶

Como parte del proceso de comprobación de estas hipótesis será interesante traer a colación algunos ejemplos pertenecientes tanto a la tradición del canon occidental como a los contextos culturalmente marginales, así como la crítica que han recibido en los últimos años.

²⁵ 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. Véase, 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?*, Gedisa, Barcelona, 1988 (1981), 121-138.

²⁶ 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.

Esto será en parte el objeto del análisis de textos metaficcionales que se hará en otra parte de esta obra.

En el cuadro 2.1 se resumen las propuestas anteriores.

Cuadro 2.1. Estrategias estéticas.

Clásicas	Modernas	Posmodernas
A	$\neg A$ (No A)	$\Sigma (\Sigma A, \Sigma \neg A)$
Circular	Arbóreo	Rizomático
Metonímico	Metafórico	Itinerante
Realismo	Antirrealismo	Realidades
Representación	Antirrepresentación	Presentación
Secuencial	Espacialización del tiempo	Textualización del espacio
Epifanía	Epifanías sucesivas o implícitas	Epifanías intertextuales

ÉTICA Y ESTÉTICA EN EL CINE POSMODERNO

A partir del diseño de un modelo axial, en este apartado 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) caracterizada 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 la estética como el estudio de la sensibilidad cotidiana, y 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 tendente a la indeterminación y la tendente 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 consis-

te en reconocer que el cine posmoderno es neobarroco (en el plano estético) y 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 sí empieza a llevar hacia una polarización en cada uno de estos términos (ético y estético).

A continuación planteo 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.

Enseguida 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 características siguientes: 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 y deja 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 Coen, Martin Scorsese y Busi Cortés (cuadro 2.2).

Cuadro 2.2. 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 <i>posmodernidad propositiva</i> 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 <i>posmodernidad escéptica</i> 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 ocupa 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 Malkovich*.

También en este contexto encontramos un grupo de películas que oscilan entre esos 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*.

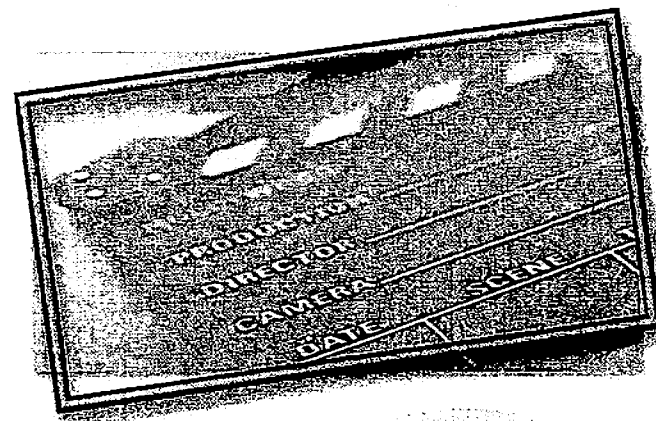
Los casos anómalos son, por ejemplo, la narrativa de Augusto Monterroso, a la vez escéptica y laberíntica, y el cine de González Iñárritu (*Amores perros*), a la vez propositiva e hiperviolenta. Quizá sea este estado de excepción lo que permite reconocer algunas de las estrategias paradójicas que caracterizan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

Bibliografía

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



3

Humor, sutura y el sistema de miradas

EL HUMOR EN EL CINE MEXICANO

Un terreno por cartografiar

El humor ha ocupado un lugar destacado en el cine mexicano, y llegó a caracterizar de manera predominante la producción cinematográfica de las décadas de 1940 y 1990, separadas por medio siglo. Sin embargo, en cada uno de estos momentos las intenciones, personajes e ideologías en estas películas son muy distintos entre sí, pues se ha pasado de un humor distintivo de la cultura popular a una autoironía específica de la clase media.

Durante la llamada Época de Oro del cine mexicano, es decir, durante la década de 1940, sobresalieron en el gusto popular las películas protagonizadas por Cantinflas, Piporro, Resortes, Tin Tan, Joaquín Pardavé y otros muchos. Durante ese periodo, algunas de las participaciones de estos cómicos son dignas de atención, en gran medida debido al ingenio verbal que las caracteriza. Esto es evidente en momentos característicos, como el monólogo de Mario Moreno *Cantinflas* ante la corte en la secuencia final de *Ahí está el detalle* (Gilberto Martínez Solares, 1940) hasta los monólogos igualmente improvisados de Germán Valdés *Tin Tan* en *El rey del barrio* (Juan Bustillo Oro, 1949). En éstas y las otras películas cómicas de este periodo se

muestra el sentido del humor de las clases populares, precisamente en el momento de mayor crecimiento de la Ciudad de México, sin olvidar la presencia de una nostalgia porfiriana, como en las películas dirigidas y actuadas por Joaquín Pardavé, desde *El baisano Jalil* (1942) hasta *El barchante Naguib* (1945).

Por otra parte, la atención que ha recibido el cine mexicano durante los últimos años se inició con el estreno de *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991), donde se ponen en juego distintos tipos de una autoironía característica de la clase media urbana. En el resto de la década de 1990 hay numerosas películas con esta clase de ironía, como en el pastiche policiaco *Dos crímenes* (Roberto Sneider, 1993); en la ácida comedia sobre el matrimonio de *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1995); en la farsa feminista *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Sabina Berman e Isabelle Tardan, 1995); en la censurada crónica de la corrupción política de *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1998); en la incisiva comedia urbana *Todo el poder* (Fernando Sariñana, 1999), y en la imitada *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1998), que ha merecido ya una popular versión brasileña, *Sexo, amor y traición* (Jorge Fernando, 2003).

Sin embargo, a pesar del interés que tiene el estudio de estas manifestaciones culturales, hasta la fecha, la presencia ubicua de la comedia y el humor en la historia del cine mexicano sólo ha sido objeto de estudios monográficos o de aproximaciones valorativas por parte de los críticos. En particular, llama la atención el interés que ha despertado la figura de *Cantinflas* entre los estudiosos del extranjero. Sin embargo, el estudio del humor y la comedia en el cine mexicano todavía está lejos de ser agotado.

En este trabajo se señala la naturaleza de los principales recursos cinematográficos que están en juego en algunas de las secuencias paradigmáticas de las películas estudiadas, con el fin de mostrar las diferencias estilísticas que es posible observar en ambos momentos, y que son paralelos a las transformaciones que ha tenido la cultura urbana en México en la segunda mitad del siglo xx.

Del ingenio popular a la autoironía clasemediera

En las historias del cine mexicano se ha señalado el periodo comprendido entre 1940 y 1945 como la Época de Oro. Moisés Viñas señala que durante este periodo

(...) la producción se vistió de prestigios literarios, se consiguió reconocimiento internacional, se construyeron los estudios más grandes de América Latina, se realizaron las primeras películas en color, y entre la alta producción pudieron resaltar las personalidades de los directores más destacados, y de algunas figuras capaces de influir en la temática de las películas (M. Viñas, 1987: 104).

En relación con las comedias, durante este periodo se logró que los cómicos tuvieran el control total de sus películas, la presencia de parodias y la picardía relacionada con el erotismo y el musical, además de proponer nuevas variantes para las comedias rancheras y de nostalgia porfiriana.

Además de *Cantinflas*, en este periodo hay que señalar la importancia de las películas de añoranza porfiriana de Joaquín Pardavé, acompañado por la notable presencia de Mapy Cortés y las comedias rancheras protagonizadas por Jorge Negrete. Sin embargo, es al concluir este periodo, es decir, en la segunda mitad de la década, cuando surge un comediante con una de las carreras más constantes en la historia del cine mexicano, *Tin Tan*, quien llegó a participar en 97 películas en un lapso de 30 años. No es casual que esta década se inicie con *Cantinflas* en *Aquí está el detalle* (1940) y concluya con *Tin Tan* en *El rey del barrio* (1949).

En las décadas siguientes encontramos otros comediantes importantes. En la década de 1960 es necesario señalar la presencia destacada del galán simpático que representó Mauricio Garcés, y en la siguiente década, las formas de humor aparentemente ingenuo de María Elena Velasco, la *India María*, quien después de haber sido patino de cómicos notables como *Palillo*, *Medel*, *Mantequilla* y *Resortes*, llegó a protagonizar e incluso a dirigir una serie de notables comedias en las que, como señala el crítico Rafael Aviña, "retrata el último escalón social de un país racista dividido en castas y es una metáfora de las masas de desposeídos y pisoteados que su personaje intenta dignificar" (R. Aviña, 2004, 149).

Así, llegamos a la década de 1990, en la que hay una multiplicación de comedias, todas ellas ubicadas en el espacio de la clase media. Esta tradición se inicia claramente con *Sólo con tu pareja*, donde el tema del sida es sólo un telón de fondo para proponer una comedia en la que se propone un ritmo distinto al del resto de la historia del cine mexicano.

Se trata de un cine con un lenguaje cinematográfico que el crítico Francisco Sánchez considera que es "ágil, divertido, ingenioso y mo-

dermo", pero que termina por ser inevitablemente yuppie, es decir, ligero (F. Sánchez 2002, 228). Este grupo de películas empieza con *Sólo con tu pareja* (1991) y concluye la década con *Todo el poder* (1999).

Las diferencias históricas que han propiciado la producción de estas formas de cine han sido señaladas por los mismos historiadores de cine. Lo que quiero mostrar aquí es solamente un asunto de carácter formal, es decir, las diferencias en el empleo de cada uno de los recursos estilísticos de estas formas de cine, pues resulta evidente que estas formas de humor siguen siendo efectivas hoy día, como puede comprobarse al ver la presencia de todas estas películas (de ambas décadas) en la cartelera televisiva, en los circuitos comerciales de producción de copias caseras, y en la atención que siguen recibiendo por parte de los espectadores y de los estudiosos de la cultura popular en el país.

Un programa para estudiar los recursos formales

Las diferencias que señalo a continuación son muy evidentes al ver cualquiera de estas películas, pues corresponden a la mitad de las historias del mismo lenguaje cinematográfico, y coincide con el desarrollo de los medios tecnológicos disponibles en cada momento. Sin embargo, puede resultar interesante detenerse un momento a observar estas diferencias y hacerlas explícitas en cada caso.

Los terrenos que creo que pueden ser explorados en cada caso, precisamente por lo que pueden decirnos acerca de la evolución de los espectadores del cine nacional, son los relativos a la naturaleza genérica y genológica de cada periodo, las funciones que se le asignan al humor verbal, las estrategias del humor cinestésico (no verbal), los componentes del estilo visual y de la puesta en escena, la edición del sonido y la imagen, la organización del material narrativo, la presencia de intertextualidad y, por supuesto, las dimensiones estética e ideológica que se derivan de todo lo anterior (y no solamente de los meros contenidos en cada periodo).

No es ninguna sorpresa señalar que en los años cuarenta todos los papeles protagónicos sean ocupados por hombres, mientras que las mujeres eran relegadas al papel de comparsas (como era el caso de *Vitola*, Mapy Cortés o actrices tan importantes en otros géneros como Silvia Pinal, Rosita Quintana o Dolores del Río). En el contexto de los años noventa, en cambio, las mujeres son los agentes de la ironización de los protagonistas masculinos. Tal vez esto ha sido dejado de lado al

concentrarse exclusivamente en el tono de las comedias clasemedieras, pues en todas ellas hay una fuerte erosión de la figura del macho, y en general es el hombre el que siempre sale peor parado, desde la situación inicial hasta el cierre epifánico de estas comedias.

En el terreno de las reglas genológicas, la tradición en la que se inscriben todos los protagonistas es siempre la picaresca de un antihéroe protagonista masculino, hasta el grado de que el crítico Jorge Ayala Blanco, en su canónica *Aventura del cine mexicano* del año 1968 prefiere, en lugar de tratar sobre todos estos cómicos, simplemente estudiar al pícaro más característico de los años cuarenta, completamente alejado de la comedia, que es el protagonista de *La vida inútil de Pito Pérez* (Miguel Contreras, 1943).

La lógica genérica en los años noventa es resultado, como también ocurre en la literatura, de la fusión de la comedia tradicional con géneros o modalidades genéricas tradicionales (melodrama familiar, tragedia *noir*, alegoría política y resabios del intimismo característico de la modernidad de mediados de siglo).

Por su parte, es en la comedia clásica cuando se practican diversos juegos del lenguaje, llegando a la hiperbolización de recursos como la jitanjáfora o la mera ambigüedad semántica (especialmente en el caso de Cantinflas, que llega a abusar de este recurso, gracias al cual, sin embargo, logra salirse con la suya y reivindicar su situación como subalterno). En la comedia yuppie, en cambio, hay ausencia de juegos de palabras, y éstos son sustituidos por neologismos irónicos y el recurso al humor de lo no dicho, llegando a usar términos familiares en contextos inéditos, o incluso a pronunciar palabras poco usuales en circunstancias cotidianas.

Un ejemplo de lo anterior ocurre en la secuencia inicial de *Sexo, pudor y lágrimas*, donde la esposa, que trae puesto un minivestido, se agacha para recoger algo. En ese momento, mira a su esposo y pregunta: "¿Qué me ves?" A lo que él responde: "¡El culo!"

Al mostrarse la felicidad de la reacción de la mujer por haber despertado el entusiasmo del esposo, se crea una inevitable complicidad por parte de los espectadores, sustancial para sostener el resto de la narración sobre la vida clasemediera en un sector específico de la Ciudad de México.

Estilo visual y organización narrativa

En la comedia mexicana de los años cuarenta es evidente la importancia del humor corporal, pues llega a ser el recurso dominante, además de los requiebros con el lenguaje. Un caso evidente es el

baile final en *El gran Makakikus*, una de las obras más apreciadas de Joaquín Pardavé. En contraste, la comedia clasemediera de los años noventa es de naturaleza más relacional, es decir, depende de la situación que guardan los personajes entre sí, lo cual pone en juego formas bastante complejas de puesta en escena. Esta estrategia lleva a mostrar imágenes paralelas entre los personajes o los grupos de personajes, precisamente con el fin de hacer evidente la existencia de determinados contrastes irónicos.

Estos contrastes irónicos son distintos en cada caso: son los contrastes deliberados entre hombres y mujeres en *Sexo, pudor y lágrimas*; los contrastes entre quien sabe y quien ignora la verdad acerca de la infección en *Sólo con tu pareja*; los contrastes entre la vida cotidiana y la situación de excepción que consiste en lograr una revancha social en *Todo el poder*, o el contraste entre la situación aparentemente idéntica entre la llegada del nuevo alcalde al pueblo al inicio y al final de *La ley de Herodes*.

También el estilo visual es muy distinto. En los años cuarenta los movimientos de cámara están reducidos al mínimo, y la composición misma tiene menor importancia que el estilo verbal y proxémico (con excepción de algunos bailes en las películas de *Tin Tan*). En cambio, en los noventa la composición es un elemento expresivo tan importante como los diálogos, y hay una notable sofisticación y elaboración expresiva en los emplazamientos, la profundidad de campo y los desplazamientos de la cámara, hasta el punto que el mismo paisaje es tratado como un personaje más.

Esto último puede observarse fácilmente: se trata del paisaje característicamente provinciano en *La Ley de Herodes*; el paisaje de la violencia urbana en *Todo el poder*; el paisaje de la intimidad cosmopolita y minimalista en *Sólo con tu pareja*; y el paisaje de la vida cotidiana de la clase media urbana en *Cilantro y perejil*.

Las formas de la edición son tal vez los elementos más contrastantes, pues mientras en el cine clásico es un empleo instrumental, canónico, al servicio de la organización narrativa, con un notable predominio de los planos generales, en cambio en el cine contemporáneo hay una tendencia al montaje paralelo y un ritmo de corte vertiginoso, que es paralelo al de la agilidad y el ingenio evidente en los diálogos.

Todo lo anterior tendría que estar sometido en todos los casos a la lógica narrativa. Sin embargo, en el cine tradicional la anécdota es relativamente trivial, y existe sólo como un vehículo para la pirotecnia del humor verbal y gestual, lo cual puede llevar a una relativización de la consistencia narrativa. En la comedia más reciente, en cam-

bio, la anécdota es sustancia para dar forma a la ideología global de la película; la anécdota es ya un chiste en sí misma.

Esto último está ligado al programa narrativo, contenido en la relación entre la primera secuencia y la última. En los años cuarenta parece ser un programa un tanto arbitrario, debido a que los sketches predominan sobre la estructura narrativa, adquiriendo total autonomía en relación con el avance de la economía narrativa. En el cine más reciente hay un regreso a la economía del relato clásico, lo cual proporciona una mayor consistencia narrativa.

Algunas conclusiones de carácter estético e ideológico

La ideología que da sentido a la comedia clásica popular en el cine mexicano consiste en poner todos los recursos al servicio de una puesta en escena el ingenio y las habilidades histriónicas del pícaro, que así puede representar varios papeles, adquirir diversas identidades, incluso suplantar a otros, confundirse con ellos y recuperar la propia al final de todos estos juegos. La ideología de la comedia clasemediera moderna en el cine mexicano consiste en proponer una serie de preguntas de naturaleza individualizada, lo cual puede llevar a un escepticismo moral, a una especie de parálisis existencial, precisamente en medio de las ráfagas de acción y reflexión laberíntica en la que se ven involucrados los personajes.

Tal vez conviene concluir señalando el lugar que en este proyecto ideológico ocupa el sonido, pues la música en la comedia clásica tiende a aparecer de manera predominantemente intradieética, como parte de la historia misma, mientras que en la comedia actual sólo es parte del soundtrack. Así, la ilusión se mantiene alejada de cualquier elemento inmediato que podría recordarnos la existencia de un inevitable sistema de convenciones.

En síntesis, mientras en la comedia tradicional el contexto general es el de la urbanización paulatina y la intensificación de los procesos de transculturación del campo a la ciudad, en cambio en el cine contemporáneo el contexto más general es el de una politización de lo erótico, y una correspondiente erotización de lo político.

Sin duda, el estudio de los componentes formales como parte de las estrategias del humor en el cine mexicano de estas décadas puede echar luz sobre lo que estas películas dicen acerca de nosotros, sus espectadores.

Componentes formales del cine cómico mexicano		
Elementos	1940-1949	1990-1999
Inicio-Final	Fragmentariedad	Consistencia
Estilo visual	Neutral, instrumental	Paisaje como personaje
Música	Humor intradieгético	Ironía extradieгética
Edición	Montaje canónico	Ritmo vertiginoso
Puesta en escena	Cámara transparente, humor gestual y verbal	Cámara estilizada, ironía situacional y relacional
Narrativa	Anécdota trivial: excipiente narrativo	Anécdota sustancial: vehículo ideológico
Genología	Antihéroe de la picaresca	Fusión de melodrama con cine político y policiaco
Género	Mujeres como comparsas de cómicos	Mujeres como agentes de la ironización
Ideología	Transculturación del campo a la ciudad	Politización de lo erótico y erotización de lo político

Bibliografía

- Aviña, Rafael, "Los cómicos y el género del humor", en *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, Océano/CONACULTA/Cineteca Nacional, México, p. 143-151.
- Ayala Blanco, Jorge, "El pícaro" y "El pelado", en *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, p. 225-240.
- , *La fugacidad del cine mexicano*, Océano, México, 2001.
- Bertaccini, Tiziana, "El peladito: Cantinflas", en *Ficción y realidad del héroe popular*, CONACULTA, México, 2001, p. 61-70.
- García Riera, Emilio, *La guía del cine mexicano*, Patria, México, 1984.
- , Capítulos 6 (1941 a 1945) y 7 (1946 a 1950), en *Historia del cine mexicano*, Secretaría de Educación Pública, México, 1985, p. 105-156.
- Sánchez, Francisco, "El mimo de la gabardina" y "¿Época de oro?", en *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano, 1896-2002*, CONACULTA/Cineteca Nacional/Juan Pablos, México, 2002, p. 72-84.

Valdés Julián, Rosalía, *La historia inédita de Tin Tan*, Planeta, México, 2004, 228 pp.

Viñas, Moisés, "La llamada época de oro (1941-1945)" y "El crecimiento espectacular (1946-1950)", en *Historia del cine mexicano*, UNAM, México, p. 100-168.

ESTÉTICA Y SUTURA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

En 1966 el psicoanalista Jacques Allain-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 forma 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 este modo, el espectador se vincula 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, las interpreta desde una determinada ideología, en el *plano semántico*, de tal manera que las imágenes se articulan desde una perspectiva particular.
- c) La *sutura narrativa* que cada espectador hace deliberadamente a partir de las elipsis del montaje, de modo 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 suerte que los elementos hipotácticos (anafóricos y catafóricos), paratácticos y subtextuales (en relación con la lógica causal y la secuencia cronológica) son reconstruidos en un todo coherente.

Estos mecanismos ocurren simultáneamente o con ritmos distintos, todo lo cual propicia que cada espectador tenga una experiencia estética, emocional y cognitiva diferente cada vez que ve una misma película. Por ello, el estudio de la sutura permite incorporar en 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 y 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. Este 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 irreducibles entre sí, y que dan a la historia un carácter moderno (cuadro 3.1).

Cuadro 3.1. Suspense y edición.

Narrativa epistémica (suspense clásico)	
Hitchcock	<i>Paisa</i>
Almodóvar	<i>Back to the Future</i>
Mirada ortodoxa (edición causal)	Mirada heterodoxa (edición sincrónica)
	<i>Twelve Monkeys</i>
	<i>Danzón</i>
	Narrativa ontológica (suspense barroco)

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), la intertextualidad posmoderna es architextual (el texto alude a un género, a un conjunto, a una tradición textual) (cuadro 3.2).

Cuadro 3.2. Audiovisión e intertexto.

Audiovisión diegética (metaficción críptica)	
Hitchcock	
Intertexto moderno (pretextual)	Intertexto posmoderno (architextual)
	La Jetté
	Twelve Monkeys
Audiovisión autorreferencial (metaficción didáctica)	

Por otra parte, tanto la narrativa clásica como la moderna o posmoderna tienen una dimensión metaficcional. Lo que podemos llamar *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 detenidamente 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 Jetté*, 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 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 significativo. 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 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 Möbius, ya que 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 policiaca 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 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 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.

Bibliografía

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", en *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge U. Press, 1995, p. 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, p. 517-31.
- Aumont, Jacques y Michel Marie, "El espectador en el texto: la 'sutura'", en *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990 (1988), p. 242-45.
- Aumont, Jacques y Michel Marie, et al., "El cine y su espectador", en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 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, p. 531-43.
- Bordwell, David y Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1996.
- Braudy, Leo y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 5a. ed., Oxford University Press, Nueva York, 1999.
- Browne, Nick, "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach", en L. Braudy y M. Cohen (1975), p. 148-63.
- Casetti, Francesco, "El psicoanálisis del cine", en *Teorías del cine, 1945-1990*, Cátedra, Madrid, 1994 (1993), p. 181-200.
- Dayan, Daniel, "The Tutor-Code of Classical Cinema", en Braudy y Cohen, 1974, p. 118-29.
- 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, p. 565-76.
- Guattari, Félix, "El cine, diván del pobre", en *La Cultura en México*, 21 de enero de 1976. Trad. de Jorge Ayala Blanco.
- Heath, Stephen, "Suture", en *Questions of Cinema*, Indiana U. Press, Bloomington, 1981.
- Lacan, Jacques, "Problèmes cruciaux pour la psychanalyse 1964-1965", en *Ornicar? Revue du champ freudien* núm. 29, verano de 1984, p. 9-12.
- , "¿Qué es un cuadro?", en *El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1973 (1964), p. 112-26.
- Lapsley, Robert y Michael Westlake, "Psychoanalysis", en *Film Theory: An Introduction*, Manchester University Press, 1988, p. 67-104.
- Lash, Scott, "Cine: de la representación a la realidad", en *Sociología del posmodernismo*, Amorrortu, Buenos Aires, 1997 (1990), p. 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*, Manantial, Buenos Aires, p. 53-65.
- Modlesky, Tania, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, Routledge, Nueva York, 2005.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en Braudy y Cohen, 1975, p. 833-44.
- Prince, Stephen, "Psychoanalytic Film and the Problem of the Missing Spectator", en Bordwell y Carroll, p. 71-86.
- Rothman, William, "Against 'The System of Suture'", en Braudy y Cohen, 1975, 130-36.
- Silverman, Kaja, "On Suture", en L. Braudy y M. Cohen, 1983, 137-47.
- , *The Accoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
- Smith, Jeff, "Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music", en Bordwell y Carroll, p. 23-47.
- Zizek, Slavoj, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, The MIT Press, Cambridge, 1991.
- , *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994 (1992).
- (comp.), *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Manantial, Buenos Aires, 1994.
- (comp.), *The Fright of Real Tears: The Uses and Misuses of Lacan in Film Theory*, British Film Institute, Londres, 2001.

LA MIRADA DE LA CÁMARA EN DANZÓN

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 antagonicas 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 metaficcio-

nal. 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 30 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 recombinables 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 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 metafictional, 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 antiespectacular.

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. Esta 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, esta 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 em-

bargo, 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, esta 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 (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 *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 (extradieгético) que enfatiza didácticamente los estados de ánimo de la protagonista (como en el cine clásico), 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 pie-

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

za 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!

Esta 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 narratorial 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 autorreferencial. 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.

Este 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.

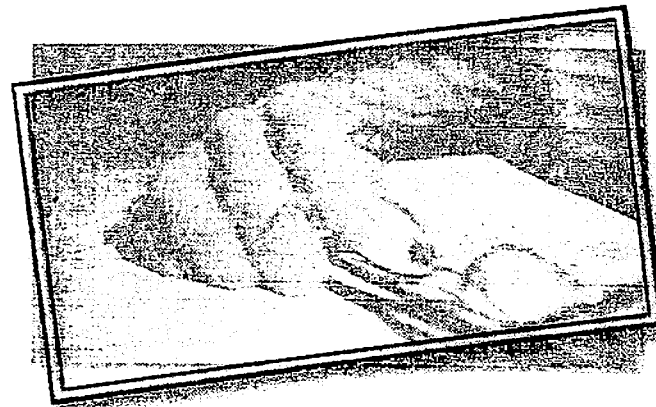
Secuencia articulada incorporando el empleo de colores (azul y rojo).

- 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.



4

Paseos por la semiótica del cine

CINE, EPISTEMOLOGÍA Y TEORÍA DEL DISCURSO

La semiología como teoría de la cultura

El debate académico sobre el método utilizado por los diferentes modelos de análisis del discurso –independientemente de su objeto de análisis particular– exige replantear el problema del estatuto científico de la semiología.

En la tradición teórica iniciada por Ferdinand de Saussure, la semiología debería formar parte de la psicología social (Saussure [1914], 1980:43). Sin embargo, al estudiar el desarrollo actual de la teoría de los signos, es posible considerar a la semiología como una teoría de la cultura (Eco, 1975:49), es decir, como aquella disciplina que podría incorporar en su proyecto no solamente a la lingüística, sino también, eventualmente, algunas áreas de las otras ciencias sociales, en tanto que ciencias de la comunicación y la significación (Tudela, 1968:163).

La relación entre el análisis del discurso y la semiología se puede problematizar en términos semejantes a aquellos en que Ronald Barthes invirtió la relación de inclusión que existía entre la semiología y lingüística (Barthes, 1971:13). Ello es así porque el primer objeto de estudio del análisis del discurso es la semiología, y a su vez, la teoría

del discurso puede ser considerada como una parte de la semiología, incluyendo aquellos modelos de análisis altamente formalizados (Pe-töfi, Van Dijk, Montague, etc.).

Este trabajo se inicia con una breve revisión de algunos problemas metodológicos implícitos en la creación de una semiología centrada en el análisis del discurso.

A continuación, se comentan algunos de los resultados más relevantes de la aplicación de las herramientas del análisis del discurso al estudio de la discursividad cinematográfica, desde disciplinas tan diversas como la sociología, la filosofía de la ciencia, el psicoanálisis y la antropología.

Finalmente, se trata de mostrar cómo el estudio de la discursividad cinematográfica parece dar la razón a Barthes: toda narración cinematográfica pasa por el tamiz de la palabra, y en particular por las estructuras del discurso literario, a pesar de la especificidad de los procesos analógicos de la secuencialidad sintagmática (cf. Barthes, 1983:27).

Epistemología y teoría del discurso

El problema central de la epistemología de las ciencias sociales, y por tanto, de una teoría del discurso, es el del estatuto de su propia cientificidad (Miller y Herbert, 1979:35). A diferencia de las ciencias exactas, que cuentan con lo que Claude Lévi-Strauss llamó *plan de référence*, en las ciencias sociales no existe un programa único y universalmente aceptado que determine lo que deberá ser investigado, ni el método que deberá ser empleado para obtener resultados razonablemente satisfactorios para el conjunto de la comunidad científica.

Esta dificultad conlleva implícitamente la exigencia de un compromiso ideológico. En este contexto, la teoría (estructural) del discurso se ofrece únicamente como una contribución técnica a la solución de estos planteamientos, y no como su solución definitiva (Jameson, 1980). La gran diversidad de sus aplicaciones y de los métodos empleados en este campo parecen surgir precisamente, de las características del lenguaje mismo (Katz, 1975).

Si bien la elección o creación de un modelo teórico significa la elección de una determinada interpretación del objeto de estudio (Bourdieu, 1975:51), la elección del modelo lingüístico se apoya en el supuesto de que toda actividad cultural, por ser inteligible, significativa e interpretable, pasa por la palabra. Por ello, la actividad estructural, como ha dicho

Ronald Barthes, es un acto de apropiación conceptual del objeto de estudio, con el fin de producir una interpretación. Más que un problema de reducción lingüística, se trata de la posibilidad de traducir o interpretar cualquier fenómeno cultural como parte de un sistema discursivo, el cual, a su vez, puede formar parte de un sistema formal.

Lo anterior plantea la pertinencia de referirse a la "discursividad" de productos no textuales, como es el caso del cine o las artes plásticas, y en particular aquellas producciones que carecen de un código, como el diseño (Llovet, 1979:117).

En estos casos, puede hablarse de "discursividad" ideológica, o bien estudiarse el aspecto narrativo (cine), sintáctico (artes plásticas) o semiótico (diseño gráfico) de estos productos.

En todo caso, la teoría de las ideologías y, en general, la teoría del sujeto, constituyen la garantía de una explicitación de la filiación ideológica de un discurso cualquiera, gracias a la aplicación de conceptos tales como el de formación histórica y formación discursiva (cf. Pecheux, 1975).

Es aquí donde una teoría estructural del sujeto, como la propuesta por el psicoanálisis lacaniano, contribuye a la creación de una teoría materialista de la discursividad.

En parte, la diversidad de proposiciones metodológicas para resolver estos problemas, así como las posibilidades de desarrollo de la aplicación de cada una de ellas (como es el caso del discurso político) se deben a que la discursividad es un problema común a diversas disciplinas sociales (como la historia, la economía política, la antropología social, etc.), y a la vez, a diversas disciplinas exactas (como la lógica, las matemáticas y otros sistemas formales), así como -en particular- a las ciencias de la comunicación (antropología cognitiva, sociología del conocimiento, psicoanálisis, etc.).

Por ello, una semiología de la cultura apoyada en la teoría del discurso es, necesariamente, un proyecto interdisciplinario. Sin embargo, esta interdisciplinariedad está condicionada por las necesidades ideológicas que sobredeterminan la producción de la discursividad científica.

Cine y semiología

La extrapolación de los conceptos saussureanos de selección paradigmática y combinación sintagmática permite considerar a las producciones signicas no textuales como sistemas "lingüísticos" o semiológicos.

Ello ha permitido mostrar cómo es que "el inconsciente está estructurado como un lenguaje" (Lacan), y referirse a ciertas producciones signícas como otros tantos discursos: arquitectónico, musical, objetual, artístico, etcétera.

Ahora bien, en el caso del cine, esta extrapolación ha producido trabajos muy diferentes entre sí, que sin embargo consideran a su objeto de estudio como un lenguaje.

En primer lugar, habría que mencionar a Christian Metz, quien ha desarrollado, a partir del punto donde Jean Mitry concluyó su investigación, una teoría del lenguaje cinematográfico, teniendo como modelo la teoría psicoanalítica estructural. Su interés, como el de J. F. Lyotard en el caso de las artes plásticas, parece estar centrado en los mecanismos de desplazamiento (metonimia) y condensación (metáfora); y las posibilidades expresivas que ambos mecanismos retóricos permiten, así como las funciones de las diégesis (relación entre realidad y ficción), de la relación imaginaria entre espectador y proyección, y de la "sintagmática" del cine.

Otros autores, como G. Bettetini, U. Eco, P. P. Pasolini, se han interesado por problemas de verosimilitud, de la existencia de una tercera articulación cinemática (a diferencia de la doble articulación fonemática y monemática de los lenguajes naturales), de la relación entre lengua (sistema) y habla (uso) o incluso la oposición entre cine de poesía (montaje) y cine de prosa (plano-secuencia), con sus respectivas diferencias ideológicas.

La profundización de la investigación sobre estas diferencias metodológicas e ideológicas ha sido realizada, en diversos campos, por Franco Pecori y Jean-Patrick Lébel, al mostrar, respectivamente, que el código cinematográfico puede reinventarse con cada película, y que puede ser más importante modificar este código que ofrecer contenidos subversivos en formas precodificables.

Por otra parte, y sin salir del ámbito psicoanalítico, Felix Guattari ha dirigido una crítica a las limitaciones de la institución psicoanalítica, al considerar que el cine puede modificar los agenciamientos del deseo, pues sus mitos se modifican permanentemente, mientras el psicoanálisis conserva los mismos arquetipos (Edipo, Electra, Narciso, etc.), y por tanto, puede llegar a osificar su discurso. Christian Zimmer, a su vez, enfatiza el valor proteico del deseo, precisamente en el proceso de decodificación del producto cinematográfico.

Todos estos trabajos contribuyen indirectamente al desarrollo de una semiología de la cultura, al estudiar el fenómeno cinematográfico como un sistema signíco.

Sin embargo, ha sido en el terreno de la filosofía de las ciencias y de la sociología donde se han realizado los avances más significativos para contribuir al desarrollo de una teoría de la cultura moderna, al estudiar los fenómenos cinematográficos con herramientas del análisis del discurso.

Por una parte, Will Wright, en *Sixguns and Society* (University of California Press, 1975) diseñó un modelo de análisis de la estructura mitológica de las películas socioeconómicamente más importantes de un determinado género popular (el *western*).

Al aplicar el modelo formal de Vladimir Propp, logró, entre otras cosas, desmentir la afirmación de Claude Lévi-Strauss (afirmación netamente perteneciente a la semiología de la cultura) de que la lógica discursiva de una sociedad moderna no genera mitos que tengan la misma importancia social que en las culturas "ahistóricas".

Wright demostró que estas películas sí cumplen una función estructuradora de la conducta social de los consumidores de tales mitos (o, al menos, que existe una correspondencia mutua entre los cambios en la estructura narrativa de los mitos y la estructura social).

Además, mientras los mitos de las sociedades con pensamiento "salvaje" permiten interpretar los fenómenos naturales en función de necesidades sociales (culturales), en cambio mitos en las sociedades modernas permiten interpretar los fenómenos del pasado histórico (mitologizado) en función de las necesidades de una normatividad social para el presente.

Por otra parte, Ozséb Horányi, en un trabajo titulado "Culture and Metasemiotics in Film", publicado en la revista holandesa *Semiotica*, ofrece un modelo (peirciano) para la formalización de una metasemiótica de la cultura, i. e., un modelo formal para la interpretación del cine "moderno", en particular, del cine que él mismo clasifica en "cine de cine" y "cine sobre cine", esto es, el cine autorreferente (*Todo en venta*, A. Wajda, 1968; *Recuerdos*, W. Allen, 1982) y el cine autoconsciente de las convenciones cinematográficas, aquel que es un tanto épico y teatral (en el sentido brechtiano) (*El aficionado*, J. Kieszkowski, 1980; *Bodas de sangre*, C. Saura, 1983).

Ambos trabajos se apoyan en algunos elementos de la teoría del cine y del análisis del discurso (como la lógica, el formalismo ruso y el análisis estructural de los mitos) al contribuir al desarrollo de una semiología (o metasemiótica) de la cultura, precisando en este proceso los conceptos socioantropológicos de cultura, cultura popular, cultura de masas y cultura moderna.

Cine y discurso literario

De lo expuesto hasta aquí, así como de la revisión de la bibliografía sobre semiótica del cine, se puede afirmar que son escasos los trabajos que actualmente privilegian una única perspectiva disciplinaria para estudiar estos fenómenos (psicoanálisis, lingüística, teoría literaria, sociología, antropología, etc.).

Por otra parte, los análisis de semiología del cine adoptan la acepción semiológica del término "discurso" como un signo con determinada estructura narrativa en lugar de su acepción sociológica, como un signo perteneciente a determinada formación discursiva.

Por ello, en estos trabajos se analizan la estructura interna del relato cinematográfico y la lógica generativa de dicha estructura, si bien esta perspectiva permite ubicar la relación con la estructura del contexto social que la condiciona.

Ahora bien, en la confluencia de la teoría del cine y la teoría literaria podrían señalarse algunas áreas abiertas a la investigación, como, por ejemplo, la apropiación de mecanismos cinematográficos en el discurso literario (sintaxis literaria), o la modelización de los mecanismos de interpretación del discurso literario, llevados a cabo por Umberto Eco (*Lector in fabula*, Lumen, 1981) (pragmática cinematográfica).

Por su parte, la confluencia de la antropología y la sociología del cine plantea, en relación con el análisis del discurso y la semiología del cultura, la posibilidad de diseñar una tipología sistemática de las estructuras mitológicas, correlativas a determinadas estructuras sociales, las cuales, a su vez, pertenecen a diversas formaciones discursivo-ideológicas.

Por supuesto, el adentrarse en el diseño de una tipología (y no una mera taxonomía discursiva) plantea diversas dificultades (obstáculos, diría Bachelard) de carácter epistemológico.

Al considerar al cine en términos "sintagmáticos" y no solamente "signícos" (Barthes, 1983:26), habría que estudiar la filiación ideológica de determinados mitemas, estilemas y otras unidades narrativas, así como la detección de ciertas "macroestructuras discursivas" (Van Dijk) pertenecientes a determinados géneros, periodos y contextos sociales, i. e., la detección y clasificación de determinados subcódigos y sus condiciones de producción y circulación.

Si consideramos a la etnopoética (centrada en los mitos) como una rama de la antropología apoyada en los métodos del análisis formal de la literatura, llegaremos a la conclusión de que gran parte del ul-

terior desarrollo del análisis del discurso cinematográfico -en lo que tiene de mitopoético- (en esta área que no debe confundirse con una semiología integral del cine), así como probablemente del resto de las áreas de aplicación del análisis del discurso, depende, en gran medida, del desarrollo del análisis del discurso literario, es decir, de la llamada "poética".

Si bien una prestigiosa tradición humanística ha favorecido el desarrollo de la teoría literaria, incluyendo precisamente a la semiología literaria, debe tenerse muy presente que son precisamente las formas y los contenidos de la novela y la cinematografía los que participan en más alto grado que los de las otras artes de los fenómenos sociales, por lo que la investigación de las interacciones entre ambos discursos está preñada de significación.

Bibliografía

Semiología

- Roland Barthes, *Elementos de semiología*, Comunicación, 1971.
 —, *El grano de la voz*, Siglo XXI, 1983.
 Jan M. Brockman, *El estructuralismo*, Herder, 1974.
 Umberto Eco, *La estructura ausente*, Lumen, 1972.
 Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Akal, 1980.
 Fernando Tudela, *Arquitectura y procesos de significación*, Edicol, 1980.

Epistemología

- Alain Badiou, *El concepto de modelo. Bases para una epistemología materialista de las matemáticas*, Siglo XXI, 1978.
 Pierre Bourdieu et al., *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*, Siglo XXI, 1975.
 Roberto Follari, *Interdisciplinariedad*, UAM Azcapotzalco, 1982.
 Claude Lévi-Strauss, *Elogio de la antropología*, Siglo XXI, 1968.
 Jacques Alain-Miller y Thomas Herbert, *Ciencias sociales: ideología y conocimiento*, Siglo XXI, 1979.

Cine

- O. Horanyi, "Culture and Metasemiotics in Film", *Semiótica*, vol. 15, núm. 3, 1975.
 Jean-Patrick Lébel, *Cine e ideología*, Granica, 1973.
 Christian Metz, *Lenguaje y cine*, Planeta, 1973.

- , *Psicoanálisis y cine*, Gustavo Gili, 1979.
 Jean Mitry, *Estética y psicología del cine* (2 vol.) Siglo XXI, 1978.
 Franco Pecori, *Cine, forma y método*, Gustavo Gili, 1977.
 Will Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, University of California Press, 1975.
 Christian Zimmer, *Cine y política*, Sigueme, 1975.

Discurso

- Teun van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, Siglo XXI.
 Umberto Eco, *Lector in fabula*, Lumen, 1981.
 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, 1968.
 Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Lumen, 1974.
 Michel Pecheux, *Les vériteés de la palice. Linguistique, sémantique, philosophic*, Maspero, 1975.
 Janos Petöfi, *Lingüística textual y crítica literaria*, Comunicación.
 Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Fundamentos, 1977.
 Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza Universidad, 1974.

HACIA UNA SEMIOLOGÍA DEL DISCURSO CINEMATográfico

El cine es la continuación de la política de los medios.

ANDRZEJ MUNK¹

Discurso y comunicación: consideraciones generales

En el contexto de la actividad académica interesada por los procesos de la comunicación social, el concepto de *discurso* amenaza con volverse inutilizable, debido precisamente a la creciente polisemia que ha adquirido sucesivamente, de manera similar a lo que ocurre con el concepto de *sentido* en la semántica contemporánea.²

En este trabajo, el término será empleado para referirse simultá-

¹ Cit. por Christian Zimmer, en *Cine y política*, Sigueme, Salamanca, 1975, p. 164.

² Cf. Las acepciones registradas por A. J. Greimas y J. Courtes en su *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1984.

neamente al estudio de los sistemas, los procesos y los productos de significación, es decir, simultáneamente, a aquello que podríamos llamar procesos semionarrativos, así como a las reglas generativas de las estructuras de enunciación, tanto por parte del sujeto de esta enunciación como de su eventual intérprete o *lector*.³

Se trata, pues, de una perspectiva epistemológica que habrá de reconocer no sólo las marcas de exterioridad de todo discurso, y las condiciones de producción, distribución y consumo de estructuras significativas, sino también la relación dialéctica que existe entre éstas y los sujetos que estructuran y desestructuran tales procesos.⁴

Esta búsqueda de lo que podríamos llamar la competencia ideológica de la enunciación (que, entonces, no sólo atañe al enunciado sino también a sus condiciones de posibilidad y a sus condiciones de interpretación) debe considerar una dimensión sintagmática y una dimensión paradigmática en todo proceso de significación.

La última de estas dimensiones puede ser definida como aquella en la que operan los principios de jerarquización, clasificación y evaluación, y que están presentes en todo proceso de comunicación y expresión humana.⁵

Por otra parte, la dimensión sintagmática puede ser estudiada en términos de los actantes y las finalidades que la integran en cada caso.

Ciertamente, tales categorías (eje sintagmático de combinación/eje paradigmático de sustitución o selección) tienen una inscripción *lingüística*, en cuyo discurso están, a su vez, lexicalizadas técnicamente, de tal manera que es posible asociarlas, respectivamente, con otros principios binarios de oposición estructural, tales como metáfora/metonimia, condensación/desplazamiento y procesos primarios/procesos de secundarización, los cuales tienen, claramente, una inscripción *psicoanalítica*.

Ahora bien, un estudio integral de la comunicación social en términos discursivos deberá reconocer las determinaciones señaladas por la *economía política*, aspecto que, integrado al de las disciplinas ya mencionadas, y para el estudio del discurso cinematográfico, está todavía por hacerse.⁶

³ Esta preocupación por los sujetos del proceso proviene de los planteamientos epistemológicos de Pierre Bourdieu. Cf. *El oficio de sociólogo*, Siglo XXI, México, 1975 y *La distinción. Crítica social del juicio*, Editions du Minuit, París, 1979.

⁴ Sobre las marcas de exterioridad, cf. Michel Foucault, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1973.

⁵ Philippe Hamon, *Text et idéologie*, Presses Universitaires Françaises, París, 1984.

⁶ Christian Metz, "The Cinematic Apparatus as Social Institution -An Interview with Christian Metz", en *Discourse*, University of California Press, 1979, pp. 6-37.

Existen, por supuesto, campos de la producción discursiva que han recibido una mayor atención, como es el caso de las formaciones discursivas, el discurso político y el discurso literario.⁷

En este punto, conviene señalar la enorme distancia que aún existe entre el desarrollo del análisis de las estructuras literarias (poética generativa, teoría de la recepción, etc.).⁸ Asimismo, conviene señalar la pertinencia de extrapolar categorías provenientes del análisis del discurso literario a otros campos, como es el caso de los conceptos bajtinianos de interdiscurso, intercodicidad y la naturaleza dialógica del discurso.⁹

Finalmente, es bien sabido que, en este contexto macrosemiótico de análisis, el concepto de "ideología" es definido como "sistema de valores", empleando aquí el término "valor" en un sentido estructural, derivado de la lingüística saussureana.¹⁰

Caracterización del discurso cinematográfico

Con toda seguridad, el autor que ha ejercido la mayor influencia en el estudio semiológico del discurso cinematográfico ha sido Christian Metz.¹¹

Algunas de sus preocupaciones centrales han sido: determinar la diferencia entre las formas de percepción y las formas de articulación discursiva, junto a otros problemas que operan en el espectador de cine, tales como los mecanismos de "seducción" diegética que ejerce la imagen cinematográfica sobre los procesos de secundariedad relativa; la utilidad de establecer una gran sintagmática filmica (es decir, una especie de código taxonómico que reconozca los segmentos autónomos del discurso filmico en general), así como la discusión del estatuto semiológico del cine: ¿es el cine una lengua o un lenguaje, es decir, es un sistema de reglas generativas con autonomía relativa fren-

te a otros sistemas discursivos, cuyas unidades mínimas de significación pueden ser determinados estructuralmente?

Todo lo anterior, y muchos problemas más, lo han llevado a problematizar categorías provenientes del psicoanálisis, la lingüística, la narratología y el concepto aristotélico de verosimilitud (más cercano a la diégesis, a la presentación, a la tradición épica, que a la mimesis, a la representación, a la tradición dramática) y sus relaciones con lo posible. Así, por ejemplo, del hecho de que lo imposible verosímil tiene un mayor valor retórico dan testimonio la permanencia de ciertas fórmulas genéricas.

A pesar de sus aportaciones para construir una teoría del discurso cinematográfico, los trabajos de Christian Metz han recibido una considerable atención crítica, precisamente para cuestionar el alcance de tales aportaciones. Las principales críticas a su obra se centran en señalar la pertinencia de los problemas formulados en sus trabajos (siempre como parte de una teoría del discurso filmico), y la dificultad de ofrecer una respuesta satisfactoria a todos ellos en una primera aproximación.

Así, a pesar de que podría relativizarse el valor de su trabajo al considerarlo de interés estrictamente filosófico o incluso taxonómico, muy cercano aún a la aproximación fenomenológica de Jean Mitry,¹² pero a considerable distancia de las teorías surgidas en *Cahiers du Cinéma*,¹³ su obra ha tenido como consecuencia despertar la atención sobre aspectos tales como las categorías del punto de vista narrativo,¹⁴ derivado de las teorías del "architexto" que subyace a todo texto, y de los "tipos fundamentales" de los que se derivan todos los géneros.¹⁵

En realidad, toda la actividad teórica posterior al estructuralismo de Metz, acerca del discurso filmico, ha contribuido a reformular las preguntas hechas originalmente por él o por sus seguidores, quienes han trabajado, casi siempre, siguiendo los modelos semióticos de Peirce.

En Inglaterra, Peter Wollen¹⁶ ha propuesto estudiar la evolución

⁷ Michel Pecheux, *Análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos, 1978; Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Blackwell, Oxford, 1972; Mario Monteforte Toledo, *El discurso político*, Nueva Imagen, México, 1980; Gilberto Giménez, *Poder, Estado, discurso*, UNAM, México, 1981.

⁸ J. Martín Barbero, *Discurso y poder*, Ciespal, 1976; Roland Barthes, *Cámara lúcida*, Gustavo Gili, Madrid, 1982.

⁹ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1982; y Julia Kristeva, *Semiótica*, Fundamentos, Madrid, 1978.

¹⁰ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 1980, 118 ss.

¹¹ Están traducidos al español, *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1973; *Estudios sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972; *Psicoanálisis y cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

¹² Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, Siglo XXI, 1977, y Christian Metz, "Current problems of film theory: Mitry's *L'Esthétique et Psychologie du Cinéma*, vol. II", en Bill Nichols, *Movies and Methods*, University of California Press.

¹³ Algunas de las más importantes críticas a Metz se encuentran en James Roy MacBean, *Film and Revolution*, Indiana University Press, 1975; véase también: Ruth McCormick: "Christian Metz and the Semiology Fad", en *Cineaste*, vol. VI, Núm. 4, 1975, pp. 23-25 y Brian Henderson, *A Critique of Film Theory*, Dutton Press, 1980.

¹⁴ Edward Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, 1984.

¹⁵ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Ed. du Seuil, 1979.

¹⁶ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Viking, 1972.

del lenguaje filmico desde la perspectiva de considerar que toda película tiende a enfatizar un aspecto determinado del modelo peirceano: sea el *indicial* (cine realista, incluyendo el cine educativo y científico, el cine etnográfico, el documental político, cultural, noticioso, etc.), el *icónico* (cine de ficción, es decir, el cine diegético convencional, producido para ser exhibido en los circuitos comerciales) o el *simbólico* (cine experimental, que exige del espectador la elaboración de procesos de identificación secundaria, en el sentido psicoanalítico de la expresión).

A continuación, mencionaré algunos de los modelos analíticos del discurso cinematográfico que han sido propuestos hasta la fecha.

El semiólogo italiano Umberto Eco¹⁷ presentó en el Festival de Pesaro de 1970 una ponencia sobre la tercera articulación cinematográfica, siendo las otras dos, como se sabe, comunes a todo código: la constituida por elementos con un valor diferencial, posicional u oposicional, y aquella otra, constituida por significantes que denotan o connotan un sentido.

Según esta proposición, el código cinematográfico se apoya en la cinésica (gestos), la proxémica (distancias y otros códigos culturales) y en los encuadres, signos y semas icónicos (objetos), que, al ser articulados en los niveles sincrónico y diacrónico, producen "figuras icónicas", independientemente de la palabra y el sonido, esto es, del mensaje.

Esta propuesta, todavía cercana a Metz, estaba, en cierto sentido, en oposición a Pasolini,¹⁸ cuya teoría no buscaba las unidades mínimas de significación, sino las diferentes consecuencias político-ideológicas y estéticas de privilegiar el montaje dentro del encuadre (el plano-secuencia) sobre el corte directo.

A esto, Pasolini lo llamó "cine de poesía", contra el más convencional "cine de prosa", defendido por los directores franceses de la "nueva ola".¹⁹

Esta discusión acerca del montaje como elemento central del discurso filmico ha sido la discusión medular en la historia de la teoría del cine (en gran medida). Béla Balázs,²⁰ por ejemplo, clasificó las formas de montaje del cine mudo según el "principio de atracción", en parte

¹⁷ Umberto Eco, "Sobre la articulación del código cinematográfico", en *Problemas del nuevo cine*, Alianza Editorial 295, 1971, pp. 77-108.

¹⁸ Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Anagrama, 1970).

¹⁹ James Monaco, *The New Wave*, Oxford, University Press, 1976.

²⁰ Béla Balázs, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gili, 1978.

como una defensa del expresionismo, al sostener que dos imágenes sucesivas forman una proposición. Así, habló del montaje rítmico, musical, metafísico, alegórico, intelectual, subjetivo, formal, etcétera.

Por su parte, Pudovkin habló de un montaje simbólico y direccional ("No rodar, sino construir"), apoyado en el "principio de continuidad" (el sentido de la imagen es una proposición que continúa el sentido de lo anterior, y así sucesivamente).²¹

Y Eisenstein, al tomarse la libertad de no respetar la relación causa-efecto, desarrolló el "principio de colisión", cuya lógica es similar a la de la pintura cubista o la escritura japonesa (la suma de dos tomas es diferente a la suma del sentido de cada una de ellas).²²

La discusión sobre las relaciones entre montaje e ideología ha sido retomada recientemente en Francia (Comolli, Lébel, etc.)²³ y en Italia (Della Volpe, Pecori, etc.)²⁴ y ha sido paralela a la discusión entre posturas realistas y formalistas (desde Arheim y Krakauer hasta Andre Bazin y los teóricos contemporáneos).²⁵

Otros problemas teóricos explorados por los teóricos contemporáneos en los últimos años han sido el de la impresión de realidad (Baudry: "sujeto trascendental"; Oudart: "efectos de lo real" y "efectos de realidad"),²⁶ la poética generativa del montaje simbólico (Zholkovskii),²⁷ y el valor cultural de los mitos filmicos frente a la relativa pobreza de los mitos freudianos (Guattari).²⁸

Posibilidades de análisis del discurso filmico

Si la semiótica se ocupa del estudio del significado, ni la ideología ni la organización social le son ajenos.

Todo modelo que intente dar cuenta de los procesos de significa-

²¹ Jay Leyda *Kino, Historia del film ruso y soviético*, Eudeba, 1965, Karel Reisz y Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*, Focal Press, 1953; Lincoln F. Johnson, *Film. Space, Time, Light and Sound*, Holt, Rinehart and Winston, 1974.

²² Sergei M. Eisenstein, *El sentido del cine*, Siglo XXI, 1972; ed. or. 1942.

²³ Jean Patrick Lébel, *Cine e ideología*, Granica, 1973.

²⁴ Franco Pecori, *Cine, forma y método*, Gustavo Gili, 1977.

²⁵ Siegfried Krakauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, 1960; Andre Bazin, *¿Qué es el cine?*, Rialp, 1966; James Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Gustavo Gili, 1978.

²⁶ J. Collet et al., *Lectures du film*, Albatros, 1976.

²⁷ Aleksandr Zholkovskii, "La poética generativa en los trabajos de S. M. Eisenstein", en *Semiología del teatro*, Planeta, 1975, pp. 295-329.

²⁸ Felix Guattari, "El cine, el psicoanálisis y lo imaginario social", en *La cultura en México*, núm. 729, 26 de enero de 1976.

ción de las imágenes habrá de inscribirse en esa tradición teórica en la que se ha discutido la referencialidad o la autonomía de los signos icónicos. Ya Ludwig Wittgenstein, en su *Philosophische Untersuchungen*,²⁹ se preguntaba si lo que hombre pinta es la imagen de un hombre o el hombre que la imagen representa. De la misma manera, el director francés Jean-Luc Godard, se ha preguntado: "¿Esta es la imagen de una bella mujer o es una bella imagen de mujer?"³⁰

La formulación de estos problemas exige estudiar no sólo el sentido derivado del uso, sino los mecanismos de lo que podríamos llamar una "retórica de la lectura" de las imágenes, los procesos culturales de decodificación de los procesos de dialogismo presentes en todo proceso discursivo.

Si bien en la teoría literaria existe una cada vez más compleja tendencia teórica ocupada en estos problemas (Wayne Booth, Wolfgang Iser, Umberto Eco, Norman Holland), y que en ocasiones toma sus ejemplos del cine (Seymour Chatman, Lisa Block), no hay aún una teoría igualmente satisfactoria de la lectura de la imagen fílmica.

En este sentido, es importante señalar el trabajo de la semiología europea: Lorenzo Vilches, apoyado en modelos actanciales y hjelmslevianos,³¹ y Gianfranco Bettetini, quien estudia al cine como un aparato de enunciación que produce un tiempo diegético;³² a la vez el tiempo de un modelo y el modelo de un tiempo, distinguiendo así entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación fílmica.

Así, por ejemplo, este último autor, al emplear la noción de "texto", explora la significación de la temporalidad fílmica distinguiendo diversos niveles de interacción macrotextual: el de la lógica del relato (o de la sucesión), el de la verosimilitud (o de los hechos), el de la inducción semántica y el de las implicaciones situacionales.

De esta manera, al estudiar los problemas de la temporalización diegética del film, distingue respectivamente los niveles sintagmático, propiamente diegético, semántico y pragmático.

Y llevando aún más lejos las extrapolaciones lingüísticas, puede decirse, entonces, que si los tres primeros niveles constituyen el *dic-tum* (lo dicho), el último corresponde al *modus* (el modo de la enunciación), y está definido en función de

²⁹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Blackwell, 1958, p. 141-e (f 518).

³⁰ Cit. en L. Vilches, *Lectura de la imagen*, Paidós, 1983, p. 27, *infra*.

³¹ Op. cit., nota 30. Cf. también, Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, 1969; A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Gredos, 1971.

³² Gianfranco Bettetini, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, Fondo de Cultura Económica, Breviario 357, 1984.

las características del posible-deseado alocutor, sus competencias, sus presuposiciones, su "enciclopedia" de referencia semántica, sus hábitos de comunicación audiovisual, su predisposición a aceptar el "juego" semiótico organizado por el mismo film y a participar en él.³³

Como puede apreciarse, el campo de investigación en esta área es enormemente fértil. Por ello mismo, se han abierto otras líneas de investigación. Margo Kasdan ha mostrado, en su tesis doctoral presentada en Brown University, la existencia de un mecanismo retórico específico del discurso fílmico, al estudiar la "estructura de poder" instaurada por lo que ella llama "metáfora del espectáculo".

Esta figura consiste en la presencia simultánea de tres personajes que cumplen las funciones respectivas de un espectador *dentro* de la película, de un director que observa y coordina la acción, y de un actor o actriz que actúan bajo su mirada. El modelo clásico de esta especie de estructura paródica es la cinta *Dr. Mabuse, jugador*, de Fritz Lang (1923), lo mismo que el cine de Hitchcock, Welles, Godard, Chabrol y Resnais.³⁴

En otra tradición académica, los semiólogos de la Europa Oriental continúan trabajando en los problemas planteados desde la creación de la Escuela de Tartu, por Jurij Lotman,³⁵ como parte de una búsqueda de la semiótica de la cultura.

Están, pues, los ya clásicos trabajos del mismo Lotman sobre la estética y semiótica del cine (escritos en la URSS),³⁶ y que consideran el problema de la modernidad cultural, de manera paralela a los trabajos de Noël Carroll acerca del cine de la alusión en Hollywood durante los setentas³⁷ o incluso los de A. Weinrichter sobre la reformulación del concepto de género.³⁸

En Hungría, Oszé Horányi ha trabajado en el diseño de modelos sintácticos y funcional-semánticos que den cuenta en un nivel meta-lingüístico de los procesos de la metasemiótica del film, aplicando

³³ G. Bettetini, op. cit., en nota 32, p. 126-127. Sobre la teoría de la recepción literaria, cf., *Lector in fabula*, de Umberto Eco, Lumen, 1981; Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, 1974; Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Cornell, 1978; Wayne Booth, *The Rhetorics of Fiction*, Chicago University Press, 1961; Norman Holland, *5 Readers Reading*, Yale University Press, 1975; Lisa Block, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria*, Siglo XXI, 1984.

³⁴ Margo Kasdan, *The Metaphor of Spectacle as an Interpretative Model in Narrative Cinema*, Brown University, 1976.

³⁵ Jurij Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Cátedra, 1977.

³⁶ Yuri M. Lotman, *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, serie Punto y Línea, 1979.

³⁷ Noël Carroll, "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies and Beyond", en *October*, núm. 20, 1982, pp. 51-81.

³⁸ Alfredo Weinrichter, *El nuevo cine americano*, Zero zyx, 1979.

para ello las categorías analíticas pertenecientes a la tradición intelectual eslava: Jakobson, Tarski, Hjelmslev, Gödel.³⁹

En París, y con la evidente influencia del *mayo francés*, el psicoanálisis estructural y el marxismo gramsciano, Noël Burch ha investigado, respectivamente, los procesos discursivos de la *découpage* (descomposición en planos y secuencias) en argumentos de ficción y no ficción, así como la utilidad de entender las manifestaciones de la cultura popular para comprender la raigambre social de una tradición filmica como la del cine japonés.⁴⁰

Tal vez el trabajo más ambicioso hasta la fecha en cuanto a la intención de mostrar la relación entre cambios en la estructura narrativa filmica y cambios en la estructura social, es el del sociólogo estadounidense Will Wright,⁴¹ quien ha logrado no sólo demostrar la posibilidad de estudiar un fenómeno de comunicación social con herramientas antropológicas (Lévi-Strauss) y narrativas (Propp, Frye), sino que ha reformulado el concepto mismo de mitologema, al utilizarlo para el estudio de una sociedad moderna (el estudio diacrónico de las mitologías del cine de *western*).⁴²

También se deben mencionar las investigaciones de Christian Zimmer,⁴³ quien ha dinamitado prácticamente todos los conceptos que adoquinaban el sentido común con anterioridad a la revolución burguesa de 1968 en París, y ha mostrado el carácter político de todo fenómeno cinematográfico, señalando cómo siempre está en juego el deseo del espectador y su capacidad de recrear los mecanismos del simulacro creado por la espectacularidad.

Por su parte, Gilles Deleuze ha iniciado una exploración teórica sobre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, que constituyen la *durée* bergsoniana, psicológica, de la imagen filmica. Se trata, pues, de una lectura de la filosofía de Bergson y una relectura de la semiótica de Peirce, a la luz del cine clásico y del cine moderno.⁴⁴

³⁹ Oszé Horányi, "Culture and Metasemiotics in Film", en *Semiotica* 15:3, pp. 265-284.

⁴⁰ Noël Burch, *Praxis del cine*, Fundamentos, 1979; *To a Distant Observer, Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California, Berkeley, 1979.

⁴¹ Will Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, University of California Press, 1975.

⁴² Un comentario más detallado sobre el libro de W. Wright puede encontrarse en: Lauro Zavala, "De Lévi-Strauss a Butch Cassidy: el vaquero desenfunda siempre con la derecha", en *Nexos*, núm. 24, diciembre 1979.

⁴³ Christian Zimmer, *Cine y política*, Sígueme, 1976.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Paidós, 1985.

El cine etnográfico: su valor científico y educativo

La investigación sobre el sentido ideológico del discurso cinematográfico es no sólo el aspecto medular de la semiología filmica, sino que además desde esa perspectiva se pretende integrar el estudio de problemas que, metodológicamente, han sido analizados desde distintas perspectivas.

Si bien casi todos los estudios sobre el discurso cinematográfico se han ocupado de los códigos filmicos y sus respectivos mecanismos de decodificación, debe recordarse que en ambos casos están en juego también los códigos sobre lo que es o debe ser objeto de filmación. El privilegio histórico del cine cuyo objeto es construido en términos de no ficción no ha determinado, sin embargo que fuera ésta la modalidad discursiva dominante hasta nuestros días.

Desde el momento en el que Sir Baldwin Spencer filmó en Australia una ceremonia totémica (1901), el cine etnográfico ha mostrado su valor educativo al explorar esa paradoja que consiste en nutrir nuestra imaginación a la vez que intenta respetar la verdad de la comunidad con la que trabaja.

Sin embargo, el sentido de toda explicación etnográfica, cuando pretende ser científica, corre el riesgo de caer en ideologías etnocéntricas, o incluso en el relativismo extremo, deslizándose sobre el eje de lo literal y lo metafórico.

Una manera relativamente confiable de neutralizar este riesgo, como se ha demostrado en la práctica de todas las ciencias sociales,⁴⁵ es precisamente hacerlo explícito o, mejor aún, evidenciarlo tácitamente, en ese registro igualmente difícil, que oscila entre lo manifiesto y lo latente o, más exactamente, "entre la ansiedad y el método", es decir, al recurrir a los mecanismos de distorsión y de contratransferencia con el fin de objetivar la perspectiva del mismo observador.⁴⁶

Así, el cine etnográfico es no sólo una puesta en escena de los tipos de explicación científica, sino también, en los mejores casos (Jean Rouch, Frederick Wiseman, Robert Flaherty), una búsqueda de elementos narrativos universalmente válidos, y que en su forma "pura" no requieren de ningún mecanismo de mediación entre las imágenes audiovisuales y el espectador.⁴⁷

⁴⁵ George Devereaux, *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*, Siglo XXI, 1977.

⁴⁶ Cf. Jean Rouch, "¿El cine del futuro?", en J. Romaguera y H. Alsina, *Fuentes y documentos de cine*, Gustavo Gili, 1980, pp. 48-156.

⁴⁷ Bill Nichols, "The Documentary Film and The Principles of Exposition", "Frederick

Habrà de reconocerse, entonces, que el cine documental, ademàs de su valor referencial, tiene un enorme potencial educativo, es decir, un valor que es a la vez ètico y poético, y por ello mismo, profundamente político.

Conclusión

El cine, como parte de una tradición de espectacularidad (y también, como ya se ha visto, de especularidad, es decir, de funcionar como un *speculum* o espejo del mundo, del autor o del espectador) es capaz de aludir en gran medida a los códigos que median entre su propio discurso y la realidad que refiere a través de tales códigos.

Se trata, pues, de un discurso acerca de la realidad (*su* realidad, *una* realidad) donde en ocasiones importan más los silencios, los baches, las metáforas.

El analista se encuentra, en ocasiones, tras esos palimpsestos que llamamos intratextualidad, intertextualidad o intercodicidad.

La semiòsis, como ya lo señalò Peirce, es ilimitada, y toda referencia extensional, como la que se ha ensayado aquí, implica una cualificación y una glosa.

Existen, por supuesto, otros materiales de trabajo y líneas de investigación sobre el discurso fílmico, lo mismo en clave semiológica que psicoanalítica o sociológica.

Nuestro interés ha sido reconocer las aproximaciones que se asumen como parte de un proceso de interpretación que intenta dar cuenta de los mecanismos ideológicos que operan en la enunciación fílmica y que surgen y dan forma a maneras de decir, hacer, vivir y jugar.

Wiseman's Documentaries: Theory and Structure", "Documentary, Criticism, and the Ethnographic Film", en *Image and the Ideology*, Indiana University Press, 1981, pp. 170-292.

CINE Y ESPECTACULARIDAD: UN MODELO DE ANÁLISIS

Un movimiento de cámara no es una cuestión de técnica sino una cuestión de moral.

JEAN-LUC GODARD

Al confrontar algunas experiencias del llamado Nuevo Cine Alemán –especialmente el trabajo de Peter Handke– con la interpretación semiológica que hace Pasolini sobre el plano-secuencia, puede iniciarse una discusión sistemática sobre la importancia comunicativa (estratégica, ideológica) de privilegiar la utilización del plano-secuencia, o bien, privilegiar la integración de varios planos discretos –por medio del montaje– en una secuencia.

En rigor, sería más preciso afirmar que esta discusión sería la continuación del debate iniciado hace más de 20 años por André Bazin, para quien era preferible seguir aquello que tiene algún interés y comentarlo dentro del cuadro, por medio de la profundidad de campo, en lugar de crearlo por medio del montaje.

Sin embargo, el cine contemporáneo –asimilando los avances técnicos más recientes y heredero escéptico de la Nueva Ola Francesa– parece complejizar la disyuntiva anterior, al definir como “realista” no precisamente a un cine con ciertos recursos formales (como el *découpage* o desglose de escenas, casi imperceptible para el espectador), sino a un cine que “trata sobre lo real”, y cuyo mensaje exige un tratamiento específico, diferente para cada película.

Pero, a pesar de lo que podría creerse, es posible –y aun útil– distinguir aquellas películas que, de una u otra manera, y dependiendo siempre de las condiciones que sufre su propia condición de mercancía, privilegian una u otra forma de “realismo”.

En resumen, podría hablarse de películas que reducen cualquier aspecto de la realidad a un mero espectáculo, y películas que escapan a este reduccionismo, o que al menos tienen esta intención.

Trataré de ejemplificar lo anterior, considerando varios casos en los que evidentemente se privilegia una u otra forma de articular la imagen y el sonido. Para ello tal vez resulte conveniente distinguir entre ficción y no ficción espectacular y “no espectacular” (para no utilizar el término “realista”).

Las características generales de cada categoría –sin considerar la utilización de diferentes planos, iluminación, composición, argumento, sonido y puesta en escena– serían las siguientes:

Ficción espectacular. Énfasis en el montaje. El sentido surge de la relación entre audio y video, al interior de la pantalla. En ese sentido, es un cine autónomo y autorreferente. Es autónomo en tanto que genera sus propias mitologías, y se alimenta de ellas, aunque no exclusivamente. Es autorreferente en tanto que toda cinta de ficción espectacular exige al espectador cierta familiaridad con las convenciones del lenguaje cinematográfico (una disolvencia significa una elipsis temporal) o con los clichés del género (los malos siempre visten de negro).

Extrapolando el término de intertextualidad (presencia de un producto –un texto– en el interior de otro) al campo del cine, podría decirse que la intertextualidad cinematográfica consistiría en la presencia implícita de: a) otros discursos cinematográficos, o bien b) discursos extracinematográficos en el interior de un producto específico.

El primer caso de intertextualidad incluye el cine sobre el cine (*8 1/2*, *Cascabel*, etc.) y las referencias a la memoria cinematográfica del espectador (Woody Allen parodiando a Eisenstein en *La última noche de Boris Grushenko*, recreando el mito de Bogart en *Play it Again, Sam*, superando a Bergman en *Interiores* o ironizando el documental biográfico en *Robó, huyó y lo pescaron*). También incluye todo el neowestern, que aprovecha y comenta los clichés del género, para utilizarlo y tratar de criticarlo o entremezclarlo con otro género, etcétera.

El segundo caso de intertextualidad remite al espectador a su cultura extracinematográfica: literatura, música, tradición oral, costumbres y, por supuesto, todas las formas de la cultura visual contemporánea (historietas, fotografía, diseño, pintura, graffitis, etc.). Cuanto más codificados estén los sistemas extracinematográficos, más fácilmente serán incorporados al cine como forma narrativa espectacular.

Pero fuera de estas formas de intertextualidad, el cine de ficción espectacular está ampliamente codificado (piénsese tan sólo en los géneros).

Ficción no espectacular. Énfasis en el plano-secuencia. El sentido no existe al interior de la pantalla, sino que sólo puede surgir de la relación que establece el espectador con la imagen audiovisual proyectada sobre la pantalla. Por tanto, apela a la participación del mismo, en un proceso de reconstrucción (o deconstrucción) similar al proceso de búsqueda del director. El cine –la pantalla– se convierte en un espejo, en ese reflejo de lo real que intenta despojarse de una intencionalidad previamente codificada.

Esta categoría cinematográfica incluye al producto de todos aquellos directores que consideran que no existe un lenguaje universal de

articulación cinematográfica. Ello exige rechazar las convenciones, y reinventar un código específico en cada película, vale decir, reinventar el cine en cada película.

Este proceso semiótico de construcción-deconstrucción de códigos puede plantearse en términos de un montaje propio al interior del encuadre. Este montaje puede ser simplemente teatral (Mijalovski en *Pieza inconclusa para un piano mecánico*), ausente (Straub en *Moses and Aaron*), transparente (Peter Handke en *La mujer zurda*) o estar contenido en el objetivo (Godard: *travelling lateral* en *Tout va Bien*, Antonioni: *zoom in* al final de *El pasajero*, Straub: *Anna Magdalena Bach*, etc.).

En este último aspecto, los movimientos de cámara no agotan el catálogo de recursos. Resulta interesante descubrir que un recurso de montaje al interior de un encuadre ha añadido el doble objetivo simultáneo (el regreso de la cacería en *El francotirador*) precisamente en una película paradigmáticamente espectacular.

No ficción espectacular (reportaje). Énfasis en el plano-secuencia. Característico de la TV informativa. El sentido de la información surge del discurso del comentarista, que por lo general es asincrónico con respecto a la imagen: ya sea un texto leído en *off* o bien el comentario sobre un plano-secuencia o una serie de ellos. Piénsese, por ejemplo, en la filmación al hilo del incendio de una embajada secuestrada por terroristas. La reacción ante este hecho puede arrastrar a un comentarista a emitir juicios de condenación que explicitan los intereses que éste representa en un determinado canal de TV.

Por otro lado, el material grabado directamente –el audio y video de un videocasete–, con independencia del comentario que lo puede acompañar, constituye siempre un *documento testimonial*, sujeto a las reglas de la espectacularidad televisiva.

No ficción no espectacular (documental). Énfasis en el montaje. El sentido surge del montaje mismo, y se ve reforzado por la relación entre la imagen audiovisual y el comentario –generalmente en *off*– que se efectúa al interior de la pantalla sobre esta imagen. Este material constituye siempre un *documento didáctico* e incluye al cine con fines precisamente académicos, pero también al cine de propaganda política y algunas formas de publicidad audiovisual.

Este esquema tiene, por supuesto, un carácter puramente instrumental, es decir, teórico, lo cual significa que puede ser rebasado en la práctica por la producción y el análisis de productos concretos.

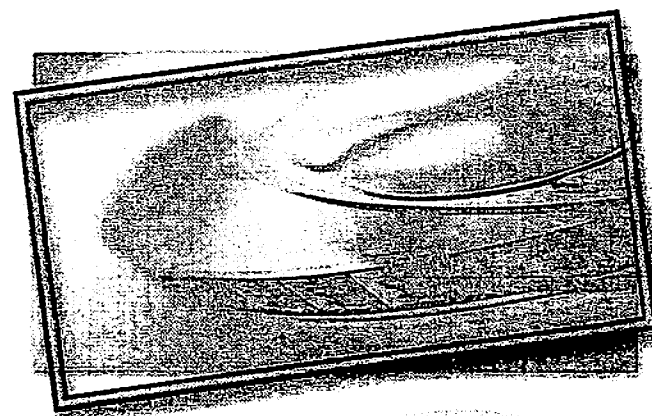
Así, por ejemplo, tanto *El coraje del pueblo* como *Canoa* presentan problemas específicos de diégesis (relación entre la realidad y su ima-

gen) y de verosimilitud (el sentido que el espectador da a esta relación) que difícilmente permiten encasillarlos en alguna de las categorías anteriores... al menos exclusivamente.

Así, aunque las características de cada categoría son más bien hipotéticas, sin embargo pueden servir como punto de apoyo para determinar la especificidad de cada cinta. Así, por ejemplo, el cine documental puede llegar a serlo basándose en planos-secuencia (Jean Rouch o el reciente *cinéma-verité* estadounidense). Sin embargo, lo son precisamente al subvertir la posible espectacularidad de la relación audio/video, como mediatizadora entre la imagen y la realidad que ésta pretende mostrar.

En síntesis, toda posible subversión a estos códigos de articulación entre audio y video es tan sólo una confirmación -así sea por reducción al absurdo- del siguiente sistema de ecuaciones divergentes:

1. Ficción-espectacularidad-montaje (audio/video)
2. Ficción-no espectacularidad-plano-secuencia (espectador/pantalla)
3. No ficción-espectacularidad-plano-secuencia (audio/video)
4. No ficción-no espectacularidad-montaje (espectador/pantalla)



5

La seducción del cine documental

LOS DOCUMENTALES SOBRE LA VIDA EN LOS DESIERTOS

El objetivo de estas notas es mostrar cuáles son los mecanismos formales que se ponen en práctica en algunos documentales sobre la vida en los desiertos, de tal manera que llegan a lograr un efecto tan espectacular como el que se logra al ver una película de ficción. Antes de entrar en materia conviene detenerse un momento a señalar la situación general de los estudios sobre cine en la región hispano-americana, y sobre la presencia de los desiertos en el cine regional.

Los estudios sobre cine

La cultura contemporánea es una cultura de las imágenes. Y en ese contexto, la cultura latinoamericana cuenta con un antecedente espectacular, que es la tradición de los códigos. A pesar de todo ello, en la región todavía no contamos con una tradición teórica propia en los estudios sobre el lenguaje audiovisual.

De manera paralela a esta notable ausencia, tampoco contamos con una red de videotecas públicas que contribuyan -de manera similar al objetivo que tienen las bibliotecas públicas- a la alfabetización

audiovisual de los públicos en la región. Todo ello ocurre a pesar de las posibilidades que ofrece la existencia de los nuevos medios digitales de reproducción audiovisual.

Una iniciativa que puede propiciar la creación de esta tradición es el proyecto de la Unidad Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-X), en la Ciudad de México, donde ya está en marcha el proceso institucional para crear la primera Maestría en Teoría y Análisis Cinematográfico que habrá en la región latinoamericana. Otra iniciativa importante es el proyecto para la creación del Museo Nacional del Cine, que forma parte de las actividades del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

De manera paralela a estas iniciativas, en febrero de 2008 un grupo de investigadores universitarios creó el Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico (SEPANCINE), que es una asociación civil formada por académicos de diversas universidades del país, y que en el año 2008 organizó el Cuarto Congreso Internacional de Análisis Cinematográfico.

Es posible que estas y otras iniciativas académicas en el país y en la región latinoamericana contribuyan a la creación de una tradición de estudios sobre el cine, que llegue a tener la misma importancia que tienen otros terrenos de la investigación humanística, como la filosofía, la literatura o la arquitectura.

El cine y los desiertos

La presencia de los desiertos en el cine de ficción es suficiente como para organizar un congreso dedicado exclusivamente a la materia. Veamos brevemente algunos ejemplos de esta presencia para mostrar su importancia en la historia del cine.

Tal vez la película más representativa de la presencia del desierto en el cine de ficción es *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1967). En la frontera de México con los Estados Unidos es necesario señalar películas como *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1954); *El jardín del edén* (María Novaro, 1998), y más recientemente, *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005), entre otras.

Existe también una importante tradición de películas de ficción producidas en el desierto de Coahuila. Precisamente en Parras se filmaron tres conocidas películas de Sam Peckinpah: *La pandilla salvaje* (*The Wild Bunch*); *Tráiganme la cabeza de Alfredo García* y *Pat Garret*

and *Billy the Kid*. También en Parras se filmaron un par de películas dirigidas por Alfonso Arau, ampliamente conocidas fuera del país: *Como agua para chocolate* y *Picking Up the Pieces* (esta última con la participación de Woody Allen y Sharon Stone).

Otras películas importantes filmadas en el estado de Coahuila son: *El tesoro de la Sierra Madre* (John Huston); *El mariachi*; *Desperados* y *Érase una vez en México* (dirigidas por Robert Rodríguez); *No Country for Old Men* (dirigida por los hermanos Coen y acreedora al Oscar de la Academia); *All the Pretty Horses* (dirigida por Billy Bob Thornton), y *Propiedad ajena* (a partir de la novela de Enrique Berruga Filoy).

Espectacularidad en el documental clásico

El cine documental nació con el cine mismo. Durante este tiempo ha cumplido funciones tan diversas como propaganda gubernamental, enseñanza didáctica, exploración etnográfica, testimonio periodístico, denuncia social y difusión turística.¹

Sin embargo, ha sido hasta los primeros años del siglo XXI, gracias a los documentales militantes de Michael Moore, que este cine ha empezado a recibir una atención inusitada por parte del público masivo, hasta el grado de ocupar un espacio antes sólo reservado al cine de ficción.

Este hecho coincide con el notable crecimiento de los canales de televisión por cable dedicados a mostrar diversos fenómenos de la naturaleza. Entre éstos, destacan en el plano internacional los del grupo Discovery y los de National Geographic, así como muchos otros, de producción independiente, que han atraído la atención de millones de espectadores en todo el mundo.

La razón principal que explica este interés es la naturaleza simultáneamente didáctica y espectacular de estos documentales. De esta manera, estos documentales cumplen con el *dictum* de Cervantes para todas las formas de arte, cuyo objetivo, decía él, debe ser *enseñar deleitando*. A la naturaleza simultáneamente didáctica y entretenida del cine documental la llamo *espectacularidad didáctica*.

¹ Este desarrollo se puede observar, por ejemplo, en el trabajo de Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Princeton University Press, 2004.

En este trabajo señalo algunas estrategias de *espectacularidad didáctica* puestas en práctica por los recientes documentales sobre la vida en los desiertos producidos por la BBC (British Broadcasting Company) de Londres. El objetivo es mostrar cómo los recursos audiovisuales del cine documental producen un efecto espectacular de manera didáctica.

Para ello voy a estudiar un par de documentales de naturaleza espectacular (sobre el desierto), y señalar cómo se construye el carácter didáctico y espectacular de estos materiales al emplear cada uno de los cinco elementos formales básicos del lenguaje cinematográfico: 1. imagen; 2. sonido; 3. edición; 4. puesta en escena, y 5. narración.²

Para los fines de este trabajo, entiendo por espectacularidad el efecto producido en el espectador al presenciar un fenómeno que tiene un carácter simultáneamente ritual (alejado de lo cotidiano) y lúdico (que permite recrear la visión sobre un aspecto específico del mundo).³ A partir de esta definición, considero como *espectacularidad didáctica* a la consecuencia de poner la espectacularidad en el marco de un proceso educativo (es decir, aquel en el que se integran las dimensiones ritual y lúdica).

Los documentales estudiados son *Planet Earth: Deserts* (BBC, 2006, 28 min) y *Wild Africa: Deserts* (BBC, 2001, 28 min). En los documentales seleccionados señalo las estrategias de espectacularidad didáctica que se presentan al mostrar diversos aspectos sobre la vida animal y vegetal en 10 desiertos de Asia, África, Australia y América. Son los desiertos de Gobi (Mongolia); Atacama (Chile); Sonora (México); Australia; Utah y el Valle de la Muerte (Estados Unidos); Namibia, Karoo, Kalahari y Sahara (África).

Análisis de componentes cinematográficos

A continuación señalo cuáles son las estrategias específicas que se utilizan en estos documentales al emplear cada uno de los cinco componentes esenciales del lenguaje cinematográfico (imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración).

²Al seleccionar estos cinco elementos estoy siguiendo, entre muchos otros, a Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1998 (1994); David Bordwell, *El arte cinematográfico*, Paidós, Madrid, 2000 (1998); Marcel Martin, *Los elementos del lenguaje cinematográfico*, Gedisa, Barcelona, 2008 (1952).

³Esta idea se desarrolla extensamente en mi *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, Universidad Autónoma Metropolitana/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (en prensa).

Al estudiar los documentales seleccionados, es posible identificar un par de recursos de espectacularidad didáctica en el empleo de la imagen:

Imagen paradójica: Consiste en la presentación de imágenes que parecen refutar el sentido común. El ejemplo más interesante es la imagen de los camellos bactrianos en el desierto de Gobi, que deben masticar trozos de nieve para tener acceso a alguna forma de agua durante el largo invierno, y sin lo cual no podrían sobrevivir al extremo frío seco, sin la menor lluvia.

Alto contraste térmico. Consiste en la utilización de recursos de alta tecnología para mostrar efectos naturales que de otra manera serían imperceptibles a simple vista. El ejemplo más claro es el de las imágenes que son solarizadas en color, de tal manera que permiten mostrar zonas de calor en el cuerpo del canguro, en Australia, en el momento en el que éste se refresca pasando su lengua por diversas áreas de su propio cuerpo, con el fin de disminuir unos grados la temperatura. Este recurso técnico cumple una función claramente espectacular para el espectador, pues le permite visualizar aquello que sería imposible reconocer a simple vista para un observador.

Por otra parte, el estudio de estos documentales permite reconocer un claro recurso de espectacularidad didáctica en el empleo del sonido:

Sincronización dramática. Consiste en la creación de un fondo musical que permite al espectador poner mayor atención en el sentido dramático de la secuencia. Esto se logra por medio de un acompañamiento sonoro compuesto especialmente para el efecto. Los ejemplos son diversos: cada vez que un lagarto plano multicolor (en el desierto de Sudáfrica) atrapa una de las moscas que lo sobrevuelan junto a las caídas de agua, escuchamos el sonido expresivo y lúdico de una nota de violín.

También escuchamos un sonido dramático cada vez que una hormiga es atrapada en la guarida que construye la araña del desierto de Karoo, en África. Al no haber ramas en las cuales se puede sostener una telaraña, esta araña construye una especie de sábana formada por numerosos granos de arena. De esta manera no sólo se protege de los rayos del sol, sino que disimula su presencia, y es en esa trampa donde cae la hormiga. Cada hormiga atrapada es expuesta al sol, donde se hornea hasta quedar lista para ser comida por la araña.

Un tercer ejemplo es el de la araña rodante. Al enfrentarse a la

avispa, llega un momento en el que decide que no podrá vencerla, pues la avispa es más rápida y grande, y cuenta con un aguijón y otras armas. En ese momento, la araña escapa cuesta abajo por la arena, rodando al quedar convertida en una pelota sin aristas. Rueda hasta 25 veces por segundo, y en esta escena es acompañada por una música de xilófonos sin percusión, enfatizando así el sentido un poco juguetón de esta escapada.

En estos documentales sobre la vida en los desiertos, se encuentra una estrategia de espectacularidad didáctica en el empleo del montaje:

Aceleración digital. Consiste en la filmación en cámara rápida de procesos que de otra manera sería imposible apreciar en pocos segundos y de manera natural. En todos los casos se trata de un sorprendente recurso con cámaras digitales, que consiste en la mostración en unos cuantos segundos de procesos que pueden tardar varias horas o incluso días o semanas. Así observamos cómo cierta zona del desierto de Karoo se convierte ante nuestros ojos en lo que la voz en *off* llama el Jardín de África, pues, al menos durante unas horas al año, se cubre completamente de flores, y produce en el espectador una sensación de pasmo.

Algo similar ocurre precisamente en el Valle de la Muerte, en el suroeste de los Estados Unidos, donde observamos cómo esta región, especialmente árida y seca, durante unas horas sufre un sorprendente proceso de floración. Y un caso similar es el del desierto de Sonora, en el noroeste de México, donde los saguaros (una especie de cactus enormes, característicos del western clásico) se hinchan de agua al absorber la humedad de una niebla matinal. Algo similar ocurre cuando vemos cómo los bancos de niebla que se forman en la costa son llevados por el viento hasta el desierto de Atacama, en el norte de Chile, y esa humedad es aprovechada por todas las formas de vida que existen en el desierto, como parte de una cadena ecológica propia de la región.

Este es el recurso más importante de espectacularidad didáctica en la construcción de la puesta en escena:

Enmarcamiento nominal. Consiste en mostrar algún fenómeno particular o un concepto general, otorgándole un nombre distintivo para provocar determinadas expectativas por parte del espectador. Por ejemplo, al mostrar de manera sucesiva un camaleón en primer plano, después un enorme grupo de camellos bebiendo agua en una

garganta de rocas, y las pinturas rupestres de la región, en el desierto del Sahara, la voz en *off* presenta esta secuencia llamándola *Paso del Tiempo*, de tal manera que estos animales son presentados como *sobrevivientes*.

Un ejemplo aún más espectacular es la presentación del lagarto del desierto de Namibia, en África. Debido al calor calcinante, este lagarto ha aprendido a sostenerse simultáneamente sólo con dos de sus patas, mientras deja las otras dos en el aire. A esta especie de ritual de supervivencia, la voz en *off* lo llama *la Danza de Namibia*.

En estos documentales se puede observar un recurso de espectacularidad didáctica en la estructura de la narración:

Secuencialidad narrativa. Consiste en el claro establecimiento de relaciones cronológicas de causa y efecto en las secuencias audiovisuales, aunque éstas sean puestas en evidencia por el trabajo de edición y la explicación en *off*. Por ejemplo, después de observar a los antílopes del desierto de Kalahari pastando tranquilamente, vemos al guepardo acechándolos detrás de unos arbustos. Estas imágenes nos preparan para esperar el momento en el que estos antílopes escapan con elegantes y muy grandes saltos para sobrevivir a este ataque inesperado.

Otro ejemplo de secuencialidad narrativa se construye al mostrar las relaciones que existen entre el macho alfa y las hembras en la manada de íbices en el desierto de Utah, Estados Unidos. Esta secuencia en particular puede causar polémica por sus posibles connotaciones sexistas. Sin embargo, si se observan cuidadosamente todos estos recursos de espectacularidad didáctica, se llega a la conclusión de que el posible subtexto que subyace a todos ellos es la idea de que nada es gratuito en la naturaleza, de tal manera que cada acción realizada por una especie (animal o vegetal) o por un elemento natural (como el viento, la niebla o, por supuesto, el sol) afecta a los demás en una cadena que se autorregula constantemente.

Conclusiones

La espectacularidad didáctica explica el interés que puede despertar el *cine documental*, produciendo un efecto similar al que produce el llamado *cine de ficción*. Las estrategias de espectacularidad didáctica se apoyan en el empleo distintivo de los recursos fundamentales

de la ficción cinematográfica, i. e., imagen, sonido, puesta en escena, edición y narración. Las estrategias de espectacularidad didáctica incluyen, entre otras: imágenes paradójicas, alto contraste térmico, sincronización dramática, aceleración digital, enmarcamiento nominal y secuencialidad narrativa.

Todos los elementos son igualmente importantes para producir el efecto de espectacularidad didáctica, pero tal vez el más crucial es la *sincronización dramática* en el empleo de la música compuesta especialmente para cada secuencia.

Por último, si fuera necesario señalar la ideología que sustenta la utilización de los recursos señalados de espectacularidad didáctica, diríamos que es una ideología ecológica, cuya intención es mostrar la interrelación de las especies entre ellas, y de las especies con su hábitat natural, siempre en términos de la supervivencia y el apareamiento. Estos materiales se suman a la tradición de documentales sobre la naturaleza (y en particular, sobre la vida en los desiertos). Pero lo hacen mediatizando el inevitable antropomorfismo que los seres humanos ponemos en juego al observar a las otras especies. Y esta mediatización es de naturaleza simultáneamente didáctica y espectacular.

Es por esta sencilla razón (pero de incalculables consecuencias para la sobrevivencia del planeta) que la espectacularidad didáctica es el recurso más efectivo de presentación de estos ciclos naturales, y es una contribución sustancial a la tradición de los documentales sobre la vida en la naturaleza.

Filmografía

Planet Earth: Deserts. Producer: Huw Cordey. Editor: Dave Pearce. Music composed by George Fenton, BBC, 28 min, 2006.
Wild Africa: Deserts. Writer and Producer: Patrick Morris. Photography: Alastair MacEwen, Music composed by Christopher Gunning, BBC, 28 min, 2001.

Bibliografía

Aumont, Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1998, (1994).
 Bordwell, David, *El arte cinematográfico*, Paidós, Madrid, 2000 (1998).

Martin, Marcel, *Los elementos del lenguaje cinematográfico*, Gedisa, Barcelona, 2008 (1952).

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Princeton University Press, 2004.

Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM Xochimilco, México, 2005.

EL DOCUMENTAL COMO CINE DE FICCIÓN

El objetivo de esta sección es mostrar cómo el documental expositivo de viajes puede llegar a tener los efectos del cine de ficción. Para mostrarlo es necesario precisar cuáles son los efectos de cada una de estas formas de cine, y distinguir en cada una de ellas los principios canónicos y las variantes experimentales o de vanguardia.

Planteamiento

Un beso a esta tierra es un documental independiente dirigido en 1995 por el mexicano Daniel Goldberg acerca de la experiencia de viaje de los inmigrantes judíos que llegaron al país en las décadas de 1920 y 1930, provenientes de Turquía, Polonia, Siria y Ucrania.

Para precisar el lugar que tiene este trabajo en el contexto del cine documental es necesario recordar que en el cine en general (y en el cine de viajes en particular) se pueden encontrar cuatro tipos de películas bien diferenciados: 1. El documental expositivo (es decir, el documental *clásico*); 2. El documental experimental o de vanguardia (es decir, el documental *moderno*); 3. El cine de ficción tradicional (es decir, el cine de ficción *clásico*), y 4. El cine de ficción vanguardista o experimental (es decir, el cine de ficción *moderno*).

En este trabajo propongo considerar *Un beso a esta tierra* (1995), de Daniel Goldberg, como un documental de viaje tradicional (es decir, aquél donde las imágenes están acompañadas por una explicación en la banda sonora) que logra producir en el espectador el efecto que tradicionalmente ha logrado el cine de ficción (es decir, la identificación con la narración del protagonista), y que también logra aquello que busca el cine de ficción de carácter experimental (es decir, suspender las convicciones acerca de un tema particular), y lo que logra el cine documental experimental (es decir, un efecto poético o brechtiano en su espectador).

Para precisar en qué consisten estos efectos es necesario responder una serie de preguntas de carácter teórico, que podrían ser aplicables a cualquier otra película:

- ¿Cuáles son los tipos de cine documental (de viaje) que existen?
- ¿Qué distingue al documental expositivo de las otras formas de documental?
- ¿Cómo puede un documental expositivo lograr los efectos de las otras formas de documental?
- ¿Qué distingue al cine documental (de viaje) del cine de ficción y del cine experimental?
- ¿Cómo puede el cine documental lograr los efectos del cine de ficción y del cine experimental?

Aproximación tipológica

Con el fin de responder a estas preguntas es necesario empezar por establecer cuáles son los tipos de cine documental que existen, y qué características tiene, en cada uno de ellos, el cine documental de viaje.

De acuerdo con Bill Nichols en su *Introduction to Documentary* (2001), es posible distinguir al menos seis tradiciones específicas en la historia del género. Esta tradiciones son las del documental expositivo, el documental reflexivo, el documental poético (surgidos todos ellos en la década de 1920), el documental de observación, el documental performativo (surgidos en la década de 1930) y el documental participativo (surgido en la década de 1960). Veamos brevemente cada uno de ellos.

a) El documental expositivo, de naturaleza argumentativa, es aquel en el que se presentan las imágenes documentales acompañadas por los comentarios didácticos de una voz omnisciente. El ejemplo más conocido es *Nanook el esquimal* (1922) de Robert Flaherty, que es el referente obligado en la tradición de la etnografía audiovisual, y con el cual se inició la discusión polémica acerca del compromiso moral que tiene el documentalista al tomar las decisiones de la inevitable puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie.

En su variante de viajes, la tradición del documental argumentativo y didáctico, de naturaleza expositiva, puede encontrarse en los reportajes culturales elaborados para la televisión educativa, desde

las muy difundidas series de exploración submarina en la década de 1960 hasta los materiales contemporáneos producidos por National Geographic, Discovery Channel, Animal Planet, los materiales producidos para el sistema IMAX o las series dirigidas a los visitantes de algún lugar remoto.

Esta clase de documental es el más conocido por los espectadores de todo el mundo. Es lo que podríamos considerar como documental *clásico*, es decir, canónico y tradicional. Todos los demás tipos de documental se alejan deliberadamente de lo que constituye la columna vertebral del documental expositivo, que es la línea narrativa o argumentativa.

Un beso a esta tierra pertenece a este tipo de documental, pero debido a los efectos que produce en el espectador, fácilmente rebasa esta categoría (como se verá más adelante).

b) El documental reflexivo se produce al confrontar la perspectiva del documentalista y la del espectador. La tematización del hecho de que existe un camarógrafo se puede observar en la tradición brechtiana iniciada por *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) y continuada por un sinnúmero de documentales, entre los que se podría mencionar el reciente caso de *Un videohome para Selena* (Lourdes Portillo, 1999). Esta tematización es uno de los más efectivos recursos de metaficción, lo cual permite reconsiderar las fronteras entre la realidad y la construcción del discurso audiovisual.

En el terreno del documental de viajes pertenecen a esta categoría las series producidas a partir de la década de 1990 en la televisión educativa, como es el caso de *México desconocido*, *Mochila al hombro* y *La ruta del sabor*. *Un beso a esta tierra* logra esta tematización por medio de un recurso muy sencillo, que consiste en tener a los entrevistados mirando a la cámara de frente.

c) El documental poético, de carácter metafórico, es aquel en el que se organizan las imágenes de la realidad para producir una experiencia estética con total autonomía formal en relación con el mundo externo. Aquí encontramos casi todo el cine de cortometraje experimental, en cuya tradición se encuentran antecedentes tan ilustres como *Un perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1928), *Lluvia* (Joris Ivens, 1929) y los cortometrajes musicales de Norman McLaren y sus seguidores.

Un documental poético perteneciente al terreno del documental de viaje es el cortometraje *Pacific 231* (Jean Mitry, 1944), en el que se acompaña con imágenes la composición musical de Martin Honegger construida a partir de los sonidos de una locomotora.

d) **El documental de observación**, de naturaleza pretendidamente objetiva, es aquel donde la puesta en escena es organizada por el camarógrafo para dar la sensación de una mera observación impersonal, dejando de lado el tratamiento argumentativo o el poético. Esta es la tradición del cine directo, cuyo ejemplo más conocido es *El triunfo de la voluntad* (1936) de Leni Riefenstahl.

El documental de observación en el terreno de los documentales de viaje se encuentra en las crónicas filmadas en la década de 1930 en Alemania, en los que se mostraban las actividades al aire libre, y especialmente en las excursiones a los Alpes, por parte de las juventudes nazis.

e) **El documental performativo** se sustenta en la convicción de que la perspectiva impersonal siempre es resultado de una coartada ideológica, propone una visión explícitamente subjetiva y contextualizada, enfatizando la dimensión afectiva de toda experiencia de la realidad. Aquí encontramos materiales tan importantes como *Tres canciones para Lenin* (Dziga Vertov, 1934), donde se muestra el duelo del pueblo ruso el día que murió Lenin, y el impresionante testimonio de los campos de concentración de *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955), en el que se presentan materiales que fueron filmados por los oficiales de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial.

f) **El documental participativo**, surgido de una interacción directa entre el observador y aquello que observa, forma parte de la tradición iniciada por el *cinéma vérité* con la *Crónica de un verano* (Jean Rouch, 1962), y continuado más recientemente por los documentales de reconstrucción histórica, como *The Sorrow and the Pity* (Marcel Ophüls, 1970) o documentales de reconstrucción biográfica en la que participan los sujetos estudiados, como *Crumb* (Terry Zwigoff, 1994) o *American Splendor* (Harvey Pekar y Joyce Grabner, 2004). En México encontramos las reconstrucciones analíticas de Felipe Cazals en *Los motivos de Luz* (1985) y *Digna. Hasta el último aliento* (2004).

En esta clase de documentales se hacen explícitas ante el espectador las decisiones que debe tomar el mismo documentalista. El espectador participa en el proceso de toma de decisiones, y acompaña al equipo de producción en las discusiones que llevan a la organización misma del documental (como cuando se discute frente a la cámara o desde la voz comentativa cómo una decisión conceptual puede afectar los costos de producción del documental).

A partir de esta tipología general se puede señalar que *Un beso a esta tierra* es un documental expositivo que alcanza un tono poético debido a la calidad humana de los testimonios directos de los inmigrantes entrevistados.

Los materiales expositivos

Al estudiar la diversidad de estrategias que ha propuesto el cine documental en su evolución genérica resulta sorprendente reconocer que la materia prima sigue siendo la misma para todos los casos, de tal manera que la diferencia entre un tipo de documental y otro consiste, básicamente, en la manera como estos materiales son organizados. Es decir, que las diferencias entre el documental clásico y todas las formas del documental moderno dependen de la estructura y no de la forma.

Estos recursos básicos son, para el caso del documental de viaje, los testimonios de los viajeros, los materiales de archivo y la reconstrucción actualizada, a su vez acompañados todos por un comentario explicativo y diversos tipos de música, generalmente de época.

Veamos brevemente la naturaleza de cada uno de estos recursos propios del cine documental de viajes.

1. Testimonios de viaje presentados en las entrevistas a los sobrevivientes de la inmigración. Estos testimonios son presentados al mostrar a los entrevistados hablando directamente a la cámara, en respuesta a preguntas que no son escuchadas por el espectador. Estos testimonios son el sustento narrativo que da al material una perspectiva moral, política e ideológica a lo que de otro modo hubiera sido una mera cronología (B. Nichols, 1991, 67).

Al presentar al mismo entrevistado al principio y al final de *Un beso a esta tierra*, el espectador puede acompañarlo en su narración sobre la experiencia de viaje.

2. Materiales de archivo que acompañan algunos de los testimonios y que permiten al espectador tener una perspectiva más completa de la experiencia narrada por el entrevistado. Estos materiales incluyen fotografías y secuencias cinematográficas en blanco y sepia de las ciudades de México, Veracruz y Oaxaca durante las décadas de 1920 y 1930, así como otros materiales tomados de los archivos personales de los entrevistados.

En el documental estudiado acompañamos al entrevistado más de 60 años después de la experiencia original para que participe en una recreación de aquella experiencia, y para que haga una reflexión frente a la cámara sobre lo que podría haber hecho de haber sabido lo que le esperaba. De hecho, es de ahí de donde proviene el título de la película, pues el entrevistado declara que, de haberlo sabido, se habría inclinado sobre el suelo y "le habría dado un beso a esta tierra".

3. Reconstrucción actualizada de algunos acontecimientos especialmente representativos de la experiencia de viaje. La cámara acompaña a algunos entrevistados durante su recorrido por algunas calles de la Ciudad de México y por el puerto de Veracruz, y especialmente en una nueva visita al árbol del Tule en Oaxaca. Esto último tiene un sentido simbólico especial, por haber sido mencionado por los maestros de educación elemental en Europa como una de las maravillas más extraordinarias del mundo, aun antes de que los futuros inmigrantes pudieran ubicar el lugar preciso donde se encuentra México en el mapa del mundo.

4. Música de época alusiva al tema de cada secuencia. La mayor parte son tonadas populares de música regional mexicana interpretadas en guitarra o con acompañamiento de violines. Este acompañamiento cumple una función fundamental en el transcurso de la crónica para crear la atmósfera adecuada en cada secuencia. También se incluyen algunas de las canciones francesas que se escuchaban en París cuando algunos inmigrantes viajaron desde allí al puerto de Veracruz, y algunas canciones características de la tradición yiddish entonadas por los sobrevivientes en la casa de retiro de la Ciudad de México o cantos festivos de bodas propios de la tradición judía.

En este reportaje se alcanza un tono poético que rebasa el mero registro o la mera recreación de la experiencia, y se logra con creces el objetivo último, que consiste en "dar a conocer el rostro humano y entrañable" del proceso de la inmigración judía al país.

En lo que sigue retomo las preguntas planteadas al inicio del trabajo para ofrecer una breve respuesta a cada una de ellas, especialmente en el caso de *Un beso a esta tierra*.

Un reportaje poético

¿Cómo puede un documental expositivo lograr los efectos poéticos o brechtianos de las otras formas de documental?

La distinción entre un tipo y otro de cine documental depende de la combinación de los materiales originales (registro de las entrevistas, reconstrucción actualizada, etc.). *Un beso a esta tierra* es claramente expositivo y didáctico. Pero logra en el espectador los efectos de los otros tipos de documental gracias a la selección del material incluido.

Esto lo logra a través de la presentación de un sujeto cuya narración produce los efectos del cine de ficción clásico y del cine de ficción moderno. La selección de este sujeto, con cuya narración se puede

identificar al espectador, es producto de la investigación de campo, y de una mirada que permite reconocer la importancia de semejante entrevistado.

De los 150 inmigrantes entrevistados en la versión final se incluyen sólo siete, es decir, 5 % del total. Y de éstos hay uno con cuyo testimonio se inicia y se cierra el documental, y su perspectiva no sólo incorpora lo dicho por las otras voces y da consistencia narrativa al proyecto, sino que termina por lograr que se rebase el mero registro o la mera recreación del proceso de inmigración (Carlos Bonfil, 1999, 56).

La importancia que tiene el testimonio de Zelig Schnadower para construir la identidad documental de *Un beso a esta tierra* es equivalente a la importancia que tiene la actuación de Vivian Leigh para construir la identidad cinematográfica de *Lo que el viento se llevó*.

Aproximación genérica

¿Qué distingue al cine documental (de viaje) del cine de ficción (ya sea clásico o moderno)?

El cine documental ofrece al espectador información y opiniones acerca de la realidad, y lo hace a través del registro. Es un cine indicial, que logra sus objetivos al seleccionar y organizar sus materiales en los planos sintáctico y semántico.

Por su parte, el cine de ficción clásico ofrece al espectador la posibilidad de identificarse con el protagonista de la narración a través de una organización causal, metonímica, es decir, en el plano narrativo, de la sintaxis. Es un cine apoyado en un sistema de códigos y convenciones narrativas.

A su vez, el cine de ficción moderno ofrece al espectador la posibilidad de suspender las convenciones en las que se apoya su visión de la realidad, y lo logra a través de la metaforización. Es un cine simbólico, que logra sus objetivos al seleccionar y sustituir los elementos disponibles en el plano semántico.

¿Cómo puede el cine documental lograr el efecto que logra el cine de ficción clásico o el efecto que tiene el cine experimental?

Lo primero lo logra al presentar un sujeto (individual o colectivo) con cuya narración el espectador se puede identificar. En el caso de *Un beso a esta tierra* este es el entrevistado principal. Y lo segundo se logra al presentar registros (materiales de archivo, entrevistas o reconstrucciones) que sean sorprendentes para el espectador. En *Un*

beso a esta tierra esta función la cumplen las declaraciones de los diversos entrevistados

Los efectos en el espectador

La organización general del reportaje sigue la secuencia natural del viaje de los inmigrantes: el proyecto original, el viaje mismo, la llegada al nuevo territorio, el proceso de adaptación y la evaluación general de la experiencia por parte de sus protagonistas.

La historia de cada entrevistado es presentada con una fotografía en blanco y sepia tomada en el momento de su viaje, y con los datos de su lugar de origen y el año de nacimiento.

Parte de lo que hace de este material tan atractivo es la inserción de algunas declaraciones poco esperadas pero memorables, como las siguientes:

Mi mamá, en Turquía, me decía: "No te estés mirando en el espejo porque te vas a ir de viaje". Y terminé viajando hasta la Ciudad de México.

(...)

Frente al temor de sufrir los pogroms en Polonia, teníamos el sueño de *huir de Europa*.

(...)

Durante varios años visitaba la biblioteca de la Casa Judía en México para buscar libros. Un día, en lugar de encontrar un libro encontré a mi futura esposa, y ya nunca más volví a la biblioteca.

(...)

Siempre he tenido intereses muy definidos. Por ejemplo, después de viajar desde Ucrania para vivir en México descubrí que me gustan mucho los tacos de maciza.

(...)

Después del Holocausto, la posibilidad de regresar a nuestro lugar de origen se perdió para siempre.

(...)

Era una época difícil, pero llena de oportunidades.

(...)

Si quisiera hablar por todos los inmigrantes de mi generación, diría que hemos transitado por la vida mirando hacia arriba.

Estas declaraciones permiten al espectador jugar con la memoria, con el humor y con las posibilidades de establecer empatía con los entrevistados.

La sección final del reportaje llega hasta la década de 1990, cuando la mayor parte de los inmigrantes cuentan con más de 80 años de edad, mostrando cómo muchos de ellos tienen hijos, nietos y bisnietos nacidos en México.

Esta conclusión es similar a la del reportaje de *Los niños de Morelia*, en donde los exiliados españoles que llegaron al internado cardenista en 1937 declaran, en el año 2003, que aunque nacieron en España, su verdadera patria siempre ha sido México.

La dimensión política

Este documental ha sido ignorado en los recuentos del cine documental producidos en México después de su estreno (C. Mendoza, 1998; 2005), tal vez debido a que en esta película no se enfatiza la dimensión política de esta experiencia generacional. Esta dimensión política, sin embargo, es inevitable, y aparece claramente en cuatro momentos durante las entrevistas a los sobrevivientes de la inmigración: cuando se menciona la fuerte violencia antisemita europea como la causa de la inmigración; cuando se menciona la cancelación de visas en Estados Unidos, lo que a su vez causó que los inmigrantes buscaran otros países para viajar; cuando se menciona el costo accesible que tenían las visas mexicanas (11 dólares); y cuando se menciona que la noticia del Holocausto significó la cancelación definitiva del posible regreso de los inmigrantes a sus países de origen.

Como ilustración general, conviene ver el momento en el que se reconstruye la llegada de los inmigrantes a Veracruz en 1928, con duración de casi tres minutos (25 min 15 seg-27 min 45 seg), así como la secuencia siguiente, cuando se visita el árbol del Tule, del cual habló en Polonia el profesor a los niños que serían los futuros inmigrantes.

Al concluir el documental, Zelig Schnadower declara:

Si quisiera hablar por todos los inmigrantes de mi generación, diría que el hecho de haber tenido el valor de despedirnos de todas las tradiciones, abandonar a propios y ajenos en Europa y haber venido a buscar una nueva vida ya nos coloca en un grupo de gentes de singular valor. Así que no me considero un héroe, pero sí una persona que buscó y sigue buscando mejores caminos para mejorar su condición humana. Creo que hemos transitado por la vida mirando hacia arriba.

Conclusión

El valor de *Un beso a esta tierra* como crónica reconstructiva consiste en que, al utilizar los recursos más tradicionales del documental expositivo, logra en el espectador los efectos buscados por las distintas formas que ha tenido en su evolución el cine de viaje, dentro y fuera de la tradición documental.

Un beso a esta tierra es un documental de formato clásico, es decir, un documental expositivo y didáctico, pero que logra de manera sorprendente los efectos en el espectador que tiene el cine documental de carácter experimental, así como los efectos que puede lograr el cine de ficción tradicional y el cine de ficción más moderno. De esta manera integra de manera equilibrada, en una relectura posmoderna de las estrategias señaladas, las dimensiones del documental y del cine de ficción que comúnmente están aisladas.

En síntesis, en *Un beso a esta tierra* confluyen el registro testimonial y la reconstrucción interpretativa, la presentación didáctica y las variantes del reportaje audiovisual, integrando de manera equilibrada la dimensión narrativa, la dimensión informativa y la dimensión poética del cine de viajes.

Filmografía

- Buñuel, Luis y Salvador Dalí, *Un chien andalou* (Un perro andaluz), VHS, Francia, Blanco y negro, 1928, 16 min.
- Butler, George, *The Endurance. Shackleton's Legendary Antarctic Expedition*, DVD Morgan Stanley, Estados Unidos, 2003, 97 min.
- Cazals, Felipe, *Digna. Hasta el último aliento*, DVD Conaculta, Color, 2004, México, 116 min.
- Flaherty, Robert, *Nanook of the North* (Nanook el esquimal), DVD Edivisa, Blanco y negro, Estados Unidos, 2004 (1922), 79 min.
- Giddins y David Clark, *Galápagos*, DVD IMAX, 1999, Estados Unidos, 39 min.
- Goldberg, Daniel, *Un beso a esta tierra*, VHS, Color, México, 1995, 93 min.
- Moore, Michael, *Bowling for Columbine* (Masacre en Columbine), DVD, United Artists, Color, Estados Unidos, 2002, 119 min.
- , *Fahrenheit 9/11*, DVD LGF, Color, Estados Unidos, 2004, 116 min.
- Ophuls, Marcel, *La Chagrin et le Pitié*, VHS Conaculta, Francia, 1970, 260 min.
- Pekar, Harvey y Joyce Grasner, *American Splendor* (Esplendor Americano), DVD Warner Brothers, Color, Estados Unidos, 2004, 102 min.
- Quintero, Enrique, *Los niños de Morelia*, VHS, Canal Once, México, 2003, 27 min.

- Rouch, Jean y Edgar Morin, *Chronique d'un été* (Crónica de un verano), VHS, Blanco y negro, Francia, 1960, 90 min.
- Vertov, Dziga, *Chelovek s kinoapparatom* (El hombre de la cámara), VHS, Unión Soviética, 1929, 103 min.
- Zwigoff, Terry, *Crumb*, VHS, Estados Unidos, 1994, 119 min.

Bibliografía

- Barnouw, Eric, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, University Press Oxford, 1974.
- Bonfil, Carlos, "Un beso a esta tierra", en *México íntimo y profundo. Cine documental mexicano contemporáneo*, Festival de Cine de Huelva, España, 1999, 56-57.
- Breschard, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Paidós, Serie Cahiers du Cinéma, Barcelona, 2004 (2002).
- Grau Rebollo, Jorge, *Antropología audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2002.
- Mendoza, Carlos, *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*, CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), UNAM, México, 1999.
- , (ed.), *Documental: Memoria y realidad*, Número monográfico de la revista *Estudios Cinematográficos*, núm. 24, CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), UNAM, México, 2004.
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- , "Modalidades documentales de representación", en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997 (1991), p. 65-114.
- , *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- Quintana, Ángel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Acatilado, Barcelona, 2003.

POR UNA SEMIÓTICA DEL CINE DOCUMENTAL

La publicación del primer libro de Karla Paniagua merece ser celebrado por al menos tres razones:

1. Este es el primer estudio sistemático sobre etnografía audiovisual publicado en México, y uno de los primeros en el contexto hispanoamericano.

2. El libro trata sobre las tres películas canónicas de la tradición etnográfica en la historia del cine documental (*Nanook el esquimal*, *El hombre de la cámara* y *Crónica de un verano*).
3. La aproximación al cine documental se realiza, en este libro, utilizando las herramientas del análisis audiovisual, lo cual es poco frecuente en nuestro medio, incluso en el estudio del cine de ficción.

Además de estos méritos de carácter conceptual, el libro está acompañado por un disco en el que la autora seleccionó algunos fragmentos de las 3 películas estudiadas, y ello lo hace un imprescindible material didáctico para el estudio del cine documental.

Aquí es necesario señalar que en Hispanoamérica todavía no contamos con un Posgrado en Etnografía Audiovisual, y lo más próximo es la Maestría en Producción de Cine Documental, que ofrece la Universidad del Cine, en Buenos Aires (Argentina).

Ante este panorama, el trabajo de Karla Paniagua es una contribución importante para la creación de una tradición académica de estudios sobre cine documental.

Uno de los elementos más interesantes del libro es la discusión acerca del compromiso moral del cineasta en relación con la realidad humana que inevitablemente construye con las herramientas del lenguaje cinematográfico. Sin duda, el caso de Flaherty sigue siendo un referente obligado para iniciar la discusión sobre el papel de la puesta en escena en el cine etnográfico.

Por su parte, la deliberada antropomorfización de la ciudad en la película de Vertov, y el sistema de metáforas audiovisuales creado por su director a través del montaje, está ligado a las formas de metaficción que señala el análisis de la autora.

Por último, la tematización del acto de construir un testimonio audiovisual en el trabajo de Jean Rouch anuncia el inicio del documental posmoderno, como después sería desarrollado en películas como *Crumb* o *Esplendor americano*, en las que se borra o se pone en evidencia la frontera entre la realidad registrada y la realidad reconstruida con estrategias de la ficción audiovisual.

En síntesis, en este libro podemos estudiar las características del documental clásico, de carácter expositivo y didáctico (cuyo paradigma es *Nanook el esquimal*, EUA, 1922, de Robert Flaherty); así como las características del documental moderno (cuyo paradigma es *El hombre de la cámara*, Rusia, 1929, Dziga Vertov), de carácter reflexivo y en el que se tematiza el acto de observar las imágenes filmadas; y

también las características del documental posmoderno (cuyo paradigma es *Crónica de un verano*, Francia, 1962, de Jean Rouch), de naturaleza participativa y en el que se incorporan reconstrucciones ficcionalizadas de la misma filmación.

El modelo utilizado en este libro para el análisis del cine documental puede ser utilizado para estudiar cualquier otro material etnográfico, desde *Baraka* y *Powaqqatsi* hasta los documentales más polémicos y personales, como *La cosechadora* o *Una verdad incómoda*.

En todos los casos la agenda del análisis pone en el tapete de discusión lo estudiado en estos tres ejercicios ejemplares: la dimensión moral del lenguaje audiovisual, las fronteras entre realidad y representación, y las estrategias de apelación tematizada al espectador implícito.

El libro de Karla Paniagua anuncia, en breve, el programa temático y la actitud metodológica de lo que, esperamos, será el terreno próximo de los estudios sobre etnografía audiovisual en el país:

Karla Paniagua Ramírez, *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), México, 2007, 114 pp. ISBN 968-496-550-8. Incluye DVD.



6

Las fronteras de la investigación

LA FRONTERA INTERIOR EN EL CINE FRONTERIZO

La frontera entre México y Estados Unidos ha tenido una presencia ininterrumpida, abundante y diversa en el cine producido en ambos países. En el estudio del historiador Emilio García Riera sobre la imagen de los mexicanos en el cine extranjero se registran 4627 películas de largometraje producidas entre 1906 y 1988, de las cuales aproximadamente 80 % pertenecen al cine estadounidense.¹

Simultáneamente al trabajo de García Riera, la antropóloga Norma Iglesias estudió las películas mexicanas en las que la historia se sitúa en la frontera, para lo cual observó casi 500 títulos producidos entre 1933 y 1988.²

En este trabajo presento algunos casos, en películas de origen estadounidense producidas durante 4 años, de 2004 a 2007, de personajes en los que se manifiesta la existencia de una frontera interior. Aquí entiendo por *frontera interior* una escisión entre el lenguaje, el

¹ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, 6 vols, vol. 1: 1894-1940; vol. 2: 1906-1940; *Filmografía*; vol. 3: 1941-1969; vol. 4: 1941-1969; vol. 5: 1970-1988; vol. 6: 1970-1988; *Filmografía*, 223 p. Ediciones Era/Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos, Universidad de Guadalajara, México, 1990.

² Norma Iglesias, *Entre yerba y polvo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, 1991, 2 vols. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, vol. 2, "Directorio de películas fronterizas".

comportamiento, los rituales y/o el proyecto de vida que pueden ser asociados respectivamente, de manera convencional, con la identidad de los mexicanos o de los estadounidenses. Esta escisión se puede observar (en estas películas) en manifestaciones aparentemente triviales pero sintomáticas, como en una conversación, un gesto o una mirada. Pero sus implicaciones y consecuencias pueden ser intensamente dramáticas.

La frontera interior se puede observar con claridad precisamente en las películas que forman parte de lo que se puede llamar *cine fronterizo*, es decir, aquel cuyas historias muestran diversas formas de migración, ya sea legal o ilegal, y que ocurren en la frontera entre ambos países, es decir, en alguno de los estados de la frontera.

Al observar el cine producido durante cuatro años (2004 a 2007) en Estados Unidos, es posible reconocer diversas formas de la frontera interior en películas como *Real Women Have Curves* (Patricia Cardoso, 2004); *Tortilla Soup* (María Ripoll, 2004); *Espanglish* (James L. Brooks, 2005); *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005); *Quinceañera* (Ann Clements, 2006); *Ángel Rodríguez* (Jim McKay, 2007); *Bordertown* (Gregory Nava, 2007); *Gone Baby Gone* (Ben Affleck, 2007); *G. I. Jesús* (Carl Colpaert, 2007), y *Walkout* (Edward James Olmos, 2007).

Las fronteras simbólicas

En nueve de las 10 películas señaladas, la historia ocurre en el estado de California, por ser ahí donde vive la mayor cantidad de migrantes de origen mexicano en el mundo, mientras que en *Los tres entierros de Melquiades Estrada* la historia ocurre en el estado de Texas.

Hay numerosas películas que también podrían ser consideradas como fronterizas, aunque la acción no transcurra en esa región geográfica. Por ejemplo, *Bella*, de Alejandro Gómez Monteverde (2007), cuya acción ocurre en la ciudad de Nueva York y donde el protagonista es un chef de origen mexicano que se relaciona con una madre soltera de origen estadounidense.

En lo que sigue me detendré a comentar una escena específica de cuatro de las películas mencionadas, en las que se puede observar, como en un microcosmos, el lugar que ocupa el lenguaje como indicador estratégico de la situación de los protagonistas.

Walkout (Edward James Olmos, 2007).

En 1968, los estudiantes de bachillerato en el estado de California cuyos padres eran de origen mexicano tenían prohibido hablar español en clase. Fue entonces cuando la estudiante Paula Crisóstomo, con apoyo de su maestro Sal Castro, organiza un paro (*walkout*) en Lincoln High School, en el este de la ciudad de Los Angeles. A pesar de los encarcelamientos y la represión policiaca, al tercer día este paro tuvo el apoyo público de los padres de familia, y se volvió noticia de primera plana de alcance internacional.

Después de ser considerado este caso ante la corte estatal, la prohibición lingüística fue eliminada, así como muchas otras formas de discriminación educativa. En consecuencia, el número de estudiantes mexicano-americanos admitidos en la UCLA (Universidad de California en Los Angeles) aumentó drásticamente en 1969, de 40 cada año a más de 1200 con el beneficio de nuevas leyes estatales de protección contra la discriminación. Y en las preparatorias del este de Los Angeles en las que se hicieron otros paros durante los siguientes dos años, la población chicana aumentó de 2 a 25 %, lo cual es un indicador de la densidad de la población chicana en la región.

Una breve escena casi al principio de la recreación ficcionalizada de estos paros muestra cómo un par de estudiantes reciben como castigo por hablar español en clase un par de nalgadas cada uno, impartidas por su maestro con una raqueta de tenis.

Aunque es difícil imaginar hoy día semejante conducta institucional, *Walkout* nos recuerda que hace apenas 40 años esto era aceptado como normativo en los Estados Unidos, donde los chicanos ocuparon el lugar que pocos años antes había ocupado la minoría de color.

Quinceañera (Ann Clements, 2006).

En *Quinceañera*, la protagonista que vive en Los Angeles cumple con un rito cultural que es propio de la tradición mexicana, y para ello se prepara desde varios meses antes, mientras sus padres invierten en esta celebración los ahorros (y deudas) de toda una vida.

En algún momento de la historia, el video casero que se elabora para conmemorar la ocasión es comentado por ella misma con sus amigas más cercanas, antes de que nos enteremos de su inesperado embarazo. Sin embargo, lo que más sorprende a un espectador mexicano no es este embarazo precoz, sino observar a un grupo de adoles-

centes (cuyos padres son de origen mexicano) comentando con desenfado en inglés las imágenes kitsch de la cultura vernacular.

Los comentarios de sus amigas, por otra parte, reflejan el lugar que tiene el ritual de una quinceañera en el interior de la comunidad chicana, exactamente como ocurre en las zonas más populares de la provincia mexicana.

Tortilla Soup (María Ripoll, 2004).

El cine fronterizo pone en escena, de manera inevitable, diversas formas de identidad cultural. Y tal vez el patrimonio inmaterial más distintivo y difundido de la cultura de origen mexicano se encuentra en el arte culinario. Esto último es central en *Bella*, donde el protagonista es un chef profesional de comida mexicana en algún elegante restaurant estadounidense. Pero es en *Tortilla Soup* donde la comida ocupa el lugar central, y adquiere un nivel de sensualidad excepcional en el contexto de la historia del cine universal (en oposición, por ejemplo, a la sobriedad y la extrema frialdad de *El festín de Babette*).

Las tres hijas de un chef de origen mexicano se encuentran en un momento crucial en sus vidas. Y es el padre, que también está por tomar importantes decisiones personales, el sorprendido testigo de sus decisiones, como ocurría en la película china de Ang Lee, *Comer, beber y amar* (1994).

En *Tortilla Soup*, las espectaculares secuencias en la cocina crean un ritmo casi musical en esta memorable película. Pero es en el diálogo entre la hija más joven y un estudiante brasileño donde se puede observar el contraste entre la identidad cultural mexicana, de origen católico y culpígeno, con la sensualidad y el sentido de la aventura que tradicionalmente se ha asociado con la cultura brasileña.

Espanglish (James L. Brooks, 2005).

Una de las películas sobre inmigrantes legales más conocidas en los años recientes es *Espanglish* (2005), que debe su éxito a la notable presencia de Paz Vega y a una historia cocinada con todos los componentes del cine hollywoodense: una parábola global acerca de la unidad familiar, una historia secundaria de naturaleza romántica, un montaje con ritmo espectacular, música discreta pero didáctica, diálogos edificantes y moralizantes, y un relativamente inesperado final feliz.

Puede decirse que esta película es fronteriza en más de un senti-

do, al contar no sólo la historia de la contratación de una mujer que cruza la frontera con visa de turista, sino también el enfrentamiento de la hija adolescente con su madre soltera. De hecho, la historia está enmarcada desde la perspectiva de la hija, quien escribe un ensayo dirigido al comité de admisión de la universidad, en el que narra la historia que estamos viendo en pantalla, y que así cumple la función de un comentario de la hija (en la frontera de la edad adulta) acerca de la historia de su madre (en la frontera de la cultura estadounidense).

La secuencia final de esta película muestra precisamente el momento en el que se enfrentan la madre y la hija, pues esta última quiere quedarse a vivir con la familia que ha contratado a su madre para hacerse cargo de los quehaceres domésticos, y así tener la oportunidad de seguir estudiando en una escuela privada. En cambio, su madre ha decidido buscar trabajo con otra familia, y que su hija estudie en una escuela pública.

El momento más agudo de este enfrentamiento ocurre cuando madre e hija discuten mientras caminan hacia la parada del autobús urbano. En el momento en que la madre trata de abrazar a su hija en un gesto de reconciliación, escuchamos en *off* la voz de la hija comentando esta situación:

El breve camino hasta la parada de autobús ha sido el momento más largo de mi vida. Insulté a mi madre y ella nunca reaccionó. Y fue en ese preciso momento, al ver que ella trató de acercarse a mí, cuando dije la típica frase americana:

-No ahora. Necesito mi espacio.

(A lo que ella responde inmediatamente, acercando su cara hasta tocar la de su hija.)

-¡No hay espacio entre nosotras!

Durante la confrontación, ella mantuvo la calma y actuó con claridad. Y entonces me dirigió la pregunta más importante de mi vida, al menos a mi corta edad:

-¿Es eso lo que quieres para ti? ¿Convertirte en una persona tan diferente de mí?

(Esta secuencia concluye mientras escuchamos en *off* el fragmento final de la carta de motivos que escribe la hija para solicitar su ingreso a la universidad, mientras observamos a madre e hija abrazadas en el asiento del autobús):

Ha sido para mí muy difícil decidir que deseo ingresar a su universidad, considerando las opciones que tengo disponibles para obtener una beca. Sin embargo, lo que espero que este ensayo muestre, en caso de que me acepten, no es mi decisión sino el hecho de que mi identidad descansa firme y felizmente en un único e indiscutible hecho: Yo soy la hija de mi madre.

Esta conclusión revela la reconciliación de la protagonista con sus raíces identitarias en el contexto de varias fronteras: lingüística, cultural, geográfica, familiar y de edad, es decir, en la difícil transición entre la niñez y la edad adulta.

Comentarios generales

En todas las películas observadas, es crucial el lugar que ocupa el empleo de expresiones en lengua española, además de los característicos rituales de paso, las convenciones incorporadas sobre la distancia proxémica, la ubicua comida típica y la inevitable influencia religiosa.

Todos estos elementos forman parte de la identidad cultural, y se integran como parte del patrimonio inmaterial de la herencia mexicana. Sin embargo, al observar las películas fronterizas producidas antes de 1990, tanto en México como en Estados Unidos, es de notarse que estos elementos no siempre han ocupado el lugar central que tienen en las películas más recientes.

Tal vez esto se debe a que las películas fronterizas han transitado por al menos tres etapas bien diferenciadas. La etapa de denuncia ideológica y militancia política corresponde al periodo de 1930 a 1960, con películas canónicas como *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1954). Pocos años después, la reivindicación de los derechos civiles es evidente en el periodo de 1960 a 1990, periodo en el que se producen películas como la espectacular *Fiebre latina* (*Zoot Suit*, de Luis Valdez, 1982). A partir de los años noventa se inicia una etapa de afirmación de la identidad cultural específica de la comunidad chicana, donde es esencial que los personajes hablen inglés (con algunos términos en español), pues se trata de una generación que ha nacido y se ha formado en territorio estadounidense.

Por todo ello, será necesario confrontar estas miradas con las de los directores que cuentan las historias desde el lado mexicano. Mientras tanto, es evidente que para quienes tienen ancestros mexicanos,

cuando se nace y se vive en el extranjero se incrementa la necesidad de entender y preservar la identidad a través de las tradiciones mexicanas.

LA INVESTIGACIÓN DEL CINE EN MÉXICO

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 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 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 México, 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 ríquicas 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 disciplinares como el psicoanálisis, la semiología, la historiografía, la narratología o la teoría de las relaciones entre imagen y sonido (Aumont y 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 enciclopédica, 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 setenta, 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 Estados Unidos y 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, de manera tangencial, en el caso de algunas escuelas de comunicación.

Actualmente en Estados Unidos hay una diversidad de aproximaciones teóricas y metodológicas que se refleja en la existencia de más de 60 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 y 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 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 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. y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona, 1995 (1985).
- Aumont, Jacques y M. Marie, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990 (1988).
- , Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, "Suplemento bibliográfico (1983-1994)", en *Estética del cine. Espacio fílmico, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 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*, Paidós, Barcelona, 1996).

- Bywater, Tim y Thomas Sobchack, *Introduction to Film Criticism, Major Critical Approaches to Narrative Film*, Longman, Nueva York, 1989.
- De la Vega Alfaro, Eduardo y Enrique Sánchez Ruiz (comps.), *Bye Bye Lumière, Investigación sobre cine en México*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1994.
- Fernández Violante, Marcela (coord.), *La docencia y el fenómeno filmico, Memoria de los XV años del CUEC, 1963-88*, UNAM, México, 1988.
- González Requena, Jesús (comp.), *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- Grant, Barry Keith (ed.), *Film Study in the Undergraduate Curriculum*, Modern Language Association, Nueva York, 1983.
- Historia general del cine*, 12 volúmenes, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1995.
- Laviana, Juan Carlos, *Los chicos de la prensa*, Nickel Odeón, Madrid, 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, núm. 2-3, 1993, 56-78.

EL FUTURO DE LA INVESTIGACIÓN CINEMATOGRAFICA

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: mutiplicar 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 ima-

ginar a Bruce Willis o Susan Sarandon en el papel de cualquiera de los investigadores mexicanos y estadounidenses que están participando esta mañana en este Encuentro Binacional de Investigadores de Cine.

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 porque su investi-

gación 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 inefable 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, láser, 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 siste-

mático 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, la mayor 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.

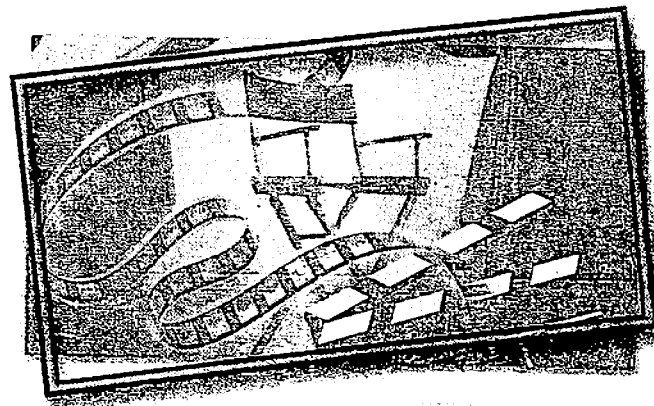
El inicio de estos posgrados, como ha ocurrido con otras especialidades, se organizará contando con los investigadores activos en el país, y con el apoyo de proyectos de intercambio con otros programas académicos en el extranjero, los cuales pueden enriquecer el diseño de los nuevos programas debido a su larga tradición en la formación de profesores e investigadores de cine.

Replicantes y *döppelgangers*: ¿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.



Conversación con Warren Buckland

El doctor Warren Buckland es uno de los investigadores más destacados de la teoría cinematográfica contemporánea. Desde hace varios años trabaja en la Universidad de Oxford y es director de la Revista de Estudios sobre Cine y Televisión (*Review of Film and Television Studies*), en Inglaterra. La conversación que sigue se realizó durante la visita que realizó a México durante el Cuarto Congreso Internacional de Análisis Cinematográfico, realizado en octubre de 2008, donde fue invitado por la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico como ponente inaugural.

LAURO ZAVALA: Doctor Warren Buckland, nos da mucho gusto que esté con nosotros.

En *Estudios sobre el cine estadounidense contemporáneo*¹ usted estableció una relación entre varias teorías del cine y métodos específicos de análisis, un enfoque general que puede aplicarse a cualquier teoría. ¿Considera que esta relación es aplicable también a los primeros teóricos, como Rudolph Arnheim, Béla Bálasz y posteriormente André Bazin? ¿Cuál es su punto de vista en general?

WARREN BUCKLAND: Considero que la teoría ha sido autónoma respecto del análisis. No hay necesariamente una relación entre la teoría

¹ Thomas Elsaesser y Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, Arnold/Nueva York, Oxford University Press, London, 2002, 310 pp.

y el análisis. Creo que algunas teorías se enfocan en el cine, el fenómeno del cine. En *Estudios sobre el cine estadounidense contemporáneo* senti la necesidad de extraer métodos de análisis de estas teorías, pero las teorías por sí mismas no brindan métodos de análisis, porque en cierto sentido ese no es el propósito de las teorías del cine. La teoría del aparato cinematográfico de Jean-Louis Baudry, por ejemplo, se refiere al cine en general, no aborda el análisis de películas individuales. Podemos mencionar otras teorías, en particular la de Christian Metz que habla del fenómeno del cine. Lo que yo intento es extraer métodos de estas teorías, aunque no las brinden por sí mismas. Creo que esto se aplica a todas las teorías. El propósito de las teorías del cine no es simplemente brindar un método para analizar películas individuales; eso es un propósito adicional que podemos atribuir a las teorías y a mí me parece un atributo muy productivo de una teoría. Cuando escribí el libro fui muy criticado por extraer métodos de estas teorías porque a algunas personas les pareció reduccionista valerse de las teorías para la actividad banal y mundana de analizar películas. Creo que ahí surge la tensión al usar teorías para analizar películas. El análisis de películas tiene que justificar todo el tiempo su recurso a las teorías.

LZ: En sus participaciones de ayer y esta mañana usted dijo que pertenece a una tradición general en el Reino Unido. ¿Hay un conflicto entre la llamada tradición analítica y la teoría continental?

WB: Creo que eso quedó en evidencia en los años ochenta del siglo pasado, cuando algunos estudiosos del cine estadounidenses y algunos británicos decidieron no desarrollar las teorías continentales del cine que recurren a la semiótica, el psicoanálisis, etc. Esa tensión resultó patente en los años ochenta, cuando filósofos de la escuela analítica ingresaron a los estudios de cine y comenzaron a analizar los enunciados de las teorías continentales sobre el cine y a desconstruirlos. Cuando digo teorías continentales incluyo las de algunos académicos estadounidenses influenciados por las teorías continentales, así como académicos británicos agrupados en torno a la revista *Screen*, como Stephen Heath y Laura Mulvey, fuertemente influenciados por las posiciones continentales. Cuando académicos como David Bordwell y Noël Carroll desarrollaron sus teorías, rechazaron de manera tajante las actividades basadas en las teorías continentales. El momento clave, me parece, fue una reseña que escribió Noël Carroll en 1982, una reseña de cien páginas sobre el libro de Stephen Heath, *Cuestiones del cine*.² *Cuestiones del cine* debía ser el punto cul-

² Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Macmillan, Londres, 1981.

minante de las teorías continentales, una conjunción de todos sus elementos para demostrar lo que eran capaces de hacer esas teorías. Pero lo que ocurrió, por el contrario, fue que un filósofo de la escuela analítica, Noël Carroll, escribió una reseña de cien páginas, desmontando el libro línea por línea y demostrando que sus enunciados carecen de sentido, son puras analogías, es puramente metafórico, y que esa tradición no tiene ningún contenido. A partir de los ochentas se desarrolló la escuela analítica, en particular alrededor de Noël Carroll y David Bordwell, y culminó con su libro de 1996, "Post Teoría", cuyo título quería decir "post teoría continental" y en el que tratan de establecer una teoría más analítica y cognitiva del cine.³

LZ: Esta mañana usted planteó interesantes críticas a las afirmaciones de David Bordwell sobre el cine clásico y posclásico. ¿Podría resumir sus planteamientos?

WB: David Bordwell trabaja desde una perspectiva más inductiva. Su principal crítica a la teoría continental es que le parece deductiva, por cuanto aplica enunciados muy abstractos al cine en su conjunto, de modo que esa teoría resulta inflexible. La principal crítica de David Bordwell a la teoría continental es, entonces, que impone al cine un marco preestablecido. En el artículo de David Bordwell "Film Features" identifiqué que él hace lo mismo: tiene la idea de que todo el cine es clásico, así que incluso al abordar una cinta tan radicalmente posclásica como *Memento*,⁴ trata de hacerla encajar en su marco deductivo preestablecido, para decir: "Esta película sigue siendo clásica si la vemos de esta manera."

Al hacer eso, Bordwell ignora los elementos clave de una película como *Memento*, como por ejemplo el hecho de que la narración de la cinta va al revés. Él afirma que la estructura de la película es clásica, y quizá lo sea, pero el hecho es que la narración distorsiona ese clasicismo en la manera de presentar la trama. Me parece que Bordwell cae en el mismo problema que él detecta en la teoría continental, es decir que es demasiado deductiva, demasiado vertical. Esa es mi principal crítica al artículo de Bordwell.

LZ: En su libro *Teach Yourself Film Studies*, de 1998,⁵ usted señala cinco elementos para el análisis cinematográfico: imagen, sonido, edición, puesta en escena y narración, aparte del género y la ideología.

³ David Bordwell & Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1996, 564 pp.

⁴ Christopher Nolan, *Memento*, Estados Unidos, 2000. (En México se conoce como *Amnesia*.)

⁵ Warren Buckland, *Teach Yourself Film Studies*, Hodder & Staughton. Teach Yourself Books, Londres, 1998 (2a. ed., 2003; 3a. ed., 2008, 200 pp.).

¿Considera que estos elementos son siempre necesarios en cualquier tipo de análisis?

WB: No querría sugerir que cualquier analista de películas tenga que emplear esos conceptos. Sería más pragmático y diría que el analista de películas debe considerarse lo que los franceses llaman un *bricoleur*: simplemente tomas la teoría que necesites para explicar y analizar la secuencia de tomas que esté a discusión. Algo que detesto es ver títulos de artículos del tipo de "Un análisis ideológico de..." o "Un análisis psicoanalítico de...". Lo que importa es privilegiar la película, y emplear cualquier concepto que juzgues útil para decir algo más acerca de la secuencia en cuestión. No es necesario prepararse durante años como psicoanalista para poder hacer una lectura psicoanalítica de una película; basta con entender los conceptos básicos y aplicarlos después a una película, en el momento apropiado. Lo que importa no es ser un ideólogo y colocarte en un campo determinado. Creo que siempre debemos privilegiar la película, no la teoría, y tomar los conceptos teóricos que nos parezcan de provecho. Si la lista que usted mencionó es útil para analizar una película en particular, entonces úsela por supuesto, pero no se limite diciendo: "Tengo que usar estos conceptos para hacer la crítica de esta secuencia." Dicho de otro modo, me parece que la película misma le dirá qué conceptos son necesarios. Como analistas, debemos ser sensibles a la película y emplear la teoría de manera sensible; en vez de hacer afirmaciones huecas acerca de la secuencia que analizamos, debe permitírnos comprender esa secuencia con mayor detalle. Para mí, la teoría es un medio para un fin, está ahí para ayudarme a decir algo más sobre la película y comprenderla. En mi análisis de *Inland Empire*,⁶ por ejemplo, echo mano de la teoría cognitiva y la teoría psicoanalítica, están una al lado de la otra en mi análisis; uso la teoría psicoanalítica en ciertas secuencias porque es relevante y la teoría cognitiva en otras secuencias porque en ellas es relevante. La destreza del análisis cinematográfico radica en saber cuándo aplicar el concepto atinado en el momento apropiado.

LZ: El título de su libro *Semiótica cognitiva del cine* es muy interesante.⁷ Parece ofrecer la posibilidad de una síntesis de estas teorías. ¿Puede hablarnos del título y del libro?

WB: Sí, creo que suele considerarse a la teoría cognitiva y la semiótica como contradictorias, dos paradigmas que operan uno contra el

otro. Para mí lo importante es que la semiótica del cine, como paradigma, nunca llegó a su fin. La gente la abandonó debido a la política académica, cuando los nuevos académicos quisieron desplazarse a teorías más radicales y no querían identificarse con la semiótica. En *Semiótica cognitiva del cine* intento ampliar el trabajo de la semiótica el cine. La semiótica del cine tiene su propia agenda y creo que es posible ampliarla, combinándola con la teoría cognitiva. La semiótica cognitiva, si bien suena conflictiva, es de hecho un desarrollo natural de la semiótica.

Desarrollar la noción de los códigos y decir que éstos están en la mente es una progresión de la teoría misma. La semiótica tradicional dice que los códigos existen en el texto; la semiótica cognitiva del cine dice que los códigos están ubicados ahora en la mente del espectador, en la mente del cineasta. Me parece una progresión natural, no veo un conflicto en combinar la semiótica y la teoría cognitiva.

LZ: En su reciente libro sobre Steven Spielberg⁸ usted se refiere al punto de vista del espectador en general. ¿Cómo se relaciona esto con el punto de vista del cineasta?

WB: En mi libro sobre Spielberg sentí la necesidad de que el analista de películas piense como un director de cine. Para entender cómo se hace una película, es necesario asimilar el conocimiento técnico del director. El analista ideal debe pensar como un director de cine, porque el director de cine sabe cuándo mover la cámara, cuándo cortar la toma, cómo editar una secuencia para crear un flujo específico de imágenes, y creo que un analista cinematográfico puede beneficiarse de esa manera de pensar; una vez que sabe cómo piensa un director, puede aplicarlo a sus películas. Yo lo apliqué a las películas de Steven Spielberg. Vi cómo toma decisiones al dirigir sus películas tan taquilleras y expliqué en parte el gran éxito de sus cintas a partir de ese proceso de toma de decisiones.

LZ: Por último, ¿cuál es su opinión sobre la relevancia de los estudios sobre cine en la actualidad?

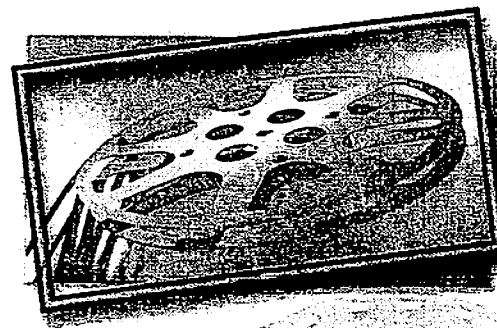
WB: Sí, terminemos con una fácil. Vivimos en una sociedad saturada de medios. Creo que beneficiamos mucho a los estudiantes con esta "alfabetización mediática", porque si no, todos acabaremos siendo consumidores de esa cultura del video. Considero que los estudios sobre cine pueden volvernos más críticos como consumidores y permitírnos distanciarnos de esa sociedad saturada de medios.

(Traducción del inglés por Alfredo Gurza.)

⁶ David Lynch, *Inland Empire*, Estados Unidos, 2006. (En México se conoce como *Imperio*.)

⁷ Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, 174 pp.

⁸ Warren Buckland, *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, Continuum, Nueva York, Londres, 2006, 242 pp.



Glosario para el estudio de la 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 y 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 estadounidense, 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 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, autorreferencialidad, hiperrealismo 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 tanto es susceptible de ser relativizada al adoptar un contexto diferente. Esta teoría subyace al estudio de la interpretación filmica, 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 y T. Bywater).

Diferencia filmica. El proceso de diferir la conclusión del sentido de un texto de manera indefinida es característico de la narrativa filmica, especialmente en las estrategias de suspenso del relato clásico (W. Brunette y 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 cine-

matográfico (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. 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 filmicos, a ciertas estructuras sociales corresponden determinadas estructuras narrativas y míticas (W. Wright).

Frase hermenéutica. Elementos estructurales del relato filmico 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 filmico (de ver y saber qué va a ocurrir a continuación), y ambos se integran al placer de ver cine. Éste incluye las expectativas previas y las estrategias de apropiación y recreación de la experiencia filmica (S. Žižek, N. Braunstein).

Hermenéutica. Las estrategias de interpretación de la experiencia filmica 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 filmico, etcétera.

Iconico. 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 filmico (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 sincreisis, el dialogismo y la heteroglosia (C. Metz, M. Bajtin, G. S. Morson).

Intertextualidad. Presencia de signos filmicos provenientes de otras películas en una película cualquiera. Entre las principales estrategias de intertextualidad filmica 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 determinado prestigio ante determinada comunidad interpretativa (P. Bourdieu, S. Fish).

Metaficción. Narrativa autoreferencial. La metaficción pone en evidencia las convenciones que sostienen la construcción de toda ficción, y en esa medida, de todo producto cultural. La metaficción filmica 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 esas 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 economista 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 e I. Crosman, D. Rall).

Simulacro posmoderno. Reproducción que carece de un original. En la teoría filmica, el cine posmoderno y el videorock son simulacros hiperrealistas 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 filmico 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).

Sorpresas. 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.

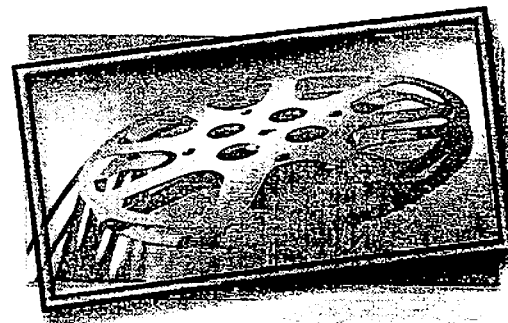
Suspense. Estructura narrativa en la que el narrador y el espectador comparten un conocimiento cómplice, a expensas del protagonista (S. Heath, S/Z).

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 filmica.

Verosimilitud. Estrategias de representación de la realidad a partir de las convenciones de la narrativa del cine clásico (C. Metz).



Anexo: Análisis gráfico y fotográfico

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 tropológico (figuras de retórica visual).

Macropragmática

9. Posibilidades de resemantización (polisemia).
10. Contexto de lectura (semantividad 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.

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

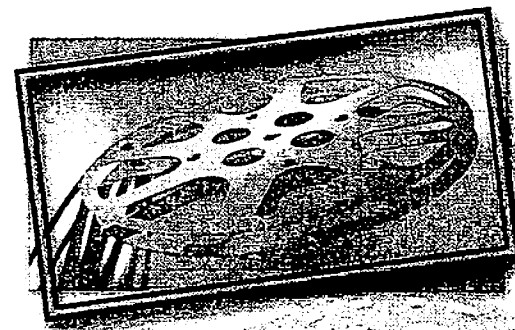
Intensidad/dirección/naturaleza
Textura (sensibilidad de película y lente, apertura de la lente)

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



Bibliografía

GUÍA BIBLIOGRÁFICA SOBRE TEORÍA Y ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

A continuación se presenta 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 en 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 sobre todo 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 se hallan 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 110 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 filmico (como al pensarlo como una *redención de la realidad física*, como lo llamó Krakauer). 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 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 se halla fragmentado en numerosas propuestas, tendencias y objetos de estudio. Tan sólo los estudios de recepción cinematográfica tienen un espectro 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 mode-

los teóricos ocupan 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* en 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 esa 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 tales terrenos me atrevo a sugerir el estudio sobre las tendencias teóricas de Francesco Casetti, quien propone pensar en tres grandes tendencias teóricas 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 (cognitivismo, fenomenología, intertextualidad, neoformalismo, audiovisión, hermenéutica, deconstrucción), narratología, retórica y genología (teoría de los géneros narrativos). Otros metamodelos, 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 96 títulos (52 en inglés, 44 en español). Algunos de ellos *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*, trad. de Homero Alsina Thevenet, Revisión de Joaquim Romaguera i Ramió, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 (1976).
- , *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, 1984.
- Aumont, Jacques y Michel Marie, *Diccionario teórico y crítico del cine*, La Marca, Buenos Aires, 2006.
- Bordwell, David y Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1996.
- , *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Paidós, Barcelona, Madrid, 1995 (1989).
- Braudy, Leo y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 5a. ed., Oxford University Press, 1974, 1999.
- Buckley, Warren, *Teach Yourself Film Studies*, Hodder & Stoughton, Londres, 1998.
- Bywater, Tim y Thomas Sobchack, *Introduction to Film Criticism. Major Critical Approaches to Narrative Film*, Longman, Nueva York, 1988.
- Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, trad. de Pepa Linares, Cátedra, Madrid, 1994 (1993).
- Collins, Jim, Hillary Radner y Ava Preacher Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, Nueva York, 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 de 1998.
- Easthope, Antony (ed.), *Contemporary Film Theory*, Longman Critical Readers, Londres y Nueva York, 1993.
- Grant, Barry Keith (ed.), *Film Study in the Undergraduate Curriculum*, Modern Language Association, Nueva York, 1983.
- Lapsley, Robert y 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 de 1993.
- Montiel, Alejandro, *Teorías del cine. Un balance histórico*, Montesinos, Biblioteca de Divulgación Temática, núm. 60, Barcelona, 1992.
- Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods*, University of California, Berkeley, 1976.
- (ed.), *Movies and Methods*, vol. II, University of California, Berkeley, 1984.
- Pérez Estremera, Manuel (comp.), *Problemas del nuevo cine*, Alianza Editorial, Libros de Bolsillo, núm. 295, Madrid, 1971.
- Russo, Eduardo A., *Diccionario de cine*, Paidós, Buenos Aires, 1998.
- Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell, Oxford, 2000.

Semiótica del cine

- Bettetini, Gianfranco, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Block de Behar, Lisa (coord. de la edición en español), *Christian Metz y la teoría del cine*, Catálogos Versión, Buenos Aires, 1992 (1990).
- Buckland, Warren, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Del Villar, Rafael, *Trayectos en semiótica fílmico televisiva. Cine, video-clip, publicidad, publicidad política, video educativo y cultura audiovisual*, Dolmen Ediciones, Santiago de Chile, 1997.
- Heath, Stephen, *Questions of Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1981.
- Henderson, Brian, *A Critique of Film Theory*, E. P. Dutton, Nueva York, 1980.
- Laffay, Albert, *Lógica del cine*, Labor, Barcelona, 1966.
- Lotman, Yuri M., *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Madrid, 1979 (1973).
- Marie, Michel (ed.), *Christian Metz y la teoría del cine*, Buenos Aires, Catálogos, 1992 (1990).
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Madrid, 1972 (1968).
- , *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979 (1977).
- , *Lenguaje y cine*, trad. de Jorge Urrutia, Planeta, Barcelona, 1973.
- Mitry, Jean, *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Akal, Madrid, 1990.
- Nöth, Winfried, "Film", en *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1995, 463-472.
- Olabuenga, Teresa, *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*, Trillas, México, 1991.
- Prada Oropeza, Renato (ed.), *Semiótica fílmica*, número especial de la revista

- Semiosis. Seminario de semiótica, Universidad Veracruzana, núm. 30-31, enero-diciembre de 1993.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999 (1993).
- Whittock, Trevor, *Metaphor and Film*, Cambridge University Press, 1990.
- Wollen, Peter, *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, Verso, Londres, 1982.

Otras teorías generales

- Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*, Infinito, Buenos Aires, 1970.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966.
- Burch, Noël, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1970.
- Deleuze, Gilles, *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984 (1983).
- , *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona, 1987 (1985).
- Eisenstein, Sergei, *La forma en el cine*, Siglo XXI, México, 1976.
- , *El sentido del cine*, Siglo XXI, México, 1974.
- Kracauer, Sigfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1989. Oxford University Press, Nueva York, 1960.
- McConnell, Frank, *El film y la imaginación romántica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine, 1: Las estructuras*, Siglo XXI Editores de España, Madrid, 1978 (1963).
- , *Estética y psicología del cine, 2: Las formas*, Siglo XXI Editores de España, Madrid, 1978 (1963).
- Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1972 (1956).
- Pasolini, Pier Paolo, *Cine de poesía contra cine de prosa*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- Seton, Marie, *Sergei Eisenstein. Una biografía*, trad. de Homero Alsina Thevenet, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (1978).

Cine y sociedad

- Allen, Robert C. y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona, 1995 (1985).
- Denzin, Norman K., *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*, Sage, Bristol, 1991.
- Kracauer, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1964 (1947).
- Lebel, Jean-Patrick, *Cine e ideología*, Granica, Buenos Aires, 1973.

- Monaco, Paul, *Ribbons in Time. Movies and Society since 1945*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
- Nichols, Bill, *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, Bloomington, 1981.
- , *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997 (1991).
- Rozado, Alejandro, *Cine y realidad social en México*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991.
- Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art*, Random House, Nueva York, 1974.
- Zimmer, Christian, *Cine y política*, Sígueme, Salamanca, 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*, Paidós, Barcelona, 1996 (1985).
- Branigan, Edward, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, Berlín, 1984.
- , *Narrative Comprehension and Narrative Film*, Routledge, Nueva York y Londres, 1992.
- Brunette, Peter y 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*, Taurus, Madrid, 1990 (1978).
- Gaudreault, André y François Just, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, 1995 (1990).
- Gottesman, Ronald (ed.), *Parody*, número especial de la revista *Quarterly Review of Film and Video*, Nueva York, 12:1-2, 1990.
- Horton, Andrew y Stuart McDougal (eds.), *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*, University of California, Berkeley, 1998.
- Neupert, Richard, *The End. Narration and Closure in the Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 1995.
- Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, Nueva York, 1992 (1985).
- Vogler, Christopher, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers & Screenwriters*, Michael Wiese Productions, Studio City, California, 1992.
- Wright, Will, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, University of California, Berkeley, 1975.

Filosofía, psicoanálisis y feminismo

- Carson, Diane, Linda Dittmar y 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*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
- Freeland, Cynthia y Thomas Wartenberg (eds.), *Philosophy and Film*, Routledge, Nueva York y Londres, 1995.
- Gabbard, Krin y Glen O. Gabbard, *Psychiatry and Cinema*, The University of Chicago Press, 1999.
- Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Cátedra, Madrid, 1991.
- Kuhn, Annette y Susannah Radstone (eds.), *The Women's Companion to International Film*, Virago Press, Londres, 1990.
- Millán, Mágara, *Derivas de un cine en femenino*, PUEG, UNAM/Miguel Porrúa Turanzas, México, 1999.
- Münsterberg, Hugo, *The Film: A Psychological Study*, Dover, Nueva York, 1970.
- Rosenstadt, Nina, *The Moral of the Story. An Introduction to Questions of Ethics and Human Nature*, Mayfield Publishing Company, Mountain View, California, 1994.
- Silverman, Kaja, *The Accoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 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*, Indiana University Press, Bloomington, 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*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1997.
- Breakwell, Ian y Paul Hammond (eds.), *Seeing in the Dark. A Compendium of Cinemagoing*, Serpent's Tail, Londres, 1990.
- Buckland, Warren, *The Film Spectator. From Sign to Mind*, Amsterdam University Press, 1995.
- Casetti, Francesco, *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid, 1989 (1986).
- Mayne, Judith, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, Nueva York y Londres, 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.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

Esta bibliografía no es exhaustiva. Cada uno de los 65 títulos en español se ha seleccionado para utilizarse como referencia inicial, con fines didácticos, acerca de algún terreno específico de la investigación en el área del análisis cinematográfico.

Entre los principales modelos de análisis que pueden emplearse para efectuar análisis cinematográficos se encuentran los propuestos porumont y Marie (1990), Baiz Quevedo (1997), Bordwell (1995, 1996), Carmo-
na (1991), Casetti y Di Chio (1991), Chion (1993, 1995), Del Villar (1997), Dick (1981, 1998), Faulstich y Korte (1995), González Requena (1995), Schmidt (1997), Vanoye y Goliot-Lété (1992) y Zunzunegui (1996).

He dejado a un lado en esta bibliografía los títulos de teoría del cine (Kracauer, Bazin, Metz, etc.), y también los diccionarios especializados y otros materiales de consulta sobre cine (directorios, 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 a un 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 esas bibliografías ocuparía una extensión similar a ésta, o aun mayor si también se incluyeran los materiales 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 la bibliografía que nos ocupa.

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 y 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 de aparición del texto en su idioma original.

- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2001 (1999).
 Arijon, Daniel, *Gramática del lenguaje audiovisual*, Escuela de Cine y Video, Madrid, 2000 (1976).
 Aumont, Jacques, *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992 (1990).
 —, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Paidós, Barcelona, 1996 (1989).
 — et al., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona. Nueva edición revisada y ampliada, 1996.
 Aumont, Jacques y M. Marie, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990 (1988).
 Baiz Quevedo, Frank, *Análisis del film y de la construcción dramática*, Litterae Editores, Caracas, 1997.

- Barbieri, Daniele, "Cine de animación", en *Los lenguajes del cómic*, Paidós, Barcelona, 1993 (1991), 223-240.
 Barthes, Roland, *S/Z*, Siglo XXI, México, 1980 (1970).
 —, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989 (1980).
 Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997 (1985).
 Bordwell, David y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1995 (1993).
 Cabrera, Julio, *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Gedisa, Barcelona, 1999.
 Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989 (1987).
 Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, 1991.
 Casetti, Francesco, *El espectador de cine*, Cátedra, Madrid, 1989 (1986).
 Casetti, Francesco y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991 (1990).
 Chion, Michel, *Cómo se escribe un guión*, Cátedra, Madrid, 1989.
 —, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993 (1990).
 —, *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997 (1985).
 Colón Perales, Carlos, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega, *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1997.
 Connor, Steven, *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996 (1989).
 De Lauretis, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Cátedra, Madrid, 1992 (1984).
 Dick, Bernard, *Anatomía del film*, Noema, México, 1981 (1978). 8a ed. ingl., 1998.
 Durand, Philippe, *El actor y la cámara*, CUEC, México, 1979.
 Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Lumen, México, 1993.
 —, "La innovación en el serial", *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Madrid, 1988 (1985), 134-156.
 Eco, Umberto y T. Sebeok (eds.), *El signo de los tres. Peirce, Dupin, Holmes*, Lumen, Barcelona, 1990 (1987).
 Faulstich, Werner y Helmut Korte (comps.), *Cien años de cine*, vol. 1: 1895-1924. *Desde los orígenes a su establecimiento como medio*, Siglo XXI Editores, México, 1997 (1994).
 —, *Cien años de cine*, vol. 2: 1925-1944. *El cine como fuerza social*, Siglo XXI Editores, México, 1997 (1994).
 —, *Cien años de cine*, vol. 3: 1945-1960. *Hacia una búsqueda de los valores*, Siglo XXI Editores, México, 1995 (1990).
 —, *Cien años de cine*, vol. 4: 1961-1976. *Entre la tradición y una nueva orientación*, Siglo XXI Editores, México, 1997 (1992).

- , *Cien años de cine*, vol. 5: 1977-1995. Artículo de consumo masivo y arte, Siglo XXI Editores, México, 1999 (1995).
- García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1993.
- , *La imagen narrativa*, Paraninfo, Madrid, 1994.
- González Requena, Jesús (comp.), *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- Groupe M, *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1993 (1992).
- Harvey, David, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998 (1990).
- Heredero, Carlos F. y Antonio Santamarina, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Jameson, Fredric, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona, 1995 (1992).
- Lack, Russell, *La música en el cine*, Cátedra, Madrid, 1999 (1997).
- Luján Sauri, Jorge Humberto, *El cine de Peter Greenaway. Visto desde las perspectivas del análisis barroco, intertextual e irónico*, Ediciones Sin Nombre/Cineteca Nacional, México, 1999.
- Mandoki, Katia, *Prosaica. Introducción a una estética de lo cotidiano*, Grijalbo, México, 1995.
- Mitry, Jean, *Historia del cine experimental*, Fernando Torres, Valencia, 1974.
- Monterde, José Enrique, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Los "nuevos cines" europeos 1955-1970*, Lerna, Barcelona, 1987.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997 (1991).
- Onaindia, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Oroz, Silvia, *El cine de lágrimas de América Latina*, UNAM, México, 1995.
- Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000 (1996).
- Reisz, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, Taurus, Madrid, 1987 (1953).
- Romaguera i Ramió, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Ediciones de la Torre, Barcelona, 1998.
- Rubin, Martin, *Thrillers*, Cambridge University Press, Madrid, 2000.
- Salvador Marañón, Alicia, *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la Historia Contemporánea*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1997.
- Sánchez, Rafael C., *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*, CUEC, México, 1994.
- Sánchez-Biosca, Vicente, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Scott, James F., *El cine, un arte compartido*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1979 (1975).
- Truffaut, François, *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1974 (1966).

- Vanoye, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, Paidós, Barcelona, 1996 (1991).
- Vanoye, Francis y Anne Goliot-Lété, *Principios de análisis cinematográfico*, Adaba Editores, Madrid, 2008 (1992).
- Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Paidós, Barcelona, 1983.
- Villain, Dominique, *El montaje*, Cátedra, Madrid, 1996.
- , *El encuadre cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1997 (1992).
- Zizek, Slavoj, *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994 (1992).
- (comp.), *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Manantial, Buenos Aires, 1994.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1989.
- , *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Paidós, Barcelona, 1996.

LIBROS SOBRE CINE EN MÉXICO (1980-2005)

LAURO ZAVALA y ÁNGEL MIQUEL¹

La bibliografía que aquí presentamos contiene las referencias básicas de 419 libros sobre cine publicados en México en los últimos 25 años, así como de libros sobre cine mexicano publicados en el extranjero, y algunas ficciones sobre el cine, CD-ROM, DVD, folletos y números monográficos de revistas publicados en ese lapso que tienen interés para el estudio del cine. Para facilitar su consulta, hemos organizado esta bibliografía en las siguientes secciones:

1. Cine mexicano en general (88 títulos).
2. Biografías, memorias y entrevistas (128 títulos).
3. Guiones y transcripciones de la película editada (38 títulos).
4. Cine en general y cine extranjero (69 títulos).
5. Crítica, carteles y fotografías (46 títulos).
6. Materiales de referencia (31 títulos).

¹ Para análisis previos véanse los trabajos de Ángel Miquel, "Cine mexicano y regiones: panorama bibliográfico (1980-1999)", en Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Microhistorias del cine en México*, Universidad de Guadalajara/UNAM/Imcine/Cineteca Nacional/Instituto Mora, Guadalajara, 2000, pp. 401-414, y de Lauro Zavala, "Libros sobre cine publicados en México. Temas ajenos a la historia del cine mexicano, 1980-2000" en Irma Lombardo (coord.), *La comunicación en la sociedad mexicana. Reflexiones temáticas*, Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación, México, 2001, pp. 49-61.

7. Traducciones y obras publicadas originalmente en el extranjero (19 títulos).
8. Libros sobre cine mexicano publicados en el extranjero.
9. Ficciones sobre cine, CD-ROM y DVD.
10. Folletos y números monográficos de revistas.

Las primeras dos secciones contienen más de la mitad de los títulos registrados. Y aunque las últimas tres no forman parte propiamente de la bibliografía, las hemos incluido al considerar que estos materiales son de interés para el estudio del cine, y complementan el panorama bibliográfico.

Considerando las dificultades para conseguir obras sobre cine en el país, es evidente que esta bibliografía no es exhaustiva. Para elaborarla recurrimos a nuestras bibliotecas personales, y también a algunas librerías de viejo. Existen en el país algunos acervos públicos especializados, como los del Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara, la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional, que contienen algunos de estos libros.

En la elaboración de esta bibliografía hemos considerado como un solo título las obras publicadas en varios volúmenes (como los trabajos de Emilio García Riera, el equipo de Juan Felipe Leal y otros). En caso de haber dos o más ediciones de algún libro, sólo incluimos la más reciente. También hay que advertir que no se incluyen las publicaciones producidas por la industria cinematográfica, ni informes oficiales, anuarios y tesis.

Hemos utilizado las siglas de las instituciones que con mayor frecuencia publican libros sobre cine: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Fondo de Cultura Económica (FCE), Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

Alrededor de 70 % de los libros publicados en el periodo estudiado aparecieron bajo el sello de éstas y otras dependencias del sector público, como la Universidad de Guadalajara y la Cineteca Nacional. Al tener entre sus objetivos el apoyo a la creación y difusión del conocimiento, a estas instituciones se debe la publicación de los materiales de consulta, así como los de carácter más especializado. En cambio, las editoriales privadas han publicado numerosos libros acerca de las estrellas del cine mexicano y algunos títulos de carácter técnico o aproximaciones a la apreciación cinematográfica.

Una mirada al conjunto de los títulos aquí incluidos revela que la

gran mayoría presenta un acercamiento histórico, y que hay aún en México muy pocos estudios de teoría y análisis cinematográfico.

Al consultar la obra de Elena Almoina, *Hacia una bibliografía en castellano del cine* (SEP/INAH/UNAM, 1988), se puede observar que los títulos ahí registrados (poco más de 2500 publicados entre 1920 y 1985) están distribuidos de la siguiente manera: 68 % fueron publicados en España; 16 % en Argentina; 10 % en México; 3 % en Uruguay, y el resto (3 %) está distribuido entre Colombia, Cuba, Uruguay y la UNESCO. Esta proporción seguramente se mantiene en la actualidad, de tal manera que de cada 10 títulos publicados en español, 7 provienen de España, y los otros 3 de México y los demás países hispanoamericanos.

Los libros españoles sobre cine, mejor editados y distribuidos que los mexicanos, tienen la ventaja adicional de que suelen tratar sobre temas generales. En cambio, los mexicanos tienen una distribución restringida, y más de la mitad tratan sobre el cine local. Esto último no tendría por qué ser una limitación, pero ocurre que las películas que se estudian difícilmente están disponibles para los lectores, y esto afecta en alguna medida la lectura de los libros sobre cine producidos en el país. Por otra parte, es evidente que no son las editoriales, sino las escuelas, las que forman lectores. Mientras no exista una política educativa que incorpore al cine como una materia de estudio desde la educación básica hasta el posgrado,² la producción de materiales bibliográficos publicados en el país seguirá naufragando en la marea de libros producidos en España, Estados Unidos, Inglaterra y Francia, y las bibliotecas públicas y privadas seguirán nutriéndose de manera mayoritaria con materiales provenientes del extranjero. Aunque la producción de libros sobre cine se ha incrementado paulatinamente en México (en la década de 1990 se publicó un promedio de 15 libros anualmente, y en el año 2005 aparecieron 35 títulos), es una cantidad muy poco significativa comparada con la de los países mencionados. En Estados Unidos, por ejemplo, se imprimen cada año más libros sobre cine que todos los incluidos en esta bibliografía.³

² Actualmente sólo existe en el país una Maestría en Estudios Cinematográficos. Este posgrado se imparte en la Universidad de Guadalajara, y cuenta con dos especialidades: Guión e Investigación.

³ En 2005 se publicaron 545 títulos sobre cine en Estados Unidos. Véase la bibliografía incluida regularmente en la revista de la Sociedad para Estudios del Cine (Society for Cinema Studies), la trimestral *Cinema Journal* (publicada por la Universidad de Texas en Austin). También véanse los números monográficos dedicados a reseñar estos títulos en *Film Quarterly* (publicada por la Universidad de Berkeley).

1. Cine mexicano en general

En este apartado destacan cuatro obras de gran aliento. Dos de ellas están dedicadas al cine mudo, y son de carácter historiográfico (*Cine y sociedad en México 1896-1930*, de De los Reyes, y la serie de los *Anales del cine en México 1895-1911*, de Leal, Barraza y Flores). Las otras dos están dedicadas al cine sonoro, y son, respectivamente, de naturaleza documental (los 18 volúmenes de la *Historia documental del cine mexicano*, de García Riera) y de naturaleza crítica (los sucesivos acercamientos de Ayala Blanco). Existe ya también una tradición de recorridos panorámicos (Martínez Tamez; García Riera y Macotela; García Riera; Viñas; Sánchez; Aviña).

Otros trabajos estudian aspectos específicos del cine mexicano, ya sea un periodo (los albores, la Revolución, la década de 1940, el sexenio echeverrista, la década de 1990), una región (la frontera norte, el estado de Yucatán, el cine chicano), un género (melodrama, animación, terror), un tema (el campo, la violencia, la lucha libre, el héroe popular, la mirada femenina), las condiciones de producción (los estudios Churubusco, la industria cultural) o las condiciones de recepción (los perfiles del público, las salas de proyección).

Se incluye una docena de memorias de diversos congresos de especialistas, orientadas a varios temas centrales: la investigación y la docencia cinematográfica en general, la historia del cine, el cine regional y el cine hecho por mujeres.

- Alcérrec, Rafael, *Una mirada a los Estudios Churubusco*, Estudios Churubusco/Azteca, México, 2002.
- Alfaro Salazar, Francisco Haroldo y Alejandro Ochoa Vega, *Espacios distantes... aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*, UAM-Xochimilco, México, 1997.
- , *La república de los cines*, Clío, México, 1999.
- Amman, Ricardo, *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanomexicano, 1940-1980*, Universidad de Guadalajara, México, 1989.
- Aurrecoechea, Juan Manuel, *El episodio perdido. Historia del cine mexicano de animación*, Cineteca Nacional, México, 2004.
- Aviña, Rafael, *Tierra brava. El campo visto por el cine mexicano*, Imcine/compañía Nacional de Subsistencias Populares, México, 1999.
- , *Una familia de tantas: una visión social del cine en México*, Imcine, México, 2000.

- , *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, Cineteca Nacional/Océano, México, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, Grijalbo, México, 1993 (1a. ed. 1968).
- , *La búsqueda del cine mexicano*, Grijalbo, México, 1994 (1a. ed. UNAM, 1974).
- , *La condición del cine mexicano*, Posada, México, 1986.
- , *La disolución del cine mexicano*, Grijalbo, México, 1991.
- , *La eficacia del cine mexicano*, Grijalbo, México, 1994.
- , *La fugacidad del cine mexicano*, Océano, México, 2001.
- , *La grandeza del cine mexicano*, Océano, México, 2004.
- Bertaccini, Tiziana, *Ficción y realidad del héroe popular*, Universidad Iberoamericana/Conaculta, México, 2001.
- Briones Franco, Jorge, *Esplendor y ocaso de las salas de cine en Sinaloa (nostalgias, vivencias y búsquedas)*, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional, Culiacán, 1997.
- Burton-Carvajal, Julianne, Patricia Torres y Ángel Miquel (comps.), *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Universidad de Guadalajara/Imcine, México, 1998.
- Carro, Nelson, *El cine de luchadores*, Cineteca Nacional, México, 1984.
- Coria, José Felipe, *Iluminaciones del inestable cine mexicano*, Paidós, México, 2005.
- Costa, Paola, *La 'apertura' cinematográfica (1970-1976)*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1988.
- Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, Clío, México, 1996.
- Durán, Ignacio, Iván Trujillo y Mónica Vereá (coordinadores), *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, UNAM/Imcine/Cisan, México, 1996.
- Fernández Violante, Marcela (coordinadora), *La docencia y el fenómeno filmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988*, UNAM, México, 1988.
- Galindo, Alejandro, *Verdad y mentira del cine mexicano*, Katún, México, 1981.
- , *El cine mexicano. Un personal punto de vista*, Edamex, México, 1985.
- García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, Martín Casillas/Secretaría de Educación Pública, México, 1982.
- , *La década perdida. Imagen 24 X 1*, UAM-Azcapotzalco, México, 1986.
- García, Gustavo y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, Clío, México, 1997.
- García, Gustavo y José Felipe Coria, *Nuevo cine mexicano*, Clío, México, 1997.
- García Canclini, Néstor (coord.), *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, Imcine/Conaculta, México, 1994.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 18 tomos, Guadalajara, Gobierno del estado de Jalisco/Imcine/Conaculta Universidad de Guadalajara, México, 1992-1997 (1a. ed. ERA, 1969-1978).

- , *México visto por el cine extranjero*, 6 vols., ERA/Universidad de Guadalajara, México, 1987.
- , *Historia del cine mexicano*, Secretaría de Educación Pública, México, 1986.
- , *Breve historia del cine mexicano*, Mapa/Imcine, México, 1999.
- García Riera, Emilio y Fernando Macotela, *Guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión (1919-1984)*, Patria, México, 1984.
- Getino, Octavio, *Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, Trillas, México, 1990.
- González, Rita, Jesse Lerner et al., *Cine Mexperimental-Mexperimental Cinema*, catálogo y antología, México, 1998.
- Hinojosa Córdova, Lucila, *El cine mexicano. De lo global a lo local*, Trillas, México, 2003.
- Iglesias, Norma, *Entre yerba, plomo y polvo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, 2 vols., El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 1991.
- Iglesias, Norma (coord. y ed.); Rosa Linda Frago (ed.), *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*, University of California, Davis/El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, Chicana/Latina Research Center, 1998.
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *Anales del cine en México, 1895-1911*, Voyeur/Eón, México, 2002-2005 (primeros 9 vols.).
- Lugo, Marco Antonio, *Cine tropical. Notas para una historia del cine en Mazatlán, 1897-1926*, ed. del autor, Mazatlán, 1994.
- Luna, Andrés de, *La batalla y su sombra (la Revolución en el cine mexicano)*, UAM Xochimilco, México, 1984.
- Maciel, David, *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, UNAM/The University of New Mexico, México, 1994.
- Martínez Tamez, Héctor, *Breve historia del cine mexicano*, Delegación Venustiano Carranza, México, 1983.
- Mercader, Yolanda y Patricia Luna (comps.), *Cruzando fronteras cinematográficas*, UAM-Xochimilco, México, 2001.
- Millán, Mágara, *Derivas de un cine en femenino*, Miguel Ángel Porrúa, UNAM, México, 1999.
- Miquel, Ángel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, 2005.
- , *Disluncias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, FCE, México, 2005.
- Miquel, Ángel, Zuzana M. Pick y Eduardo de la Vega Alfaro, *Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2004.
- Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, Ediciones El Milagro/Imcine, México, 1994.
- Orellana, Margarita de, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana. 1911-1917*, Artes de México, México, 1999 (1a. ed. Joaquín Mortiz, 1991).

- Oroz, Silvia, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, UNAM, México, 1992.
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, UNAM, México, 2004.
- Pérez Turrent, Tomás (coord.), *La fábrica de sueños: Estudios Churubusco, 1945-1985*, Imcine, México, 1985.
- Peza, Carmen de la, *Cine, melodrama y cultura de masas: estética de la anties-tética*, Conaculta, México, 1999.
- Ramírez, Gabriel, *El cine yucateco*, UNAM, México, 1980.
- , *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989.
- Reyes, Aurelio de los, *Vivir de sueños*, vol. 1 de *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, UNAM, México, 1997 (1a. ed. 1981).
- , *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, FCE/Secretaría de Educación Pública, México, 1984 (1a. ed. 1973).
- , *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947*, Trillas, México, 1987.
- , *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*, UNAM/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1992 (1a. ed. UNAM, 1985).
- , *Bajo el cielo de México*, vol. 2 de *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, UNAM, México, 1994.
- Reyes, Aurelio de los y otros, *A cien años del cine en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Imcine/Miguel Ángel Porrúa, México, 1996.
- Rodríguez, Jorge, *Cámara... ¡acción! Anécdotas desconocidas de la época de oro del cine mexicano*, Selector, México, 1994.
- Rodríguez Cruz, Olga, *El 68 en el cine mexicano*, Universidad Iberoamericana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Gobierno del Distrito Federal/Instituto Tlaxcalteca de Cultura, México, 2000.
- Ruy Sánchez, Alberto, *Mitología de un cine en crisis*, Premiá, México, 1981.
- Sánchez, Francisco, *Crónica antiolemne del cine mexicano*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1989.
- Taibo I, Paco Ignacio, *La música de Agustín Lara en el cine*, UNAM, México, 1984.
- , *El cine por mis pistolas*, Planeta, México, 1991 (1a. ed. 1986).
- , *Los toros en el cine mexicano*, Plaza y Valdés, México, 1987.
- Torres San Martín, Patricia, *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2001.
- (coord.), *Mujeres y cine en América Latina*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2004.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, *Baja California. Ritos y mitos cinematográficos*, Universidad Autónoma de Baja California/Asociación de Bajacalifornianos Residentes en el Distrito Federal A. C., México, 1999.
- Tuñón, Julia, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatio*, Universidad de Guadalajara/UNAM, México, 1986.

- , *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, El Colegio de México/Imcine, México, 1997.
- , *Cuerpo y espíritu. Médicos en celuloide*, Secretaría de Salubridad y Asistencia, México, 2005.
- Vaidovits, Guillermo, *El cine mudo en Guadalajara*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1989.
- Varios, *Memorias del VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, UNAM, México, 1986.
- Varios, *La mujer en los medios audiovisuales: Memoria del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, UNAM, México, 1987.
- Varios, *El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy. Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, UNAM, México, 1988.
- Varios, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. 2: México. Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988.
- Varios, *Cine, televisión y video en América Latina. La generación del 80. Memoria del X Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, UNAM, México, 1989.
- Varios, *Cine latinoamericano, años 30-40-50. Memoria del XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, UNAM, México, 1990.
- Varios, *Los mundos del Nuevo Mundo. El descubrimiento, la conquista, la colonización y la independencia de los países americanos, desde Alaska a la Patagonia, a través de la mirada cinematográfica. Catálogos y paráfrasis*, Imcine/Cineteca Nacional, México, 1994.
- Vega Alfaro, Eduardo de la y Enrique Sánchez Ruiz (comps.), *Bye Bye Lumière*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1994.
- Vega Alfaro, Eduardo de la (coord.), *Microhistorias del cine en México*, Universidad de Guadalajara/UNAM/Imcine/Cineteca Nacional/Instituto Mora, Guadalajara, 2001.
- Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, UNAM/UNESCO, México, 1987.
- Yanes Gómez, Gabriela, *Juan Rulfo y el cine*, Universidad de Guadalajara/Imcine/Universidad de Colima, Guadalajara, 1996.

2. Biografías, memorias, estudios y entrevistas

Los textos de este apartado dan una visión de conjunto de los protagonistas del cine mexicano. Alrededor de 50 títulos tratan sobre directores, y una cantidad similar trata sobre actores. Algunos otros están dedicados a productores, fotógrafos, guionistas, periodistas e historiadores del cine. Entre los autores, Eduardo de la Vega es el más productivo autor de monografías.

Hay un grupo de personalidades preferido por los historiadores. Incluyendo sólo biografías, estudios, entrevistas, testimonios y memorias personales, se han publicado en el país al menos 12 libros sobre Pedro Infante; 6 sobre Luis Buñuel; 6 sobre Emilio Fernández; 5 sobre *Cantinflas*; 4 sobre Gabriel Figueroa; 4 sobre María Félix, 3 sobre Tin Tan y 2 sobre Dolores del Río. Pero estas preferencias son aún más evidentes si se añaden las recopilaciones de fotografías, fotogramas y stills, los libros publicados en el extranjero, los números monográficos de revistas y la ficcionalización de las vidas de actores y críticos (todos los cuales se agrupan más abajo).

El caso de Pedro Infante es notable, pues su vida también ha sido el tema de una historieta, numerosos sitios web, monográficos de revista, tesis y una serie radiofónica.

Durante el último año la editorial Tomo publicó casi una docena de biografías de actores y actrices del cine mexicano (Dolores del Río, El Santo, Adalberto Martínez Resortes, Eulalio González Piporro, Germán Valdés Tin Tan, Joaquín Pardavé, Jorge Negrete, María Félix, Mario Moreno *Cantinflas* y Pedro Infante). Aquí consignamos seis de estos títulos.

- Agramonte, Arturo y Luciano Castillo, Ramón Peón. *El hombre de los glóbulos negros*, UNAM, México, 1998.
- Agrasánchez Jr., Rogelio, Miguel Zacarías, *creador de estrellas*, Archivo Filmi-co Agrasánchez/Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2000.
- Arredondo, Inés (entrevistas, edición e introducción), *Palabra de mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*, Iberoamericana/Vervuert/Universidad Autónoma de Aguascalientes, s/c, 2001.
- Ávila Dueñas, Iván Humberto, *El cine mexicano de Luis Buñuel. Estudio analítico de los argumentos y personajes*, Imcine/Conaculta, México, 1994.
- Badú, Antonio, *Sortilegio de vivir. La vida de Antonio Badú en conversaciones con Jorge Mejía Prieto*, Diana, México, 1993.
- Barajas Sandoval, Carmen, *Una mujer llamada María Félix. Historia no autorizada*, Edamex, México, 1992.
- Bonfil, Carlos, *Cantinflas. Águila o sol*, Conaculta, México, 1993.
- Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, México, 1984.
- Burton-Carvajal, Julianne, *Matilde Landeta, hija de la Revolución*, Conaculta/Imcine, México, 2002.
- Calderón, Juan, *El "Gallo" canta. Mi vida*, Aguilar, México, 2005.
- Carrasco Vázquez, Jorge, Joaquín Pardavé. *Un actor vuelto leyenda*, Grupo Editorial Tomo, México, 2004.
- , *Pedro Infante. Un mito siempre joven*, Grupo Editorial Tomo, México, 2004.
- Castillo, Erik del, *Por qué me hice actor*, edición del autor, México, 2000.

- Césarman, Fernando, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Miguel Ángel Porrúa, México, 1998 (1a. ed. 1976).
- Chávez, Julio, *Vestidas y desvestidas. 50 años en la farándula de México*, Diana, México, 1995 (1a. ed., Raúl Juárez Cano Editorial, 1991).
- Colina, José de la y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, Conaculta, México, 1996 (1a. ed. Joaquín Mortiz/Planeta, 1986).
- Coria, José Felipe, *El señor de las sombras. La vida de Javier Solís*, 3 vols., Clío, México, 1995.
- Cortés Reséndiz, Roberto y Wilbert Torre Gutiérrez, *Pedro Infante. El hombre de las tempestades*, La Prensa, México, 1993 (1a. ed., 1992).
- Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal, Carlos Villatoro. *Pa-sajes en la vida de un hombre de cine*, UNAM, México, 1999.
- Díaz Mendiburo, Aarón, *Los hijos homoeróticos de Jaime Humberto Hermosillo*, Plaza y Valdés, México, 2004.
- Elizalde, Guadalupe, Mario Moreno y *Cantinflas... rompen el silencio*, Fundación Mario Moreno Reyes, México, 1994.
- Estrada, Josefina, *Joaquín Pardavé. El señor del espectáculo*, 3 vols., Clío, México, 1996.
- Félix, María, *Todas mis guerras*, cuatro vols., Clío, México, 1993. Hay una segunda edición con prólogo de Enrique Krauze (Ediciones Debolsillo, Mondadori, 2005).
- Fernández, Adela, *El Indio Fernández. Vida y mito*, Panorama, México, 1986.
- Fernández, Talina, *Talina Fernández entrevista a Silvia Pinal*, Ediciones Comunicación, México, 1986.
- Fernández Reyes, Álvaro A., *Santo, el Enmascarado de Plata*, El Colegio de Michoacán/Conaculta, 2004.
- Franco Sodja, Carlos, *Lo que me dijo Pedro Infante*, Editores Asociados, México, 1982.
- García, Gustavo, *No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante*, 3 vols., Clío, México, 1994.
- , *Pedro Armendáriz. México en el alma*, 3 vols., Clío, México, 1997.
- García-Galiano, Javier (coordinador), *Roberto Gavaldón. Director de cine*, Cineteca Nacional/Editorial Océano, México, 2005.
- García Hernández, Arturo, *No han matado a Tongolele*, La Jornada, México, 1997.
- García Riera, Emilio, *Julio Bracho (1909-1978)*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1986.
- , *Arturo Ripstein habla de su cine*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1988.
- , *Los hermanos Soler*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1990.
- , *El cine es mejor que la vida*, Cal y Arena, México, 1990.
- , *El cine de Silvia Pinal*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1996.
- García Riera, Emilio y otros, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, Cineteca Nacional, México, 1984.
- García Riera, Emilio y Javier González Rubio, *El cine de Katy Jurado*, Univer-

- sidad de Guadalajara/Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara/Imcine, Guadalajara, 1999.
- García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1994.
- González, Jesús Gabriel, *Pedro Infante. Nadie como él*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2005.
- González Dueñas, Daniel, *Luis Buñuel: la trama soñada*, Cineteca Nacional, México, 1993.
- Guiú, Emilia, *Autobiografía*, México, s/f.
- Huacuja del Toro, Malú, *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine mexicano*, Plaza y Valdés, México, 1998.
- Icaza, Claudia, *Gloria y Jorge, cartas de amor y conflicto*, Edamex, México, 1993.
- Infante Quintanilla, José Ernesto, *Pedro Infante, el máximo ídolo de México (vida, obra, muerte y leyenda)*, Ediciones Castillo, Monterrey, 1997.
- Isaac, Alberto, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, Universidad de Guadalajara/Universidad de Colima, Guadalajara, 1993.
- Isaac, Claudio, *Luis Buñuel: a mediodía*, Universidad de Guadalajara/Conaculta/Gobierno del Estado de Colima, México, 2002.
- Lamarque, Libertad, *Autobiografía*, Javier Vergara editor, México, 1986.
- Lara, Karen, *Karentrevistas sin censura*, Federación Editorial Mexicana, México, 1980.
- López, Marga y Marisol Vázquez Ramos, *Yo, Marga*, Grupo Olimpia Editores, México, 2005.
- López Aranda, Susana, *El cine de Ignacio López Tarso*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1997.
- Macauley, Luis, *Adalberto Martínez "Resortes". Adiós a las carpas*, Grupo Editorial Tomo, México, 2004.
- , *Eulalio González "Piporro". El norteño que llegó para quedarse*, Grupo Editorial Tomo, México, 2004.
- Martín Sarrat, Cristina, *Hablar contigo. En memoria de Emilio García Riera*, Universidad de Guadalajara/Muestra de Cine Mexicano, Guadalajara, 2003.
- Martínez de Velasco Vélez, Patricia, *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro*, Imcine-Coneicc, México, 1991.
- Medrano Platas, Alejandro, *Quince directores del cine mexicano*, Plaza y Valdés, México, 1999.
- Miquel, Ángel, *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995.
- , *Salvador Toscano*, Universidad de Guadalajara-Universidad Veracruzana/UNAM/Gobierno del estado de Puebla, Guadalajara, 1997.
- Monsiváis, Carlos (editor general), *Gabriel Figueroa. La mirada en el centro*, Miguel Ángel Porrúa, México, 1993.
- Moral, Fernando del, *El rescate de un camarógrafo: las imágenes perdidas de Eustasio Montoya*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1997 (1a. ed. AGN, 1994).

- Morales, Miguel Ángel, *Cantinflas, amo de las carpas*, tres vols., Clio, México, 1996.
- Mourigan Cluzet, Enrique, *María Félix a todo color. Los secretos mejor guardados de La Doña*, Debolsillo, Mondadori, México, 2005.
- Muñoz Castillo, Fernando, *Las reinas del trópico. María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla, Rosa Carmina*, Grupo Azabache, México, 1993.
- , *Sara García*, Clio, México, 1998.
- , *Las musas de "Tin Tan". Crónicas y recuerdos*, Cineteca Nacional, México, 1999.
- Negrete, Diana, *Jorge Negrete. Biografía autorizada*, Diana, México, 1987.
- Ortega, Juan J., *Momentos de una vida*, edición del autor, México, 1995.
- Páez Varela, Alejandro, *Tin Tan. Historia de un genio sin lámpara*, Talleres Gráficos del Gobierno del Estado, Chihuahua, 1990.
- Partida Tayzan, Armando, *Raúl Kamffer. Soñador del cine de autor*, UNAM, México, 1994.
- Pascual, Carlos, *El retablo rojo. Vida, obra y milagros de Ofelia Guilmáin*, México, 2005.
- Peguero, Raquel, *Humo en los ojos (entrevistas a directores mexicanos)*, Conaculta, México, 2004.
- Peralta, Elda, *La época de oro sin nostalgia. Luis Spota en el cine, 1949-1959*, Grijalbo, México, 1988.
- Perea, Héctor, *La caricia de las formas. Alfonso Reyes y el cine*, UAM, México, 1988.
- Peredo Castro, Francisco, *Alejandro Galindo: un alma rebelde en el cine mexicano*, Miguel Ángel Porrúa/Imcine, México, 2000.
- Poniatowska, Elena, *La mirada que limpia. Gabriel Figueroa*, Diana, México, 1996.
- Radillo, Olivia, Jesús Quinto y Eduardo Peñuela, *Buñuel y las fronteras del deseo. Dos estudios y una entrevista con Román Gubern*, UAM-Xochimilco, México, 2004.
- Ramírez, Gabriel, *Lupe Vélez, la mexicana que escupía fuego*, Cineteca Nacional, México, 1986.
- , *Norman Foster y los otros. Directores norteamericanos en México*, UNAM, México, 1992.
- , *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1994.
- Ramón, David, *Sensualidad. Las películas de Ninón Sevilla*, UNAM, México, 1989.
- , *Dolores del Río*, tres vols., Clio, México, 1997 (1a. ed., UNAM/Delegación Álvaro Obregón, 1993).
- Reséndiz, Edgardo y Roberto Villarreal, *Esas extrañas mexicanas del celuloide*, Ediciones Castillo, Monterrey, 1995.
- Reyes, Aurelio de los, *Manuel Gamio y el cine*, UNAM, México, 1991.
- , *Dolores del Río*, Condumex, México, 1996.
- , *Valente Cervantes: primeras andanzas del cinematógrafo en México*, UNAM, México, 2001.
- Rodríguez, Rolando, *Cantinflas torero*, Clio, México, 1995.
- Rodríguez Aragonés, Edmundo, *Tres extraordinarios. Spota, Jodorowsky, El Indio Fernández*, Juan Pablos, México, 1980.
- Rovirosa, José, *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, UNAM, México, 1990.
- , *Miradas a la realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos*, UNAM, México, 1992.
- Rozado, Alejandro, *Cine y realidad social en México. Una lectura de la obra de Emilio Fernández*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991.
- Rucar de Buñuel, Jeanne y Marisol Martín del Campo, *Memorias de una mujer sin piano*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1990.
- Rutiaga, Luis, *María Félix*, Grupo Editorial Tomo, México, 2004.
- Russek, Jorge, *Una vida de película. Autobiografía*, Edamex, México, 1997.
- Sánchez, Francisco, *Hermosillo: pasión por la libertad*, Cineteca Nacional, México, 1989.
- , *Siglo Buñuel*, Conaculta/Cineteca Nacional/Juan Pablos Editores, México, 1999.
- Serna, Enrique, *Jorge el Bueno. La vida de Jorge Negrete*, tres vols., Clio, México, 1993.
- Sodja, Carlos Franco, *Lo que me dijo Pedro Infante*, Edamex, México, 1996.
- Taibo I, Paco Ignacio, *La Doña*, Planeta, México, 1991 (1a. ed., 1985).
- , *El Indio Fernández*, Planeta, México, 1991.
- Torrentera, Guadalupe y Estela Ávila, *Un gran amor. La verdad en la vida de Lupita Torrentera y Pedro Infante*, Diana, México, 1991.
- Torres, José Alejandro, *Jorge Negrete*, México, Grupo Editorial Tomo, 2004.
- Toscano, Carmen, *Memorias de un mexicano*, Fundación Carmen Toscano, México, 1996 (1a. ed. 1993).
- Tuñón, Julia, *En su propio espejo (entrevista con Emilio El Indio Fernández)*, UAM-Iztapalapa, México, 1988.
- , *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, Conaculta/Imcine, México, 2000.
- Valdés Julián, Rosalía, *La historia inédita de Tin Tan*, Planeta, México, 2003 (incluye un CD con el sketch "Allá en el rancho grande" de Tin Tan y Marcelo).
- Varios, *El ojo. Buñuel, México y el surrealismo*, Conaculta, México, 1996.
- Varios, *Luis Buñuel*, Conaculta/Fundación Reina Sofía, México, 1995.
- Varios, *Homenaje fílmico a Vicente Leñero*, Cineteca Nacional/Sogem/Ediciones Corunda, México, 2001.
- Vázquez Corona, Moisés, *Lupe Vélez a medio siglo de ausencia. La novia latina de Norteamérica*, Edamex, México, 1996.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, *El cine de Juan Orol*, Cineteca Nacional, México, 1985.
- , *Juan Orol*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1987.

- , *Alberto Gout (1907-1966)*, Cineteca Nacional, México, 1988.
- , *Raúl de Anda*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1989.
- , *Gabriel Soria*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.
- , *José Bohr*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.
- , *Arcady Boytler*, Universidad de Guadalajara/Imcine, 1992.
- , *Fernando Méndez*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995.
- , *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Instituto Mexiquense de Cultura/Imcine/Canal 22/Universidad de Guadalajara, México, 1997.
- , *La aventura de Eisenstein en México*, Cineteca Nacional, México, 1998.
- , *El cine de Marga López*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1998.
- , *Raphael J. Sevilla*, Universidad de Guadalajara/Conaculta, Guadalajara, 2003.
- , *Conversaciones con Jorge Fons*, Universidad de Guadalajara/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 2005.
- Vega Alfaro, Eduardo de la y Patricia Torres San Martín, *Adela Sequeyro*, Universidad de Guadalajara/Archivo Fílmico Agrasánchez, Guadalajara, 2000 (1a. ed. Universidad de Guadalajara/Universidad Veracruzana, 1997).
- Vega Alfaro, Eduardo de la y José María Espinosa, *Roberto Gavaldón*, Pronósticos Deportivos, México, 1997.
- Verdugo-Fuentes, Waldemar, *Ocho mujeres del siglo XX (entrevistas)*, Diana, México, s/f.
- Villaseñor, Arturo, *Jaime Humberto Hermosillo en el país de las apariencias*, Conaculta/Cineteca Nacional/Océano, 2002.
- Zúñiga, Ariel, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón*, Ediciones del Equilibrista, México, 1990.

3. Guiones y transcripciones

La mitad de este apartado está integrada por una serie de guiones publicada por Ediciones El Milagro. El resto, además de guiones, incluye facsímiles y transcripciones de las películas editadas.

Tres de estos libros se publicaron en una edición excepcionalmente lujosa (*El coronel no tiene quien le escriba*, *Otilia Rauda* y *Los olvidados*), que además del guión, contienen fotografías, ensayos y otros materiales. En el caso de *Los olvidados*, el libro también incluye un DVD con la película.

- Argumento de Tabaré*, facsímil, Cineteca Nacional, México, 1998.
- Buil, José, *La línea paterna*, Ediciones El Milagro, México, 1997.
- Carrera, Carlos e Ignacio Ortiz, *La mujer de Benjamín*, Ediciones El Milagro, México, 1993.

- Carro, Nelson (comp.), *Antología de cortometrajes*, Ediciones El Milagro, México, 1997.
- Cuarón, Carlos, *Sólo con tu pareja*, Ediciones El Milagro, México, 1992.
- , *Y tu mamá también*, Trilce Ediciones, México, 2001.
- Fuentes-Berain, Marcela, *Hasta morir*, Ediciones El Milagro, México, 1995.
- Garibay, Ricardo, *Obras reunidas. Tomo 9: Teatro y cine*, Océano/Consejo y Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo/Conaculta, México, 2004. (Incluye los guiones de Agustín Lara, *El siete de copas*, *Los hermanos del Hierro*, *Chicogrande*, *México Norte* y *La casa que arde de noche*.)
- Garcíadiego, Paz Alicia, *Profundo carmesí*, Ediciones El Milagro, México, 1996.
- , *Así es la vida*, Ediciones El Milagro, México, 1998.
- , *El coronel no tiene quien le escriba*, Universidad Veracruzana/Imcine, México, 1999.
- , *La pérdida de los hombres*, Espiral/Imcine, 2000.
- Garrido, Consuelo, *Mi querido Tom Mix*, Ediciones El Milagro, México, 1993.
- , *La sombra del caudillo, una película de Julio Bracho basada en la novela de don Martín Luis Guzmán. Primera copia*, Sociedad General de Escritores de México, México, 1994.
- Hermosillo, Jaime Humberto, *La pasión según Berenice*, Katún, México, 1981.
- , *La tarea*, Sitesa, México, 1991.
- Hiriart, Hugo, Guita Shyfter y Alejandro Lubezki, *Sucesos distantes*, Ediciones El Milagro, México, 1997.
- Leñero, Vicente, *Tres guiones cinematográficos: El magnicidio (asesinato de Álvaro Obregón)*, *Los albañiles*, *Cadena perpetua*, Marcha editores, México, 1982.
- , *Miroslava*, Plaza y Valdés/Conaculta, México, 1995.
- , *El callejón de los milagros*, Ediciones El Milagro, México, 1997.
- Leduc, Paul y José Joaquín Blanco, *Frida: naturaleza viva*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1992.
- Leduc, Paul y Juan Tovar, *Reed. México insurgente*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1992.
- Llaca, Juan Carlos de, *En el aire*, Ediciones El Milagro, México, 1994.
- Novaro, Beatriz y María Novaro, *Lola*, Plaza y Valdés/Conaculta, México, 1995.
- , *Danzón*, Ediciones El Milagro, México, 1994.
- Ortiz Cruz, Ignacio, *La orilla de la tierra*, Ediciones El Milagro, México, 1995.
- Pérez Turrent, Tomás, *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso. La historia, la filmación, el guión*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1984.
- Ramón, David, *La Santa de Orson Welles*, UNAM/Cineteca Nacional, México, 1991.
- Rascón Banda, Víctor Hugo, *Playa azul*, Plaza y Valdés/Conaculta, México, 1995.
- Retes, Gabriel, María del Pozo y Gabriela Retes, *Bienvenido-Welcome*, Ediciones El Milagro, México, 1997.

- Revueltas, José y José Agustín, *El apando*, Plaza y Valdés/Conaculta, México, 1995.
- Robles, Xavier y Guadalupe Ortega, *Rojo amanecer*, Ediciones El Milagro, México, 1995.
- Rotberg, Dana y Omar A. Rodrigo, *Ángel de fuego*, Ediciones El Milagro, México, 1993.
- Rotberg, Dana y Luis Arturo Ramos, *Otilia Rauda*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2001.
- Rulfo, Juan Carlos, *El abuelo Cheno y otras historias*, Ediciones El Milagro, México, 1995.
- Sánchez Vidal, Agustín, Gabriel Figueroa Flores, Rafael Aviña y Carlos Monsiváis, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, Fundación Televisa, México, 2004 (incluye DVD con versión remasterizada de la película y final alternativo).
- Sheridan, Guillermo, *Cabeza de vaca*, Ediciones El Milagro, México, 1994.
- Toro, Guillermo del, *La invención de Cronos*, Ediciones El Milagro, México, 1992.

4. Cine en general y cine extranjero

Aquí se incluye un rango muy amplio de materiales, pues algunos están dirigidos al público en general (aproximaciones panorámicas al universo del cine); otros a estudiantes preuniversitarios (en relación con la ética y la enseñanza en el cine); otros a estudiantes de cine y comunicación (manuales para la elaboración de guiones y la producción audiovisual) o a estudiantes de humanidades (libros sobre apreciación o sobre análisis cinematográfico), y otros más a un público especializado (reflexiones sobre semiótica y estética del cine). Algunos de estos títulos son objeto de sucesivas reediciones y reimpressiones (García Tsao; Poloniato; Posadas-Naime; Zavala), lo cual es un indicador de la necesidad que existe de cubrir este terreno bibliográfico.

También están aquí los libros sobre el cine extranjero, incluyendo los estudios y las monografías sobre directores. De los trece títulos dedicados al estudio de directores no mexicanos, siete de ellos fueron escritos por dos autores (García Riera y García Tsao). Entre los más de 20 libros disponibles en español sobre Alfred Hitchcock, hay uno escrito en México, por el director de cine Guillermo del Toro.

- Arduengo Pineda, Lorenzo (coord.), *Los cien mejores años de nuestras vidas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1996.
- Aviña, Rafael, *El cine obscuro*, Times Editores, México, 1998.

- , *El cine de la paranoia*, Times Editores, México, 1999.
- , *Un panorama del cine de los 90. Nihilismo y brutalidad al filo del milenio*, UNAM, México, 2000.
- Brunet, Graciela, *Ética y narración. Los recursos del cuento, la novela y el cine en la enseñanza de la ética*, Edere, México, 2003.
- Careaga, Gabriel, *Erotismo, violencia y política en el cine*, Joaquín Mortiz, México, 1981.
- Carreño, Germán J., *Manual de cine de super 8*, UNAM, México, 1980.
- Castellanos, Vicente, Rubén Olachea Pérez, Ignacio Pérez Barragán y Ana Goutman (coords.), *La experiencia estética en el cine. Estética de la imagen. Para leer el videoclip*, UNAM, México, 2004.
- Coria, José Felipe, *Cae la luna: la invasión de Marte*, Paidós, México, 2002.
- Duffey, J. Patrick, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, UNAM, México, 1996.
- Fernández, Sergio, *La realidad de un simulacro: el cine*, Conaculta/Imcine, México, 2000.
- García Aguilar, Eduardo, *García Márquez: la tentación cinematográfica*, UNAM, México, 1985.
- García Espinosa, Julio, *Una imagen recorre el mundo*, UNAM, México, 1982.
- García Riera, Emilio, *Max Ophüls*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1988.
- , *Erich von Stroheim*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1988.
- , *Howard Hawks*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1988.
- García Tsao, Leonardo, *François Truffaut*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1987.
- , *Orson Welles*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1987.
- , *Andrei Tarkovski*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1988.
- , *Sam Peckinpah*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1990.
- , *Cómo acercarse al cine*, Conaculta Gobierno del Estado de Querétaro/Limusa, México, 2001 (1a. ed. 1989).
- González Dueñas, Daniel, *Las visiones del hombre invisible*, UAM, México, 1988.
- , *El cine imaginario. Hollywood y su genealogía secreta*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1998.
- González Vargas, Carla, *Woody Allen. Su vida y sus películas*, Diana, México, 2004.
- Guillén, Fedro Carlos, *La sala oscura. Sobre cine, películas y espectadores*, Paidós, México, 2002.
- Gumucio Dagrón, Alfonso, *Historia del cine boliviano*, UNAM, México, 1983.
- Hernández Reyes, María Adela y Salvador Mendiola, *Manual de apreciación cinematográfica*, UNAM, México, 1993 (100 ej.).
- Íñiguez Mendoza, Ulises, *David Lean*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995.
- Kaim, Claudio, *Breve historia del cine alemán*, Ediciones Sin Nombre, México, 2004.

- Lizarazo, Diego, *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, UAM-Xochimilco, México, 2004.
- Luján Sauri, Jorge Humberto, *El cine de Peter Greenaway. Visto desde las perspectivas del análisis barroco, intertextual e irónico*, Ediciones Sin Nombre/Juan Pablos Editor/Conaculta/Cineteca Nacional, México, 1999.
- Martínez Tamez, Héctor, *Los monstruos del silencio. Serial sobre la historia del cine mudo alemán*, UAM, México, 1980.
- Maza, Maximiliano y Cristina Cervantes, *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, Pearson Universidad, México, s/f.
- Meixhueiro Hernández, Armando y Rafael Tonatiuh Ramírez Beltrán (eds.), *Cine y educación. La vida es mejor que la escuela*, Ediciones Taller Abierto, México, 1998.
- , *Maestra vida. Educación y cine*, Ediciones Taller Abierto/Universidad Pedagógica Nacional, México, 2000.
- Mendoza, Carlos, *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*, UNAM, México, 1999.
- Michel, Manuel, *Una nueva cultura de la imagen. Ensayos sobre cine y televisión*, UNAM/UAM/Juan Pablos Editor, México, 1994.
- Montiel Figueiras, Mauricio, *La errancia. Paseos por un fin de siglo*, Cal y Arena, México, 2005.
- Monsalvo, Sergio, *Imágenes sincopadas. Cine y jazz*, Times Editores, México, 1999.
- Narváez Torregosa, Daniel (comp.), *El cine mudo*, Plaza y Valdés/Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2004.
- Naime Padua, Alfredo, *50 trivias cinematográficas*, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Puebla, 1988.
- , *El cine: 204 respuestas*, Alhambra, México, 1995.
- Novaro, Beatriz, *Re-escribir el guión cinematográfico*, Centro de Capacitación Cinematográfica/El Atajo Ediciones/Conaculta, México, 2003.
- Olabuenaga, Teresa, *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*, Trillas, México, 1991.
- Patán, Federico, *El cine norteamericano*, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora/Fideicomiso para la Cultura México-USA, México, 1994.
- Pérez Turrent, Tomás, *Buster Keaton*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991.
- Poloniato, Alicia, *Cine y comunicación*, Trillas, México, 2004 (1a. ed., 1980).
- Posada, Pablo Humberto y Alfredo Naime, *Apreciación de cine*, Alhambra Mexicana, México, 1997.
- Revueltas, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, ERA, México, 1981 (1a. ed. UNAM, 1965).
- Rojas Bez, José, *El cine por dentro. Conceptos fundamentales y debates*, Universidad Iberoamericana Golfo Centro/Universidad Veracruzana, Puebla, 2000.
- Romero Pérez, J., *Aprendamos a ver cine*, Librería Parroquial de Clavería, México, 1988.

- Salín Pascual, Rafael Jesús, *Diván el terrible. El psiquiatra en el cine*, s/e, México, 1989.
- Sánchez, Francisco, *Cinefilia es locura*, Casa Juan Pablos, México, 2004.
- Sánchez, Rafael C., *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*, UNAM, México, 1994.
- Taibo I, Paco Ignacio, *Un cine para un imperio. Historia de las películas franquistas*, Conaculta, México, 2000.
- , *La risa loca: enciclopedia de cine cómico*, UNAM/Conaculta, 2 vols., México, 2005 (1a. ed. en 3 vols., UNAM 1975, 1979, 1980).
- Torre, Gerardo de la, *El guión: modelo para armar*, Ficticia/Sociedad General de Escritores de México, México, 2003.
- Torreblanca Navarro, Omar, *Cine y psicología. El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica*, Conaculta/Imcine, México, 1994.
- Toro, Guillermo del, *Alfred Hitchcock*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1990.
- Varios, *La otra cara. Cine independiente norteamericano*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985.
- Varios, *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*, UNAM, México, 1990.
- Varios, *Guión cinematográfico*, UNAM, México, 2004.
- Varios, *Dirección de actores*, UNAM, México, 2004.
- Varios, *Cine y sonido*, UNAM, México, 2005.
- Varios, *Una mirada a Jean Rouch. La cámara como poesía y verdad*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2005.
- Vega, Carlos, *Manual de producción cinematográfica*, UAM-Xochimilco, México, 2004.
- Yehya, Naief, *Sexo mediatizado y pánico moral*, Plaza y Valdés, México, 2004.
- Zavala, Lauro, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2000 (1a. ed., 1994).
- , *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM-Xochimilco, México, 2005 (1a. ed., 2003).

5. Crítica, carteles y fotografías

En esta sección puede observarse que se han publicado más recopilaciones de críticas y crónicas cinematográficas (30 títulos) que de carteles, fotografías y caricaturas sobre cine (13 títulos). Entre las recopilaciones de imágenes encontramos 3 volúmenes dedicados a los carteles (Agrasánchez, Félix-Larson) y 10 dedicados a la fotografía (3 de estos últimos sobre María Félix). Conviene destacar el ensayo ilustrado sobre los rostros del cine mexicano (Monsiváis), y la antología de críticas canónicas del cine mexicano (García y Maciel). Agrasánchez Jr., Rogelio (curador), *Carteles de la época de oro del cine mexi-*

- cano 1936-1956, Archivo Fílmico Agrasánchez/Universidad de Guadalajara/Imcine, Guadalajara, 1997.
- , *Carteles de cine fantástico*, Archivo Fílmico Agrasánchez/Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1999.
- , *Bellezas del cine mexicano*, Agrasánchez Film Archive, México, 2001.
- Almoína Fidalgo, Elena, *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*, 2 vols., UNAM, México, 1980.
- Anhalt, Nedda G. de, *Cine. La gran seducción*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1991.
- Ayala Blanco, Jorge, *Falaces fenómenos fílmicos. Algunos discursos cinematográficos a fines de los 70s*, Posada, México, 1988 (1a. ed., dos vols, UAM-Iztapalapa, 1981).
- , *A salto de imágenes. Algunos estilos cinematográficos a principios de los 80s*, Posada, México, 1988.
- , *El cine, juego de estructuras*, Conaculta, México, 2002.
- , *El cine actual. Desafío y pasión*, Océano, México, 2003.
- , *El cine invisible*, Cuadernos de *El Financiero*, México, 2004.
- , *El cine actual. Palabras clave*, Océano, México, 2005.
- Barbachano Ponce, Miguel, *Críticas*, Cineteca Nacional, México, 1988.
- Castañeda, Antonio, *Alfabeto de luz. Semblanzas y crónicas de cine*, UAM-Xochimilco, México, 1999.
- Colina, José de la, *Miradas al cine (artículos de crítica)*, Conaculta, México, 1997 (1a. ed. Secretaría de Educación Pública, 1972).
- Colle Corcuera, Marie Pierre, *Recetario del cine mexicano*, Fundación Cultural Televisa, México, 1998.
- Félix Romandía, Cristina y Jorge Larson Guerra (comps.), *El cartel cinematográfico mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1987.
- García, Gustavo y David R. Maciel (comps.), *El cine mexicano a través de la crítica*, UNAM/Imcine/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2001.
- García Riera, Emilio, *El juego placentero. Crítica cinematográfica, 1955-1961*, Conaculta/Universidad de Guadalajara/Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco Gobierno del Estado de Colima Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Guadalajara, 2003.
- García Tsao, Leonardo, *El ojo y la navaja. Ensayos y críticas de cine*, Aguilar, México, 1998.
- Garrido, Felipe, *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*, Conaculta, México, 1997.
- Gómez, Carmen Elisa, *María Félix en imágenes*, Universidad de Guadalajara/Imcine, México, 2001.
- González Casanova, Manuel, *Las vistas. Una época del cine en México*, INEHRM, México, 1992.
- , *Los escritores mexicanos y el cine*, El Colegio de Sinaloa/UNAM, Culiacán, 1995.

- , *El cine que vio Fósforo*, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, FCE, México, 2003.
- Herrera, Héctor H., *Armando Herrera, el fotógrafo de las estrellas*, s/e, México, 1998.
- Lombardo Toledano, Vicente, *Cine, arte y sociedad*, compilación, selección de textos y coordinación de Marcela Lombardo, UNAM, México, 1989.
- Lozoya, Jorge Alberto, *El cine mexicano*, Imcine, México, 1994.
- Miquel, Ángel, *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine*, UPN, México, 1996 (1a. ed. 1991).
- , *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.
- (selección y notas), *Los poetas van al cine*, Juan Pablos Editor y Ediciones Sin Nombre, México, 1997.
- Monsiváis, Carlos, *Rostros del cine mexicano*, Imcine, México, 1993.
- Quezada, Abel, *El cine. Los mejores cartones*, Planeta, México, 1999.
- Reyes, Alfonso y Martín Luis Guzmán, *Fósforo, crónicas cinematográficas*, Conaculta/Imcine, México, 2000.
- Ramos Rodríguez, Moisés, *El ojo omnipresente. Crónicas de cine*, Secretaría de Cultura, Puebla, 1998.
- Rojo, Alba (ed.), *Buñuel. Iconografía personal*, FCE, México, 1988.
- Sánchez, Francisco, *La comeción del séptimo arte*, Juan Pablos editor/Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango, México, 1998.
- , *Océano de películas*, Juan Pablos editor/Cineteca Nacional, México, 1999.
- Saravia Sánchez, Antonio, *Atrapados por el cine*, Editorial ELOISA, México, 1992.
- Solórzano, Enrique, *Arturo de Córdova*, Ediciones Populares, México, s/f.
- Torres Bodet, Jaime, *La cinta de plata. Crónica cinematográfica*, UNAM, México, 1986.
- Torres San Martín, Patricia, *Crónicas tapatías del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1993.
- Treviño, Blanca Estela (estudio preliminar, compilación y notas), *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en El Universal (1896)*, UNAM, México, 2004.
- Varios, *Gabriel Figueroa. Imagen y obra escogida*, UNAM, México, 1985.
- Varios, *María Félix*, RTC/Cineteca Nacional/Comunicación Social de la Presidencia de la República, México, 1992.
- Varios, *María Félix. Una raya en el agua*, Sanborn Hermanos, México, 1997.
- Zavala, Lauro, *Material inflamable. Reseñas y crítica cinematográfica*, UAM Xochimilco, México, 1989.

6. Materiales de referencia

Bibliografías, filmografías, carteleras, diccionarios, legislación, catálogos, directorios, premiaciones, festivales y cronologías

Hay ya un estimable conjunto de obras de referencia, en el que sobresalen las filmografías de De los Reyes, y las carteleras de Amador y Ayala Blanco, así como las de Leal y Flores. Libros muy útiles son el *Diccionario de directores del cine mexicano* de Perla Ciuk, y el *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992)* de Moisés Viñas.

Vale la pena anotar que el *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*, compilado por Mario A. Quezada, es la edición en papel de parte de una base de datos que se puede consultar en la dirección de internet de la Filmoteca de la UNAM.

- Almoina Fidalgo, Helena, *Bibliografía del cine mexicano*, UNAM, México, 1985.
- , *Hacia una bibliografía en castellano del cine*, Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia/UNAM, México, 1988.
- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1920-1979*, seis vols., UNAM, México, 1980-1999.
- Anduiza, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, UNAM, México, 1984.
- Cardero, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, UNAM, México, 1989.
- , *El neologismo en la cinematografía mexicana*, UNAM, México, 1993.
- Centro de Capacitación Cinematográfica, *Catálogo 1975-1994*, Imcine, México, 1994.
- Ciuk, Perla (directora del proyecto), *Diccionario de directores del cine mexicano. 530 realizadores: biografías, testimonios y fotografías*, Conaculta/Cineteca Nacional, 2000.
- Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, *Catálogo de ejercicios filmicos escolares 1963-1988-89*, UNAM, México, 1989.
- Cruz, Ana (coord.), *Directorio de asociadas*, Mujeres en el Cine y la Televisión, A. C., México, 2004-2005.
- (presentación), *Segunda Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión*, Cineteca Nacional, México, 2005.
- Dávalos, Federico, *Summa filmica mexicana (1896-1920)*, edición del autor, México, 1986.
- Dávalos, Federico y Esperanza Vázquez, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985.

- Fuente, María Isabel de la y otros, *Los Arieles. 50 años del cine sonoro mexicano*, Comité de Festejos del Cincuentenario del Cine Sonoro Mexicano, México, 1981.
- García Riera, Emilio (coord.), *Filmografía mexicana de medio y largo metrajes, 1906-1940*, Cineteca Nacional, México, 1985.
- Instituto Nacional Indigenista, *Archivo etnográfico audiovisual. Producción filmica de México*, INI, México, s/f.
- Leal, Juan Felipe, Aleksandra Jablonska y Eduardo Barraza, *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, UNAM, México, 1993.
- , *La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*, UPN, México, 1997 (1a. ed. 1991).
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México (1896-1910)*, UNAM, México, 1994.
- Leal, Juan Felipe y Carlos Arturo Flores, *Cartelera del cine en México, 1904-1911*, Voyeur/Eón, México, 2004-2005 (dos primeros volúmenes).
- Quezada, Mario A. (comp.), *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*, UNAM, México, 2005.
- Reyes, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, UNAM, México, 1986.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, UNAM, México, 1994.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1931*, UNAM, México, 2002.
- Rosete Ramírez, Francisco, *Compilación nacional de legislación y administración de la industria cinematográfica*, Imcine, México, 1988.
- Tejada Andrade, Alberto, *Durango: Filmografía, julio 1954-diciembre 1999*, Fondo de Promoción Turística del Estado de Durango, Durango, 2000.
- Valdés Peña, José Antonio, *Óperas primas del cine mexicano 1988-2000*, Cineteca Nacional, México, 2004.
- Varios, *Premio Ariel*, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas/Cineteca Nacional, Imcine, México, 1994.
- Varios, *25 años. Filmoteca de la UNAM*, UNAM, México, 1985.
- Varios, *XX años de cine mexicano en Guadalajara, 1986-2005*, Festival de Cine de Guadalajara/Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2005.
- Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992)*, UNAM, México, 2005 (1a. ed., 1992).

7. Traducciones y obras publicadas originalmente en otros países

La traducción de obras clásicas o muy populares es un apartado donde las editoriales mexicanas difícilmente pueden competir con las españolas. Tal vez eso explica que haya tan pocas y tan diversas obras en esta categoría.

El libro de Bernard F. Dick *Anatomía del film* fue el primer manual para el análisis cinematográfico traducido en México, desafortunadamente en una pésima edición que pasó desapercibida.

- Almendros, Néstor, *Reflexiones de un cinefotógrafo*, UNAM, México, 1990 (1a. ed. 1982).
- Bernstein, Steven, *Producción cinematográfica*, Longman de México/Alambra Mexicana, México, 1997 (1994).
- Burton, Julianne, *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*, traducción de Gustavo García y José Felipe Coria, Diana, México, 1991 (1a. ed. en inglés, 1986).
- Boujut, Michel, *Wim Wenders. Un viaje a través de sus películas*, traducción Claudio Kaim, Ediciones sin Nombre, México, 2001 (1a. ed. en francés, 1989).
- Crittenden, Roger, *Manual de edición cinematográfica*, UNAM, México, 1983.
- Dick, Bernard F., *Anatomía del film*, traducción de María Elisa Moreno, Noema Editores, México, 1981 (1978).
- Dmytryk, Edward, *El cine. Concepto y práctica*, traducción de Rodolfo Piña, Limusa/Noriega Editores, México, 1995.
- Edmonds, Robert, John Grierson y Richard Meran Barsam, *Principios de cine documental*, UNAM, México, 1990 (1a. ed., 1976).
- Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, traducción de Norah Lacoste, Siglo XXI, México, 1974 (1a. ed. en inglés, 1942).
- , *La forma del cine*, traducción de María Luisa Puga, Siglo XXI, México, 1986 (1a. ed. en inglés, 1949).
- , *Yo. Memorias inmorales*, I, traducción de Selma Ancira y Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1988.
- , *Yo. Memorias inmorales*, 2, traducción de Selma Ancira y Antonia Patán, Siglo XXI, México, 1988.
- Gronowicz, Antoni, *Greta Garbo. Su historia*, traducción de José Manuel Pomares, Grijalbo, México, 1990 (1a. ed. en inglés, 1990).
- Gumucio Dragón, Alfonso, *Cine, censura y exilio en América Latina*, STUNAM/CIMCA/FEM, México, 1984 (1a. ed., La Paz, Bolivia, 1979).
- Mamet, David, *Dirigir cine*, Ediciones El Milagro/Imcine, México, 1995.
- Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, traducción de Homero Alsina Thevenet, FCE, México, 1986 (1a. ed. en inglés, 1978).
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, traducción de Juan José Utrilla, FCE, México, 1985 (1977).
- Tosi, Virgilio, *Manual de cine científico: para la investigación, enseñanza y divulgación*, UNAM, México, 1987 (1a. ed. en inglés, 1984).
- , *El cine antes de Lumière*, traducción de Lourdes Sánchez de Tagle, UNAM, México, 1993 (1a. ed. en italiano, 1984).

8. Libros sobre cine mexicano publicados en el extranjero

Los temas que despiertan mayor interés en el extranjero son la Época de Oro y los directores del cine contemporáneo. En este apartado destaca la voluminosa filmografía de David Wilt y, en un terreno muy distinto, el reciente estudio sobre *Amores perros* de Paul Julian Smith, que fue incluido en la prestigiosa serie del British Film Institute, de Londres, y que acaba de ser traducido en España por la editorial Gedisa.

- Agrasánchez Jr., Rogelio (curador), *Carteles de la época de oro del cine mexicano 1936-1956*, Chronicle Books, San Francisco, 2001.
- Cuesta, Javier y Helena R. Olmo, *Emilio "Indio" Fernández*, Dastin SL, Madrid, 2003.
- Franco Dunn, Cinta, *Dolores del Río*, Dastin SL, Madrid, 2003.
- Fuentes, Víctor, *Buñuel en México*, Instituto de Estudios Turolenses/Departamento de Cultura y Educación, Gobierno de Aragón, Teruel, 1993.
- Gard, Jorge, *Cómics de cine. 100 portadas antológicas de cómics mexicanos*, Ed. Glénat, Barcelona, 2001.
- Hershfield, Joanne, *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*, The University of Arizona Press, Tucson, 1996.
- , *The Invention of Dolores del Río*, University of Minnesota Press, Minneapolis/Londres, 2000.
- Hershfield, Joanne y David R. Maciel, *Mexico's Cinema: A Century of Film and filmmakers*, SR Books, 1999.
- Herrera, Hayden (prefacio), *Frida. Bringing Frida Kahlo's Life and Art to Film*, Newmarket Press, 2003.
- Martini, Andrea y Nuria Vidal (comps.), *Le età d'oro del cinema messicano, 1933-1960*, Lindau, Torino, 1997.
- , *Arturo Ripstein*, Lindau, Torino, 1997.
- Mérida, Pablo, *El Zorro y otros justicieros de película*, Nuer Ediciones, Madrid, 1997.
- Miguel, Agustí de, *Mario Moreno "Cantinflas"*, Edimat Libros, Madrid, 1998.
- Mora, Carl J., *Mexican Cinema: Reflexions of a Society, 1896-1988*, University of California Press, 1989.
- Olmo, Helena R., *María Félix*, Dastin SL, Madrid, 2003.
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Mexican Cinema*, British Film Institute/Imcine/Conaculta, Londres, 1995.
- , *Arturo Ripstein. La espiral de la identidad*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997.
- , *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2003.

- Pilcher, Jeffrey M., *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*, SR Books, Wilmington, Delaware, 2000.
- Rashkin, Elissa J., *Women Filmmakers in Mexico. The Country of Which We Dream*, University of Texas Press, Austin, 2001.
- Ros Galiana, Fernando y Rebeca Crespo y Crespo, *Guía para ver y analizar Los olvidados de Luis Buñuel (1950)*, Nau Llibres/Octaedro, Valencia, 2002.
- Rosas Rodríguez, Saúl, *El cine de horror en México*, Saga Ediciones, Buenos Aires, 2003.
- Smith, Paul Julian, *Amores perros*, British Film Institute, Londres, 2003. (Hay traducción al español en Barcelona, Gedisa, 2005.)
- Trelles Plazaola, Luis, *Cine y mujer en América Latina. Directoras de largometrajes de ficción*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1991.
- , *Imágenes cambiantes*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1996.
- Varios, *Cine mexicano*, Imcine/Lunwerg editores, Madrid, 1992.
- Varios, *México íntimo y profundo. Cine documental mexicano contemporáneo*, Asociación Cultural Certamen Internacional de Films Cortos Ciudad de Huesca, Huesca, 1999.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, *Le scommesse di Retes*, IPCLAI, Roma, 1999.
- Wilt, David E., *The Mexican Filmography, 1916 through 2001*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina and Londres, 2004.

9. Ficciones, CD-ROM y DVD

Aquí se incluyen algunas novelas y cuentos acerca del cine hecho en México o acerca de actores, actrices, críticos, fans, investigadores y otros personajes relacionados con el cine. El terreno ameritaría una investigación específica para recuperar una serie de materiales que están dispersos.

- Alatríste, Sealtiel, *Dreamfield*, Nueva Imagen, México, 1981.
- , *Por vivir en quinto patio*, Joaquín Mortiz, México, 1985.
- García Riera, Emilio, *Pulvo enamorado*, Cal y Arena, México, 1995.
- , *Mujeres, amigos y un tío*, Cal y Arena, México, 2000.
- Glockner, Fritz, *El barco de la ilusión* (acerca de Tin Tan), Ediciones B, México, 2005.
- Loaeza, Guadalupe y otros, *Mirolava*, Alianza Editorial, México, 1993 (1a. ed., 1989).
- Martínez Assad, Carlos, *Así en la vida como en el cine*, Aldus, México, 2000.
- Orozco Mora, Rebeca, *Entre Coyoacán y Amores*, Hoja casa Editorial, México, 1990.

- Porter, Catherine Anne, "Hacienda" (acerca de Eisenstein en México) en *Cuentos mexicanos*, Factoría Ediciones, México, 2002 (1932).
- Ramírez Heredia, Rafael, *Con M de Marilyn*, Alfaguara, México, 1997.

CD

A pesar de su calidad, los escasos productos multimedia hechos hasta ahora en México tienen el mismo problema que los libros: son muy difíciles de conseguir.

Recordamos aquí la existencia de las útiles páginas de Internet que mantienen la Filmoteca de la UNAM, la Cineteca Nacional, el Instituto Mexicano de Cinematografía y el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

- Ciuk, Perla (directora del proyecto), *Diccionario de directores del cine mexicano. 530 realizadores: biografías, testimonios y fotografías*, Conaculta/Cineteca Nacional, México, 2003. (Hay versión en libro, publicada en 2000.)
- González Casanova, Manuel y Virginia Medina Ávila, *Escritores del cine mexicano sonoro*, UNAM, México, 2003.
- Instituto Mexicano de Cinematografía, *Cien años de cine mexicano*, Imcine, México, 1997.
- Miquel, Ángel (investigación y textos), *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*, Fundación Carmen Toscano IAP/UNAM, México, 2003.
- Ramírez, Elsa (coord.), *Base de datos sobre cine acerca de libros y lectores*, Centro Universitario de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 2005.
- Reyes, Aurelio de los, *Dolores del Río*, Editec, México, 1997.
- Varios, *La Revolución mexicana a través de sus imágenes*, UNAM, México, 1998.

DVD

- Noyola, Antonio (coord.), *Análisis cinematográfico. Una introducción*, Coordinación de Extensión Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2004. (Contiene un documental didáctico, entrevistas y bibliografía comentada a partir del libro *Elementos del discurso cinematográfico* de Lauro Zavala.)

10. Folletos y monográficos de revistas

Se presenta una selección de textos breves elaborados a partir de conferencias, cartas, artículos y otros materiales. En varios casos estos materiales fueron incorporados más tarde a libros individuales.

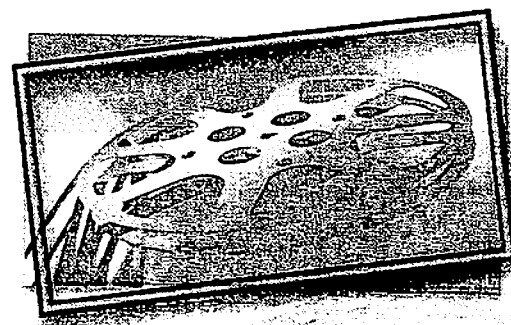
- Aviña, Rafael, *Un panorama del cine de los 90. Nihilismo y brutalidad al fin del milenio*, col. Texto sobre Imagen, UNAM, México, 2000.
- Bartra, Eli, *Faldas y pantalones. La mujer y el cine de la Revolución Mexicana*, Colección Texto sobre Imagen, UNAM, México, 2000.
- Bautista, Antonio y Héctor Carreto (presentación y selección de fotos y textos), *Una década sin Hitchcock. Álbum fotográfico*, Cineteca Nacional, México, s/f.
- Caicedo, Andrés, *Nueve cartas inéditas*, separata de la revista *Nitrato de Plata*, 1997.
- Carro, Nelson (selección y montaje de textos), *Alain Tanner*, Cineteca Nacional/Pro Helvetia, México, 1997.
- Cruz Navarro, Ana (presentación), *Segunda Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión*, Cineteca Nacional, México, 2005.
- Espinasa, José María, *Apuntes sobre el cine de Marguerite Duras*, separata de la revista *Nitrato de Plata*, México, 1995.
- Figueroa, Gabriel, *Una semblanza de Sergei M. Eisenstein*, col. Texto sobre Imagen, UNAM, México, 2000.
- Flores Villela, Carlos A. y Aleksandra Jablonska, *Un siglo de cine en América Latina*, col. Texto sobre Imagen, UNAM, México, 2001.
- González Casanova, Manuel, *Crónica del cine silente en México*, UNAM, México, 1989.
- González Dueñas, Daniel, *Luis Buñuel: la trama soñada*, col. Deslinde, UNAM, México, 1986.
- González Dueñas, Daniel, *La fiesta de las nominaciones*, separata de la revista *Nitrato de Plata*, México, 1994.
- (selección y montaje de textos), *Werner Herzog. Una retrospectiva*, Goethe-Institut, México, 1996.
- , *Margarethe von Trotta. Una retrospectiva*, Goethe-Institut, México, 1996.
- , *Volker Schlöndorff. Una retrospectiva*, Goethe-Institut, México, 1997.
- Iglesias, Norma, *La visión de la frontera a través del cine mexicano*, Centro de Estudios Fronterizos, del Norte de México, Tijuana, 1985.
- Jiménez Cara, Roberto, *Bibliografía de tesis sobre cine*, Cineteca Nacional, México, 1985.
- Luna, Andrés de, *Proust y el cine. El proyecto imposible*, separata de la revista *Nitrato de Plata*, México, 1994.
- Maza, Maximiliano, *100 años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, 1996.

- Miguel, Ángel, *Bohemios en el cine mexicano de los años treinta*, Colección Texto sobre Imagen, UNAM, México, 2000.
- Monsalvo C., Sergio, *Cine y jazz. Imágenes sincopadas*, separata de la revista *Nitrato de Plata*, 1996.
- Montemayor, Alma, *Cien años de cine en Chihuahua*, Cuadernos de Solar, Chihuahua, 1998.
- Mutchinick, Nicolás (investigación y selección de textos), *Andrei Tarkovski*, Cineteca Nacional, México, 1998.
- y José Antonio Valdés Peña (investigación y selección de textos), *Wim Wenders*, Cineteca Nacional, México, 1998.
- Mraz, John, *La revolución es historia: filmando el pasado en México y Cuba*, Colección Texto sobre Imagen, UNAM, México, 2000.
- Muñoz, Fernando, *Y el hombre creó a la mujer*, Colección Texto sobre Imagen, UNAM, México, 2000.
- Pliego, Mateo (traductor), *Andrei Tarkovski. Textos, fotos*, Cineteca Nacional, México, 1989.
- Rodríguez, Joselito, *Imagen del sonido. Correspondencia 1931-1947*, compilación de José Romay, UNAM, México, 2002.
- Román, Ernesto y Maricarmen Figueroa, *Premios y distinciones otorgados al cine mexicano. Festivales internacionales*, Cineteca Nacional, México, 1986.
- Soto, Leopoldo, *El cine y los toros*, Colección Texto sobre Imagen, UNAM, México, 2000.
- Tapia Campos, Martha Laura, *La dramática del mal en el cine mexicano*, México, UNAM, 1989.
- Tello, Jaime (coord.), *Clásicos del cine silente norteamericano*, UNAM, México, 1983.
- Toscano, Salvador, *Correspondencia (1900-1911)*, UNAM, México, 1996.
- Yehya, Naief, *Los sueños mecánicos de las ovejas electrónicas. El ciberpunk en el cine*, separata de la revista *Nitrato de Plata*, México, 1994.
- Vaidovits Schnuerer, Guillermo, *Laberinto de pasiones. El cine de Pedro Almodóvar*, Universidad de Guadalajara/Ministerio de Asuntos Exteriores de España/Embajada de España en México/UNAM, Guadalajara, 1998.
- Varios, *Manual para archivos filmicos*, UNAM, México, 1981 (1a. ed. en francés, 1979).
- Varios, *Catalogación filmica*, UNAM, México, 1982 (1a. ed. en francés, 1976).
- Varios, *83 Buñuel 83*, UNAM, México, 1983.
- Varios, *Memoria del Festival 'La memoria restaurada'*, UNAM, México, 1996.
- Varios, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, catálogo, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, 1996.
- Varios, *Georges Méliés*, UNAM, México, 1982.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, *Buñuel y el cine español en el exilio mexicano*, col. Texto sobre Imagen, UNAM, México, 2000.
- Veyre, Gabriel, *Cartas a su madre*, UNAM, México, 1996.

Números monográficos

Durante los últimos 25 años han existido en México una diversidad de revistas dedicadas al cine, ya sea ligadas a la cartelera comercial (*Premiere*, *Cinemanía*, *24 por Segundo*), independientes de la cartelera (*Cine*, *Intolerancia*, *Dicine*, *Primer Plano*, *Nitrato de Plata*) o dedicadas a la divulgación técnica (*Estudios Cinematográficos*). Algunas revistas culturales y académicas no dedicadas al cine han publicado números monográficos (o la mayor parte de un número) sobre el cine mexicano y extranjero. Se enlistan aquí algunos de ellos.

- Acta Poetica*, núm. 11 (1990). Número monográfico sobre *Cine y narración*, coordinado por Jorge Alcázar.
- Artes de México*, núm. 10 (1990). Número ilustrado dedicado a una *Revisión del cine mexicano* (3a. ed., 2001).
- Textual*, núm. 27 (1991). Número dedicado al *Cine mexicano hoy*.
- Semiosis*, núm. 30-31 (enero-diciembre 1993). Número monográfico dedicado a la *Semiótica del cine*, coordinado por Renato Prada Oropeza.
- El Acordeón*, núm. 17 (mayo-agosto 1996). Dossier sobre *Cien años de cine en México*.
- El Acordeón*, núm. 21 (septiembre-diciembre 1997). Dossier sobre *Cine, educación y crítica*.
- Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 8 (1998). Número monográfico dedicado a *El cine y la memoria: ficción e historia*, coordinado por Carmen de la Peza, Margarita Zires y Lauro Zavala.
- Premiere*, núm. 100 (junio 2002). Número fotográfico dedicado al cine mexicano.
- Letras Libres*, núm. 61 (enero 2004). Número dedicado al *Cine sin límites*.



Índice onomástico

- | | |
|---|---|
| Adoum, J. E., 52 | Berman, S., 74 |
| Affleck, B., 148 | Berruga Filoy, E., 127 |
| Agustín, J., 52 | Bertolucci, B., 51 |
| Allain-Miller, J., 81, 104 | Bettetini, G., 106, 116-117n |
| Allen, W., 68-69c, 107, 122, 127 | Biberman, H., 126, 152 |
| Almodóvar, P., 68-69c, 83c, 101 | Blanco, J. J., 55 |
| Alsina, H., 119n | Block, L., 116-117n |
| Andrew, J. D., 115n | Bogart, H., 122 |
| Antonioni, M., 51, 123 | Bonfil, C., 139 |
| Arau, A., 127 | Booth, W., 116-117n |
| Arenas, R., 52 | Bordwell, D., 17n, 36, 128n, 158, 168-169 |
| Arnheim, R., 167 | Borges, J. L., 51, 65n |
| Aumont, J., 17n, 19, 128n, 157 | Bourdieu, P., 104, 111n |
| Aviña, R., 75 | Bracher, M., 44 |
| Ayala Blanco, J., 77 | Breakwell, I., 44 |
| Bajtín, M., 112n | Breuer, R., 65n |
| Balázs, B., 114, 167 | Brooke-Rose, C., 65n |
| Barbero, J. M., 112n | Brooks, J. L., 148, 150 |
| Barth, J., 54 | Brown, R. H., 16n |
| Barthelme, D., 54 | Brushwood, J., 52n |
| Barthes, R., 19, 54, 63n, 103-105, 108, 112n, 174 | Buckland, W., 9, 167, 169-171n |
| Bateson, G., 65n | Buñuel, L., 135 |
| Baudry, J., 168 | Burch, N., 118 |
| Bazin, A., 115, 121, 167 | Bustillo Oro, J., 73 |
| Beckett, S., 51, 65n | Bywater, T., 158 |
| Bell, D., 50n | |
| Bellinghausen, H., 55 | Cabrera Infante, G., 52 |
| Benveniste, É., 63n | Cain, W. E., 46 |
| Bergman, I., 122, 161 | Calabrese, O., 60 |
| | Campion, J., 101 |

Cantinflas. Véase Moreno, M.

Cardoso, P., 148
Carpentier, A., 52
Carroll, L., 63n
Carroll, N., 117, 168-169
Castellanos, R., 52
Cazals, F., 136
Cerde, M., 54
Chatman, S., 116-117n
Chéjov, A., 64
Clements, A., 148-149
Coen, hermanos, 68, 127
Coletti, T., 55n
Collet, J., 115n
Colpaert, C., 148
Conrad, J., 50
Contreras, M., 77
Corrigan, T., 36
Cortázar, J., 52, 63n
Cortés, B., 68-69c
Cortés, M., 75-76
Courtes, J., 110n
Cuarón, A., 74
Culler, J., 65n

Dali, S., 135
Dayan, D., 81
De la Vega Alfaro, E., 153, 193n
Del Paso, F., 52
Del Río, D., 76
Deleuze, G., 118
Derrida, J., 54
Deveraux, G., 119n
Duras, M., 51, 82

Eco, U., 41, 49, 61n, 65n, 103, 106, 108, 114, 116-117n, 176
Eisenstein, S. M., 115
Elsaesser, T., 167n
Estrada, L., 74

Fassbinder, W. R., 56
Fay, B., 44
Fellini, F., 56
Fernández Violante, M., 82, 153
Fernando, J., 74
Flaherty, R., 119, 134, 144
Foster, H., 49, 60n

Foucault, M., 111n
Frank, J., 64
Frye, 118
Fuentes, C., 52, 55

Gabbard, G., 21n
Gabbard, K., 21n
Garcés, M., 75
García Márquez, G., 52
García Riera, E., 147
Gardner, M., 63n
Genette, G., 63n, 112n-113n
Gilliam, T., 85-86, 160
Giménez, G., 112n
Giovannoli, R., 55n
Godard, J.-L., 51, 64, 116-117, 121, 123
Gödel, 118
Goldberg, D., 133
Golwarz, S., 52
Gómez Monteverde, A., 148
González, E., 73
González Iñárritu, A., 69c, 71
González Requena, J., 157
Grabner, J., 136
Grant, B. K., 36, 158
Greenaway, P., 68-69c
Greimas, A. J., 110n, 116n
Guattari, F., 40, 106, 115n
Guglielmi, N., 55n

Hammond, P., 44, 111
Handke, P., 121, 123
Hassan, I., 67
Heat, S., 21n, 168
Henderson, B., 19n, 113n
Herbert, T., 104
Hiriart, H., 55
Hitchcock, A., 20, 83c, 85-86, 95, 117
Hjeltmslev, L., 116n, 118
Holland, N., 116-117n
Honegger, M., 135
Horányi, O., 107, 117-118n
Huston, J., 127
Hutcheon, L., 53n, 55, 59n

Ibargüengoitia, J., 52
Iglesias, N., 147
India María. Véase Velasco, M. E.

Iser, W., 116-117n
Ivens, J., 135

Jacobs, B., 54
Jakobson, R., 118
Johnson, L. F., 115n
Jones, T. L., 126, 148
Joyce, J., 51

Kasdan, M., 117
Kieszlowski, E., 107
Krakauer, S., 115n
Kristeva, J., 112n

Lang, F., 117
Lara, H., 54
Laviana, J. C., 156
Lean, D., 126
Lébel, J., 106, 115n
Leduc, P., 82
Lee, A., 150
Leigh, V., 139
Lelouch, C., 56
León, L., 54
Lesage, J., 19n
Lévi-Strauss, C., 104, 107, 118
Leyda, J., 115n
Loeza, G., 55
Lombardo, I., 193n
Lotman, J., 117
Lucy, N., 59n
Luna, B., 68
Lynch, D., 68-69c, 94, 101, 170n
Lyotard, J., 53, 106

Marie, M., 128n, 157
Martin, M., 128n
Martínez, A., 73, 75
Martínez, J., 75
Martínez Solares, G., 73
Mayne, J., 44
McBean, J. R., 113n
McCormick, R., 113n
McKay, J., 148
McLaren, N., 135
Medel, M., 75
Mendoza, C., 141
Menna, F., 63n

Metz, C., 106, 111n-114, 168
Miquel, Á., 193
Mijalovski, 123
Millar, G., 115n
Mitry, J., 106, 113, 135
Monaco, J., 114n
Monsiváis, C., 55
Monsreal, A., 54
Monteforte Toledo, M., 112n
Monterde, J. E., 17n, 51n
Montero, R., 74
Monterroso, A., 52, 55, 71
Moore, M., 127
Moreno, M., 73-75, 77
Mulvey, L., 168
Munk, A., 110

Nabokov, V., 51
Nava, G., 148
Negrete, J., 75
Nichols, B., 113n, 119n, 127n, 134, 137
Nolan, C., 169n
Novaro, M., 68-69c, 71, 88, 126

Odin, R., 44
Olmos, E. J., 148-149
Ophuls, M., 136
Oudart, J., 81, 115

Pacheco, C., 54
Pacheco, J. E., 52
Palillo. Véase Martínez, J.
Paniagua Ramírez, K., 143-145
Pardavé, J., 73-75, 78
Pasolini, P. P., 106, 114, 121
Paz, O., 59
Pechoux, M., 105, 112n
Pecori, F., 106, 115n
Peirce, 113, 118, 120
Pekar, H., 136
Pérez, A. J., 23n
Pérez Cruz, E., 54-55
Petöfi, J., 104
Picó, J., 49
Pinal, S., 76
Piporro. Véase González, E.
Pitol, S., 55
Portillo, L., 135

Porter, S., 101
Propp, V., 107, 118

Queneau, R., 51
Quintana, R., 76

Ray, R. B., 158
Reisz, K., 115n
Resnais, A., 51, 85, 117, 136
Resortes. Véase Martínez, A.
Riambau, E., 17n, 51n
Riefenstahl, L., 136
Ripoll, M., 148, 150
Ripstein, A., 68-69c
Robbe-Grillet, A., 51, 82
Rodríguez, R., 127
Rohmer, E., 114n
Romaguera, J., 119n
Rorty, R., 62n, 65n
Rosellini, R., 83
Rosenau, P. M., 67
Rossi, A., 54
Rouch, J., 119, 124, 136, 144-145
Rubert de Ventós, X., 22n

Sadoff, D., 46
Sáinz, G., 55
Samperio, G., 54, 96
Sánchez, F., 75-76
Sánchez Ruiz, E., 160
Sarandon, S., 162
Sariñana, F., 74
Saura, C., 107
Saussure, F. de, 103, 112n
Schñadower, Z., 139, 141
Scola, E., 56
Scorsese, M., 68
Serrano, A., 74
Sneider, R., 74
Sobchack, T., 158
Spencer, B., Sir, 119
Spielberg, S., 69c, 171
Stam, R., 40
Stone, O., 68-69c, 94, 101
Stone, S., 127
Straub, 123

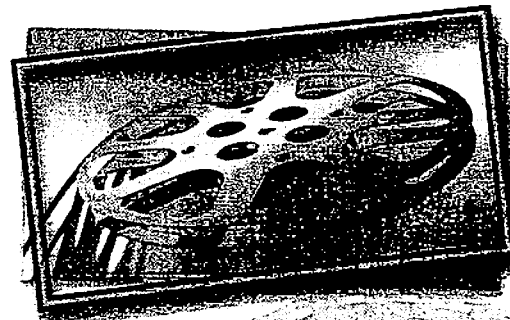
Taibo II, Paco Ignacio, 54
Tarantino, Q., 68-69c, 71
Tardan, I., 74
Tarski, 118
Thiher, A., 64n
Thornton, B. B., 127
Tin Tan. Véase Valdés, G.
Torreiro, C., 17n, 51n
Truffaut, F., 20, 51
Tudela, F., 103
Tykwer, T., 82

Ulmer, G., 60n
Updike, J., 18

Valdés, G., 73, 75, 78
Valdez, L., 152
Van Dijk, T., 104, 108
Vega, P., 150
Velasco, M. E., 75
Vertov, D., 135-136, 144
Vilches, L., 116
Villoro, J., 54, 71
Viñas, M., 74-75
Vitola, 76
Volpi, J., 71

Wajda, A., 107
Watzlawick, P., 65n
Weinrichter, A., 56n, 117
Welles, O., 20, 117, 161
Wenders, W., 20, 56, 68-69c, 94, 101
Willis, B., 162
Wiseman, F., 119
Wittgenstein, L., 116
Wollen, P., 113n
Wright, W., 15n, 107, 118

Zavala, L., 10, 54n, 118n, 167, 193
Zholkovskii, A., 115n
Zimmer, C., 16, 106, 110, 118
Zunzunegui, S., 17n
Zwigoff, T., 136



Índice analítico

Absorción temporal, 21
Aceleración digital, 130
Análisis
 cinematográfico, 5-6, 164
 conclusión del, 36
 definición, 6, 173, 181
 elementos de, 29, 169
 en el salón de clases, 36
 dimensión modular del, 41
 escritura del, 43
 estrategias de trabajo del, 42
 guía de, 24-25
 funciones, 41-42
 modelo(s) de
 de Eco, 114
 naturaleza interdisciplinaria
 del, 44
 objetivos del, 42
 para qué enseñar, 45
 Seminario Permanente de
 (SEPANCINE), 126
 Teoría y, maestría en, 126
 y crítica cinematográfica,
 diferencias entre, 6
 de componentes cinematográficos,
 128
 de diseño gráfico, 179
 del discurso, 103-104
 modelo lingüístico para, 104
 fotográfico, 180

Antiprograma, 19
Archivos actualizados, 163
Articulación, 31
Asociación de Profesores e
 Investigadores de Cine
 (APIC), 163
Atracción, principio de, 114
Audiovisión
 autorreferencial, 84c-85
 diegética, 84c-85
Autoridad narratorial, 95, 98

Bibliotecas especializadas en cine, 163
Bricoleur, 170

Cámara, 98
 uso de la, 97
Cartelera, 14
Cartosemiótica, 61
Cine
 alemán, nuevo, 121
 clásico, 22, 26c-27c
 definición, 173
 elementos, 28
 cómic mexicano, componentes
 formales del, 80c
 como materia de estudio obligatoria,
 162
 competencia del, frente a otros
 medios, 14

- contemporáneo, 16-17
 - estrategias narrativas en el, 27c-28
 - paradigmas del, 27c
- de gánsters, 15
- de poesía, 114
- de viajes, 133
- documental, 125, 127, 131
 - tipos, 133-134
 - y cine de ficción, diferencias entre, 139
- en México, investigación del, 153
- etnográfico, 119
- experiencia individual de ver, 25
- experto en, 154, 158
- fronterizo, 147
 - definición, 148
- historia del, 86
- moderno, 26c-27c
 - definición, 173
 - elementos, 28
- Museo Nacional de, 126
- posgrado en, 165
- posmoderno, 26c-27c, 98
 - definición, 174
 - elementos, 28
 - ética y estética en el, 66, 69c
 - programas televisivos de, 164
- Código(s)
 - cinematográfico, 114, 120
 - construcción y deconstrucción del, 123
 - narrativos, 174
- Colisión, principio de, 115
- Composición visual, 98
- Comunicación Cinematográfica,
 - materia de, 162
- Contextos, 61, 79
- Continuidad, principio de, 115
- Contraste(s)
 - irónicos, 78
 - térmico, alto, 129
- Créditos, 20
 - presentación, 30
- Crítica de cine, 158
 - definición, 174
 - lector de, 24
- Cuento en México, 52, 54
- Culpa, transferencia de, 20
- Découpage*, 118, 121
- Deseo, 85, 93, 106
 - de desear. Véase Deseo mimético
 - mimético, 174
 - objeto del, 92, 96, 99
- Diégesis, 106, 123
- Dimensión
 - comunicativa, 99
 - discursiva, 99
 - ideológica, 99
 - subtextual, 99
- Directores perversos, 94
- Discursividad ideológica, 105
- Discurso, 108
 - cinematográfico, caracterización del, 112
 - definición, 110
- Documental, 123
 - como cine de ficción, 133
 - de observación, 136
 - dimensión política del, 141
 - expositivo, 134
 - participativo, 136
 - performativo, 136
 - poético, 135
 - reflexivo, 135
 - tipos, 133
- Documento testimonial, 123
- Edición, 31, 80c, 98
 - causal, 83
 - formas de, 78
 - sincrónica, 83
- Efecto
 - de espejo, 173
 - de extrañamiento, 28
 - de lo real, 63n
 - de realidad, 28
 - de virtualidad, 28
- Emoción expectante, 18
- Enmarcamiento nominal, 130
- Enunciación
 - competencia ideológica de la, 111
 - lugar de, 99
- Epifanía(s)
 - ritual, 98
 - textuales, lógica de, 64
- Época de Oro del cine mexicano, 73-74

- Escena, 31
- Escepticismo radical, 68
- Escuela analítica, 168-169
- Espacio, 63
 - textualización del, 64
- Espectacularidad
 - definición, 128
 - didáctica, 127-128
 - estrategias de, 131-132
- Espectador, 43
 - efectos del cine en el, 28
 - de viaje, 140
 - itinerario del, 13
 - ocasional, 24
 - posicionamiento del, 99
 - que toma nota de las reacciones del público, 23
 - salvaje, 23
 - definición, 175
 - sustrato mítico del, 14
 - y pantalla, comunicación entre, 44
- Estética
 - clásica, 62
 - definición, 67
 - hiperviolenta, 69c
 - itinerante, 68
 - laberíntica, 69c
 - moderna, 62
 - neobarroca, 60
 - posmoderna, 62
 - elementos de la, 58
- Estilo visual, 78, 80c
- Estrategias estéticas, 66c
- Estructura narrativa
 - ejemplo, 97
 - elementos de la, 32-33
 - realista, 20
- Estudios
 - Cinematográficos, 165. Véase también
 - Revistas de cine
 - culturales, 45
- Ética, 67
 - escéptica, 69c
 - propositiva, 68-69c
- Etnografía, 44
 - del acto de ir al cine, 15-16
- Etnología del inconsciente colectivo, 15
- Etnopoética, 108
- Ficción, 61, 65
 - espectacular, 121-122
 - no. Véase Reportaje
 - no espectacular, 121-122
 - no. Véase Documental
 - posmoderna, 54
 - uso de desiertos en el cine de, 126
- Figuras icónicas, 114
- Film
 - Criticism, 158
 - noir*, 15-16, 51, 56, 70
 - elementos visuales e ideológicos del, 34
- Fórmulas narrativas, 33
- Fragmentación, 18
- Frontera(s)
 - interior, 147-148
 - simbólicas, 148
- Función narrativa, 175
- Género, 80c
 - construcción de, 174
- Genología, 80c
- Goce, 41
- Hermenéutica, 175
- Héroe, 17
- Hipotaxis, 89
- Historia, 45
- Horizontes de expectativas, 29, 45
- Humor
 - corporal, 77
 - en el cine mexicano, 73
- Identidad, 96-97, 99
- Identificación, 96-97
 - primaria, 17
- Ideología, 35, 40, 43, 79-81, 99, 112
- Imagen(es), 30
 - paradójica, 129
 - relación secuencial entre. Véase Edición
- Inconsciente cinematográfico, 14
- Interpretación, 45
 - contexto de, 29
 - estrategias de, 6-7c
- Intertextualidad, 34, 84, 95, 122, 176
- Investigación cinematográfica

- como prioridad nacional, 162
- de frontera, 164
- difusión de resultados en, 164
- futuro de la, 160
- para la enseñanza, 165
- Investigador(es) de cine, 163
 - agrupación profesional de, 163
 - autonomía profesional del, 162
 - condiciones profesionales del, 163
 - imagen del, 161
- Irrepetibilidad, 25
- Jitanjáfora, 77
- Juegos narrativos, 27c
- Laberintos, 61
- Lectura(s)
 - condiciones de. Véase Interpretación, contexto de
 - posmodernas, 66
- Lenguaje
 - analítico, 24
 - cinematográfico, 40, 164
- Lógicas narrativas, 27c, 78
- Materiales expositivos, 137
- Metaficción, 100, 177
 - audiovisual, 89-91
 - historiográfica, 52, 57
 - en el cine europeo, 56
- Metáfora, 100, 106
 - del espectáculo, 117
- Metalepsis, 35
- Metanarrativas, 27
- Metonimia, 106
- Mirada. Véase también Sistema de miradas
 - analógica, 100
 - por géneros, 89
- Mitologema, 118
- Modalidades genéricas, 34
- Modernidad, 53
- Montaje, 115, 121-123, 130
- Música, 79-80c, 97
 - de época, 138
- Narración(es), 32, 131
 - paradigmáticamente posmodernas, 60

- Narrativa, 80c
 - cinematográfica, evolución de la, 26c
 - clásica, 63
 - moderna, 63
 - ontológica, 82
 - posmoderna, 66
- Novela mexicana, 55
- Objeto(s)
 - de carácter posmoderno, 59
 - de deseo, 92
 - de filmación, 119
- Ola francesa, nueva, 121
- Paisaje, 78
- Película
 - elección genérica de una, 15
 - final de la, 30, 35
 - inicio de la, 29
 - título de la, 14, 29
 - ver una, elementos que influyen en la decisión de, 14
 - visión del mundo que propone la. Véase Ideología
- Personajes, cine de, 92
- Placer, 37
- Plano
 - secuencia, 121-123
 - pragmático, 81
 - semántico, 81
 - sintáctico, 81
- Posmodernidad, 49-50, 53
 - escéptica, 68
 - rasgos de, 69
 - propositiva, 68
 - rasgos de, 69
- Pragmática cinematográfica, 108
- Predestinación, intriga de, 19-20, 30
- Previsión del final, formas de, 19
- Proceso nominativo, 37-38
- Prosaica, 45
- Proxémica, 32
- Psicoanálisis, 44
- Psicología social, 45
- Puesta en escena, 130
- Punto de Vista (P. V.), 99

- Recepción, estética de la, 45
- Redes bibliográficas sobre cine, 164
- Reglas genológicas, 76-77
- Religión del espectáculo, 16
- Reportaje, 123
 - poético, 138
- Representación, 62
 - institucional, modo de. Véase Cine clásico
- Retórica, 45
 - de la lectura de las imágenes, 116
- Revistas de cine, 165
- Ruptura, tradición de, 59
- Sala cinematográfica, elección de la, 14
- Secuencialidad narrativa, 131
- Seducción
 - diegética, mecanismos de, 112
 - narrativa, estrategias de, 33
- Semiología, 44, 103-104
 - del cine, 171
- Significación, 111
- Sincronización dramática, 129
- Sintagmática fílmica, 112
- Sintaxis literaria, 108
- Sistema
 - de miradas, 88-92
 - ejemplo de, 101
 - Nacional de Investigadores, 156, 163
- Sociología, 44
- Sonido, 30, 129
- Sorpresa, 20, 33
- Suspense narrativo, 20, 33, 64
 - barroco, 82-83c
 - del cine clásico, 82-83c
 - estrategias de, 33
 - y edición, 83c
- Sutura, 21, 40, 81-82, 178
 - función de la, 81
 - inconsciente, 81-82
 - narrativa, 81-82
 - preconsciente, 81-82
- Tendencia, 67
 - hiperviolenta, 70
 - laberíntica, 70
- Teoría(s)
 - del cine, 167-168, 178
 - continentales, 168-169
 - definición, 181
 - del discurso, 104
 - narrativa, 86
- Testimonios de viaje, 137
- Tiempo, 63
 - espacialización del, 64
- Toma final, 36
- Vestido y peinado, 32
- Violencia, 16, 56
 - estilización de la, 68
- Western, 15, 56, 107, 118
- Yuxtaposición posmoderna, 59

PEDAGOGIUM DIDÁCTICA

® BIBLIOTECA DIGITAL DE PEDAGOGÍA

NOTAS FINALES

Le recordamos al lector que estos archivos digitales han sido prestados de forma completamente gratuita, sin obligación alguna de aportar de su parte ningún monto económico por el uso total de estos materiales. Tenga en cuenta que los préstamos de la Biblioteca son exclusivamente para fines educativos, bajo esta condición, le pedimos a usted de manera reflexiva y participativa, ayude a la comunidad a seguir con este proyecto, mostrando en su totalidad la decencia correcta de borrar el documento una vez que este ha sido leído.

ADVERTENCIA

Si te percatas de algún usuario irracional que dentro de la comunidad manifieste acciones inexplicables como; el cyberbullying, la publicación de contenidos inapropiados no relacionados con la educación, la comercialización de los materiales de la Biblioteca, la falsificación como alteración de nuestros administradores y seguidores, la venta y compra de objetos y sustancias ilícitas así como de toda persona que eternamente presuma de no ser humano, no dudes inmediatamente de informar a los fundadores de la comunidad *"Pedagogium Didáctica"* sobre lo sucedido y generado por el robot inconsciente, para que este sea expulsado permanentemente de nuestra comunidad de lectores.

CONTÁCTANOS TAMBIÉN EN:



pedagogiayeducacion@hotmail.com



<http://pedagogiayeducacion.wix.com/didacticus>



Pedagogium Didáctica (LIBROS EN PDF)



<https://www.youtube.com/watch?v=6KEisOT2lhs>

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ANÁLISIS CINEMATográfico

La seducción luminosa

Lauro Zavala Alvarado

La mayoría de los temas de este libro se originaron en los cursos y conferencias sobre teoría y análisis cinematográfico que el autor impartió desde 1978 en diversas escuelas y facultades de México y el extranjero; asimismo, son el resultado de su trabajo en el salón de clases y las salas de exhibición, con el apoyo de diversos acervos especializados.

El primer capítulo contiene un modelo para la reconstrucción analítica de la experiencia de ver una película, así como una guía para el análisis cinematográfico. Enseguida se estudia la narrativa cinematográfica contemporánea y la ficción posmoderna; además, se propone un modelo sobre las características que distinguen al cine clásico del moderno y del posmoderno. En el tercer capítulo 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, a su vez, en el capítulo cuarto se exploran las fronteras entre cine y literatura.

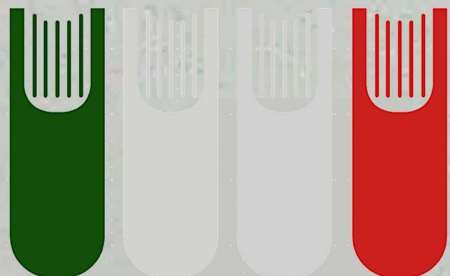
Finalmente, se presenta un modelo para el análisis de la intertextualidad, útil para complementar y extender el análisis estrictamente cinematográfico. El texto incluye un glosario de términos sobre teoría y análisis cinematográfico. El anexo, por su parte, comprende modelos para el análisis, gráfico y fotográfico.

Contenido

De la teoría al análisis cinematográfico
Exploraciones en la estética del cine posmoderno
Humor, sutura y el sistema de miradas
Paseos por la semiótica del cine
La seducción del cine documental
Las fronteras de la investigación

PEDAGOGIUM DIDÁCTICA

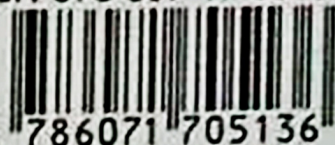
BIBLIOTECA DIGITAL DE PEDAGOGÍA



MÉXICO

PEDAGOGIUM DIDÁCTICA

ISBN-978-607-17-0513-6



9 786071 705136

www.etrillas.com.mx