

POSIBILIDADES DEL ANÁLISIS CINEMATográfico

ACTAS DEL PRIMER ENCUENTRO NACIONAL
DE ANÁLISIS CINEMATográfico



R

Lauro Zavala
(coord.)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en C. Eduardo Gasca Pliego

RECTOR

Dr. Felipe González Solano

SECRETARIO DE DOCENCIA

Dr. en Fil. Sergio Franco Maass

SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN
Y ESTUDIOS AVANZADOS

Dr. en C. Pol. Manuel Hernández Luna

SECRETARIO DE RECTORÍA

Dr. Georgina María Arredondo Ayala

SECRETARIA DE DIFUSIÓN CULTURAL

M. en A. Ed. Yolanda E. Ballesteros Senties

SECRETARIA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

Dr. en C. Jaime Nicolás Jaramillo Paniagua

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN

Dr. en Ing. Roberto Franco Plata

SECRETARIO DE PLANEACIÓN

Y DESARROLLO INSTITUCIONAL

Dr. en D. Hiram Raúl Piña Libien

ABOGADO GENERAL

Lic. en Com. Juan Portilla Estrada

DIRECTOR GENERAL

DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA

M. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla

CONTRALOR UNIVERSITARIO

Profr. Inocente Peñaloza García

CRONISTA

FACULTAD DE ARTES

M. en A. V. José Edgar Miranda Ortiz

DIRECTOR

M. en A. V. Janitzio Alatraste Tobilla

SUBDIRECTOR ACADÉMICO

L. en A. Mirtha Erika Canales García

SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA

M. en A. V. Laila Eréndira Ortiz Cora

COORDINADORA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

L. en A. V. Javier de Jesús López Castañares

COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

L. en D. G. Fernando García Cardiel

COORDINADOR DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

M. en A. Cynthia Ortega Salgado

COORDINADORA DE PLANEACIÓN

M. en A. V. Eduardo Bernal

DEPARTAMENTO EDITORIAL

Posibilidades del análisis cinematográfico
Actas del Primer Encuentro Nacional
de Análisis Cinematográfico

Lauro Zavala (coord.)



Posibilidades del análisis cinematográfico.
Actas del Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico

Redacción y administración

Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México
Cerro de Coatepec, s/n Ciudad Universitaria, C.P. 50100. Toluca, México
Teléfono: (01 722) 2 15 93 34 y 1 67 12 76. Ext. interna UAEM 3380
Correo-e: editorial@editorialuaemex.org
<http://editorialuaemex.org/>

© Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México.

Edición

Editor: Eduardo Bernal
Coordinación editorial: Manuel Encastin
Diseño y formación: Jorge Marcelino

Hecho en México.

ÍNDICE

- 9 Presentación
Lauro Zavala

Análisis en General

- 21 Estrategias formales de análisis cinematográfico
Vicente Castellanos Cerda

Análisis Intertextual

- 39 La intertextualidad en una secuencia de *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice
Silvia Díaz Coria Aguilar
- 47 *Do you know this man?/Connaissez-vous ce garçon?*
Hartley-Godard: secuencias cinematográficas y puntos de articulación intertextual
Arturo Vallejo
- 63 Usurpando cuerpos: Las tres versiones de *Body Snatchers*
José Antonio Valdés Peña
- 69 Intertextualidad entre el *western* clásico, el *western* mexicano y el *western* postmoderno
Raúl Miranda López

Análisis Ideológico

- 91 La ciudad de Nueva York en el discurso cinematográfico de Woody Allen
Tanius Karam Cárdenas

- 105 La noción de la historia en *Desiertos mares*
de José Luis García Agraz
Aleksandra Jablonska
- 121 El Rey León: Apología del destino manifiesto estudio
de contenidos connotativos
Luis F. Gallardo León
- 135 La representación de la relación de poder en
Soy puro mexicano de Emilio “Indio” Fernández
Satomi Miura
- 149 “Bienvenido al desierto de lo real”: ficciones cyberpunk,
teoría de la simulación y hermenéutica cinematomítica
Fabián Giménez
- 159 “No preguntes sobre mi trabajo, Kay”: Análisis político
de la secuencia 22 de *El Padrino*
Hernán Becerra Pino
- 165 El desembarco de Normandía y el imaginario
cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción
del hecho histórico
Alfredo Tenoch Cid Jurado

Análisis Estético

- 191 El carnaval posmoderno en *Hedwig and the Angry Inch*
de John Cameron Mitchell (2001)
[Secuencias 13 y 14 del DVD]
Gabriela Hernández Merino
- 199 Rencorosa inocencia. La mujer en el cine fantástico
oriental
José Luis Ortega

- 207 *Wong Kar-Wai* y la poética del secreto
Jezreel Salazar Escalante

Análisis de Cortometrajes

- 221 Estudio intertextual del cortometraje *Sin sostén*
Lucía Gabriela Landeros Neri
- 243 Sorpresas educativas en *Surprise* de Veit Helmer
Annemarie Meier
- 251 El cortometraje *Program* de la serie Animatrix
Itzel Valle

Análisis cinematográfico

- 265 De la experiencia como espectador a la creación
como productor
Antonio Noyola

PRESENTACIÓN

El análisis cinematográfico consiste en el reconocimiento de cada uno de los componentes que permiten distinguir un producto cinematográfico de cualquier otro. En otras palabras, el análisis cinematográfico es resultado de utilizar un conjunto de herramientas conceptuales que permiten reconocer qué es lo específico de una película.

Todo análisis consiste en descomponer el objeto de estudio en sus componentes específicos. El estudio de estos componentes en el cine de ficción debe reconocer necesariamente cinco elementos característicos: la imagen, el sonido, la edición, la puesta en escena y la narración. Y del estudio de estos componentes se derivan interpretaciones de naturaleza genérica, estilística, intertextual e ideológica.

El *análisis* cinematográfico es entonces una actividad distinta de la *crítica* de cine, pues esta última es siempre un trabajo de síntesis. La crítica es resultado de una apreciación sobre la película como totalidad, y se manifiesta en los juicios de valor que todo espectador produce de manera espontánea al ver una película. El análisis, en cambio, es resultado de un trabajo sistemático y minucioso, apoyado en una metodología específica y derivado de una teoría cinematográfica particular.

Aunque el cine nació en Francia en 1895, el primer análisis cinematográfico fue realizado por el director ruso Sergei Eisenstein en 1934, al estudiar la composición visual, el ritmo de edición y la progresión dramática de una breve escena de su propia película *El acorazado Potiomkin* (1925).¹ Sin embargo, fue hasta la década de 1950 cuando se crearon casi simultáneamente en las universidades de Francia y de los Estados Unidos los primeros departamentos de Estudios Cinematográficos, en los cuales el análisis audiovisual ocupa un lugar central.²

En este momento el análisis audiovisual es una profesión reconocida institucionalmente en países como Italia, España, Inglaterra, Estados Unidos, Polonia y Francia.³ Tan sólo en los Estados Unidos se publican cada año más de 500 libros universitarios de estudios cinematográficos, acompañados por más de 50 revistas especializadas en investigación audiovisual.⁴ En todas estas publicaciones académicas, el análisis de películas ocupa un lugar estratégico, y la profesión cuenta con archivos de materiales audiovisuales adecuados para esta actividad.

La existencia de esta tradición académica durante varias décadas ha propiciado, por ejemplo, que en Francia exista ya el curso de Análisis de Secuencias en el bachillerato nacional, y que el examen de egreso consista precisamente en el análisis de una secuencia audiovisual.⁵

¹ Jacques Aumont y Michel Marie: "Diversidad de métodos analíticos: algunos hitos históricos" en *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990, 25-46.

² Barry Keith Grant, ed.: *Film Study in the Undergraduate Curriculum*. New York, Modern Language Association of America, 1983.

³ En Francia, por ejemplo, desde 1972 existe la Association Francaise des Enseignants et des Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel.

⁴ La producción bibliográfica especializada en estudios cinematográficos es reseñada regularmente por la revista gremial *Cinema Journal*, publicada por la Society for Cinema and Media Studies. Esta asociación fue creada en 1959.

⁵ Esta actividad está acompañada por materiales dirigidos a los docentes,

El análisis cinematográfico es una actividad *humanística*. Esto significa que no forma parte del estudio de las industrias culturales, sino de las manifestaciones artísticas. Y en su práctica se integran las aproximaciones a la estética y la semiótica del discurso audiovisual, es decir, aquellas que tienen una naturaleza transdisciplinaria. Por esta razón, tal vez la creación de una agrupación gremial en las humanidades en general (o al menos en los estudios literarios) en el país podría contribuir a la profesionalización del análisis cinematográfico.⁶

En México todavía no tenemos una tradición académica de análisis audiovisual lo suficientemente desarrollada como para contar con un reconocimiento institucional, y sin duda sería conveniente apoyar su paulatina profesionalización. Es un hecho evidente que quienes realizan el análisis audiovisual de manera sistemática lo han hecho de manera aislada. Uno de los principales motivos para la organización del Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico fue la posibilidad de contribuir a la creación de una conciencia gremial en quienes trabajan en este terreno de la investigación académica.

El volumen **Posibilidades del análisis audiovisual** contiene las Memorias del Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico (ENAC), el cual se llevó a cabo los días 10, 11 y 12 de junio de 2005 en la Ciudad de México. Este Encuentro fue convocado por la Coordinación de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, a cargo del Mtro. Luis Razgado, y fue coordinado

como el de Laurent Jullier (*L'analyse de séquences*. París, Nathan, 2003) y materiales dirigidos a los investigadores, como el de Jacques Aumont y Michel Marie (*Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. París, Nathan, 2001), todavía sin traducción a nuestra lengua.

⁶ En los Estados Unidos los estudios cinematográficos han estado directamente ligados a la Modern Language Association of America, que agrupa a los profesionales de lengua y literatura. Esta asociación (MLA) agrupa a más de 32,000 profesionales y fue creada a fines del siglo XIX, en el año 1887.

académicamente por el Dr. Lauro Zavala. Durante los primeros dos días de este Encuentro las actividades se realizaron en las instalaciones de la UAM Xochimilco, y el tercer día se realizaron en la Cineteca Nacional.

Durante el Encuentro se logró estimular la reflexión acerca de la utilidad formativa del análisis de secuencias, así como sobre su diversidad metodológica y las condiciones necesarias para su profesionalización.

Para la realización de este Encuentro se convocó a los profesores, investigadores, egresados y estudiantes de las carreras y posgrados en comunicación y literatura en el país. En particular, se convocó a los miembros del Coneicc (Consejo Nacional para el Estudio y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación, el cual agrupa a 327 escuelas y facultades de comunicación en el país), así como a los miembros de la AMIC (Asociación Mexicana de Investigadores de Comunicación), a los participantes en el Posgrado en Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) y del Posgrado en Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPS), ambos en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

El antecedente académico más inmediato de este congreso fue la realización del Primer Encuentro Nacional sobre la Enseñanza y la Investigación del Cine en México, que se realizó en septiembre de 1996 con motivo de los 100 años de la llegada del cine al país, y que también tuvo como sede las instalaciones de la UAM Xochimilco.

Durante el Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico se presentaron 24 ponencias. La conferencia inaugural estuvo a cargo del Profr. Jorge Ayala Blanco, titular desde hace muchos años del curso de Análisis Cinematográfico en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM.

La primera sesión plenaria estuvo dedicada a discutir las diferencias entre el análisis y la crítica cinematográfica, y en ella participaron los críticos Gustavo García e Ysabel Gracida, así como los investigadores Vicente Castellanos (FCPS, UNAM) y Alfredo Cid

(ITESM, Ciudad de México). Por la tarde se presentó el Módulo en Línea de Análisis Cinematográfico dirigido a los profesores del Sistema de Bachillerato de la UNAM, diseñado por Lauro Zavala.

La segunda sesión plenaria estuvo dedicada a discutir la importancia del análisis cinematográfico en la formación universitaria, y las condiciones necesarias para su profesionalización. En ella participaron Armando Casas (director del CUEC), Catherine Bloch (jefa de la Subdirección de Investigación de la Cineteca Nacional) y Ángel Martínez (coordinador de los acervos en la Filmoteca de la UNAM), todos ellos bajo la moderación de la documentalista María del Carmen de Lara, de la UAM-X.

La tercera y última sesión plenaria estuvo dedicada a presentar el premiado DVD didáctico sobre *Análisis Cinematográfico* que fue producido recientemente por la Coordinación de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En esta presentación participaron el autor del guión, Antonio Noyola (director de la productora Iconos), así como el responsable del proyecto, Roberto Villamil (jefe de la Coordinación de Educación Continua de la FFyL), el profesor Rafael Castro (UAM Xochimilco) y Lauro Zavala (autor del libro de texto *Elementos del discurso cinematográfico*, publicado por la UAM Xochimilco, que sirvió como punto de partida para la elaboración del DVD).

Al concluir el segundo día de actividades se presentaron varios libros sobre cine publicados recientemente: *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, de Diego Lizarazo (publicado por la UAM Xochimilco); *Óperas primas del cine mexicano, 1988 - 2000*, de José Antonio Valdés Peña, y la *Historia del cine mexicano de animación*, de Juan Manuel Aurrecochea (ambos publicados por la Cineteca Nacional).

Poco antes de la sesión de clausura, el Departamento de Programación de la Cineteca Nacional organizó una visita guiada a sus archivos fílmicos, gráficos y de documentación.

En la sesión de clausura se señaló la utilidad del análisis cinematográfico como herramienta central para la alfabetización audiovisual; la necesidad de estimular su inclusión en los planes

y programas de estudio en la educación media-superior y superior, así como la conveniencia de crear acervos especializados en materiales audiovisuales, redes interinstitucionales de investigación y proyectos de intercambio académico con expertos provenientes de otros países.

El volumen **Posibilidades del análisis audiovisual** está organizado en siete secciones: Análisis en General, Análisis Intertextual, Análisis Ideológico, Análisis Estético, Análisis de Cortometrajes, Presentación del DVD y Perfil de los Participantes.

El volumen se abre con el trabajo de Vicente Castellanos, investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este trabajo fue presentado durante la sesión plenaria en la que se discutieron las fronteras entre la crítica de cine y el análisis audiovisual, y forma parte de un trabajo más ambicioso acerca de la experiencia estética del espectador de cine.

La sección de Análisis Intertextual se inicia con el trabajo de Daniel Narváez, de la Universidad Autónoma de Zacatecas, donde el autor examina la primera secuencia filmada en color por Eisenstein en *Iván el Terrible* (1944-1948), mostrando la manera como el director incorporó los principios formales de la estética de Kandinsky al relacionar el empleo de los colores rojo, negro y amarillo con la composición musical. Por su parte, Silvia Díaz Coria, de la Universidad del Claustro de Sor Juana, presenta una discusión sobre el concepto mismo de secuencia, y enseguida estudia las alusiones cinematográficas y literarias en una secuencia específica en *El espíritu de la colmena*, del director español Víctor Erice. En su trabajo, Arturo Vallejo, de la UAM Azcapotzalco, muestra las similitudes entre una secuencia de una de las películas más conocidas de Jean-Luc Godard, y otra, mucho más reciente, del director Hal Hartley, como una forma de llevarnos a ver lo mismo de maneras distintas. José Antonio Valdés Peña, de la Subdirección de Investigación de la Cineteca Nacional, estudia algunas secuencias características de cada una de las tres versiones cinematográficas de la novela corta de Jack

Finney, *Usurpadores de cuerpos*, realizadas, respectivamente, en 1956 (Don Siegel), 1978 (Philip Kaufman) y 1993 (Abel Ferrara). Y Raúl Miranda, también de la Subdirección de Investigación de la Cineteca Nacional, ofrece una original interpretación de las similitudes y diferencias formales e ideológicas en la secuencia inicial de tres películas canónicas del western: la clásica *Pursued* (Raoul Walsh, 1947); el estilizado western mexicano *Los hermanos del hierro* (Ismael Rodríguez, 1961), y la neobarroca *Por unos dólares más* (Sergio Leone, 1965).

La sección dedicada al Análisis Ideológico se inicia con el trabajo de Tanius Karam, de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, acerca de la imagen de la ciudad de Nueva York que se presenta en las películas de Woody Allen, especialmente en algunas secuencias de *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979) y *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993). Enseguida se presenta el trabajo de Aleksandra Jablonska, investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional, donde la autora propone que el análisis de los sentidos históricos de una película debe considerar los planos historiográfico, narrativo y formal, y ejemplifica este modelo con *Desiertos mares* (1993) de José Luis García Agraz. Por su parte, Luis F. Gallardo León, del Centro de Estudios de la Comunicación, propone una serie de aproximaciones al estudio del contenido propagandístico y didáctico de *El Rey León*. Satoshi Miura, del Posgrado en Comunicación de la UNAM, estudia una secuencia de *Soy puro mexicano* (1942) de Emilio Fernández a partir de la distinción entre la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie, especialmente en lo relativo a la función de las miradas que ponen en evidencia los juegos de poder entre los personajes. Fabián Giménez, del Instituto Nacional de Bellas Artes, propone una secuencia de *The Matrix* para poner en evidencia los supuestos de la teoría de la simulación. Y en el trabajo de Hernán Becerra Pino, de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, se señalan algunas de las implicaciones para la filosofía política de la Secuencia 22 de la primera parte de la trilogía de *El Padrino* (1973).

La sección sobre Análisis Estético se inicia con el trabajo de Katya Mandoki, de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM Xochimilco, quien examina tres breves secuencias de *El aviador* (2005) de Martin Scorsese, y los componentes que en ellas permiten distinguir entre individualidad, identidad y rol de personaje. En el trabajo de Jacqueline Gómez Mayorga, de la Universidad Intercontinental, se estudian dos secuencias de la película mexicana *Japón* (Carlos Reygadas, 2002), utilizando el modelo de Katya Mandoki para reconocer las modalidades proxémica, kinésica, enfática y fluxión, en los registros de la retórica visual, corporal y auditiva. A continuación, Gabriela Hernández Merino, del Posgrado en Letras de la UNAM, estudia una secuencia musical de *Hedwig and the Angry Inch* (2002) de John Cameron Mitchell, donde se ponen en evidencia las estrategias de la parodia, el pastiche y el juego de identidades. En el trabajo de José Hernández-Riwes, también del Posgrado en Letras de la UNAM, se estudian tres secuencias de *Lost Highway* de David Lynch para reconocer la imagen de la bruja, especialmente en relación con la tradición visual y literaria del gótico inglés. Y en el trabajo de José Luis Ortega Torres, de la Cineteca Nacional, se presentan dos secuencias de *Una llamada perdida* y *Audición*, ambas del director japonés Takahashi Miike, para mostrar la presencia de un patrón espectral: el de la mujer de pelo largo en busca de venganza.

En la sección final, dedicada al Análisis de Cortometrajes, encontramos el trabajo de Lucía Gabriela Landeros, de la Universidad de Guadalajara, en el que se muestran diversas formas de alusión al cine europeo en el multipremiado cortometraje mexicano *Sin sostén*. En el trabajo de Anne Marie Meier, del Instituto Tecnológico Superior de Occidente, se estudia el irónico cortometraje alemán *Surprise* (Veit Helmer, 1995) para mostrar su utilidad como aproximación lúdica al estudio del lenguaje cinematográfico. En el trabajo de Itzel Valle, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, se estudia el cortometraje de animación oriental *Program* (2003), de la serie *Animatrix*, en el

que se incorporan elementos de anime y de historieta *heavy metal* con contenidos sincréticos provenientes de bushido, budismo zen, shintoísmo y confucianismo. Por último, en el trabajo de Lauro Zavala, de la UAM Xochimilco, se proponen cinco distintas aproximaciones analíticas al cortometraje *Rosa-Ni-Cienta (Pink-A-Rella)* de la serie de animación *La Pantera Rosa*.

La siguiente sección contiene el texto leído por Antonio Noyola durante la presentación del DVD didáctico *Análisis cinematográfico. Una introducción* (2005), producido por la Coordinación de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Finalmente, el volumen se cierra con el perfil profesional de cada uno de los autores y autoras que han colaborado en él.

Con la presentación de este volumen esperamos contribuir al reconocimiento del análisis audiovisual como una actividad profesional de gran interés por su evidente calidad académica y su enorme potencial pedagógico.

Lauro Zavala (UAM Xochimilco)
Coordinador Académico del I Encuentro
Nacional de Análisis Cinematográfico

ESTRATEGIAS FORMALES DE ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

Vicente Castellanos Cerda¹

El cine depende de las máquinas, al menos dos muy importantes: la cámara y el proyector, incluso sabemos que el cinematógrafo de los hermanos Lumière desempeñó ambas funciones.

El desarrollo tecnológico de la industria audiovisual en general ha modificado en las últimas décadas la forma tradicional, óptico-química, de hacer cine. Los soportes de grabación magnéticos y digitales, los sistemas de pesas y balances para transportar la cámara, los procedimientos computacionales de registro digital de la imagen y del sonido, son algunas de las innovaciones sin las cuales la **forma** cinematográfica contemporánea no existiría, condición tecnológica que ha problematizado las nociones generales de arte y estética.

La forma del cine, es decir, todo aquello que se aprecia de una película con los sentidos, se ha dilucidado mediante los problemas centrales del relato cinematográfico por oposición o semejanza al literario. Sin embargo, una película no es sólo un tipo

¹ FCPyS de la UNAM, vcastell@hotmail.com

específico de narrativa audiovisual, por el contrario, **la forma permite leer una película más allá de la superficie de las acciones de los personajes**. Es importante identificar qué hace la cámara, cómo se montó la escena, cuáles son las opciones de la edición, en concreto, dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿qué nos hace sentir y qué nos hace pensar la forma presentada en la película? Sentir y pensar conforman una experiencia individual e intransferible, pues para elaborar o recordar un significado se necesita percibir un significante de carácter heterogéneo en el caso del cine; este significante, se instaura en la intimidad del sujeto, perturba su cotidianidad, bien sea para activar su memoria o para modificar sus esquemas de percepción de la realidad.

Sin duda, los acercamientos formales siempre han sido una constante en la búsqueda de una suerte de especificidad cinematográfica. La teoría clásica del cine, desarrollada en la primera mitad del siglo XX, se debatió entre un formativismo que se oponía a todo avance tecnológico y un realismo que concebía un cine total en función de los progresos provenientes del carácter de máquina del cine: el empleo de lentes con grandes ángulos de visión, la extensión de la duración del plano gracias a la ausencia de edición, rangos extremos de profundidad de campo. Pero, fue hasta los años sesenta cuando el filmolingüista Christian Metz (2002), inauguró un método riguroso y perfectamente limitado a los elementos de la película: el análisis textual de grandes unidades cinematográficas que él llamó **sintagmas**. Otro importante representante del análisis textual fue el francés Raymond Bellour (2000), quien mostró en sus estudios una inclinación por los directores que expandían creativamente las posibilidades del cine gracias a la experimentación formal. Es necesario aclarar que tanto Metz como Bellour en el fondo llegaron a conclusiones más profundas que las mostradas por el análisis, las cuales consistieron en vincular los resultados con el desarrollo de la teoría del cine, en el primer caso, con la semiótica cinematográfica y, en el segundo, con las relaciones entre psicoanálisis y espectador.

La pretensión de este trabajo se asemeja y difiere de los autores franceses. Se asemeja en la medida en que pone en relieve nuevamente el significativo cinematográfico sobre las intenciones narrativas, pero difiere porque no profundiza en el potencial teórico de todo análisis, pues éste depende de las intenciones del analista en la búsqueda de la comprensión de uno de los múltiples fenómenos culturales, artísticos, o incluso económicos, del cine.

¿Cómo dar orden y cierto nivel de coherencia al estudio de la forma del cine? Primero se debe reconocer que a lo largo de la historia de este medio, las películas más analizadas han mostrado un nivel de complejidad formal por encima de la media.² Las innovaciones tecnológicas y creativas siempre se han considerado la esencia o capacidad inherente al arte cinematográfico, este hecho nos obliga a distinguir los filmes y los directores que han entendido el potencial de la tecnología cinematográfica en la creación de nuevas realidades. Una película formalmente compleja demanda cierta actitud por parte del analista, la cual debe apuntar más allá del relato y de la superficie simbólica que ya de por sí traen consigo los objetos, las personas y los sonidos que circundan la sala de cine.

Para analizar la forma cinematográfica hemos elegido basarnos en la propuesta barthesiana de la generación y lectura de sentido (Barthes, 1986). Para el semiólogo francés existen tres niveles de sentido en un filme: el de la comunicabilidad, el de la significación y el de la significancia u obtuso. En el nivel de la **comunicabilidad** la forma está subordinada al relato y se conoce en términos generales como el estilo del cine clásico hollywoodense. Este tipo de filmes siempre domina la cartelera sin importar el país de origen de la película. Por estar centrados en una forma transparente a favor de la comprensión

² Sin duda el mejor ejemplo es **El Ciudadano Kane** (Estados Unidos, 1941) de Orson Welles, considerada por el escritor argentino, Jorge Luis Borges, como una película abrumadora.

automática de las acciones y motivaciones de los personajes, sólo nos interesan en aquellas partes donde la forma emerge intempestivamente para alterar la percepción del espectador. El nivel de la **significación** es el de las películas notoriamente simbólicas, por ejemplo aquellas cinematografías nacionales (la japonesa) donde la búsqueda de las raíces y de las esencias prácticamente hacen ilegible el film para otras culturas, a pesar de usar una forma clásica. Los simbolismos son variados, basta mencionar cómo el expresionismo alemán representó el estado de ánimo de la época entre guerras gracias a las figuras triangulares y a la iluminación de la puesta en escena, también se puede decir lo mismo de los filmes psicológicos de Hitchcock, donde las miradas, los impulsos sexuales, la muerte y el arte, alegorizan el funcionamiento de las sociedades posindustrializadas. Sin embargo, el nivel que nos interesa es el de la **significancia**, el obtuso, por resbaladizo y por ser el primero en conmovernos, pero el último en comprender. Prácticamente aparece en cualquier tipo de filmes, justo cuando **la forma se torna amanerada**, algunas veces exageradamente barroca. El amaneramiento de la forma reivindica al cine, lo purifica y lo hace más *cinematográfico*: no existe el virtuosismo sin la forma manierista (véase el esquema uno).

Aunque en los tres niveles puede aparecer una forma pura, esto es, sin vínculo o justificación alguna con el relato o con la ideología del director, es comprensible que en el nivel obtuso el espectador busque desesperadamente un sentido y como está más allá de la cultura, en términos del propio Barthes, sólo lo podemos encontrar en nuestras emociones y pensamientos. En suma, para estudiar la forma cinematográfica como una parte de nuestra sensibilidad se debe reconocer la importancia de los múltiples rostros del potencial tecnológico del cine que aquí proponemos ubicarlo en tres macrocategorías analíticas: **la puesta en escena, la puesta encuadro y la puesta en serie**.

Las tres pueden estar subordinadas al relato o ser independientes de éste, lo cierto es que ni las películas clásicas, ni las subjetivas

vas, ni las manieristas escapan a cierto grado de narrativa, pero tampoco, a cierta independencia de la forma cinematográfica.

En otros dos breves textos de Roland Barthes (1960), se abren nuevas pistas para dar orden y coherencia al análisis de la forma,³ donde se sugiere que para la construcción de una semiología del cine es necesario respetar el siguiente procedimiento: inventariar los significantes (recortar el *continuum* cinematográfico), comparar los significantes con otros y agruparlos en oposiciones cuya articulación generará el sentido. Esta postura a todas luces estructuralista, nos ayuda a inventariar las posibilidades de existencia y combinación de la forma cinematográfica en macrocategorías. El pensamiento semiológico barthesiano, anima nuestro deseo de ordenar, de trazar un mapa, de las posibles estructuras formales subyacentes del cine, evidenciadas por el análisis textual de los significantes de una película.

El inventario completo se halla en los últimos tres esquemas, con la aclaración de que en este trabajo únicamente explicaremos las tres macrocategorías y la utilidad de elaborar este tipo de análisis. Asimismo, para las personas familiarizadas con la teoría, el análisis o la práctica del cine, no será difícil entender los múltiples elementos en que se divide cada macrocategoría, siempre a discusión y en reelaboración. En cambio, a los lectores noveles, los invitamos a consultar obras de carácter genérico e introductorias al cine.⁴ Revisemos, entonces, las tres grandes categorías analíticas:

³ Véase: “El problema de la significación en el cine” y “Las unidades traumáticas en el cine, principios de investigación”, en Barthes, Roland (1960) *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*, Paidós, Barcelona.

⁴ Frank Eugene Beaver (1994) *Dictionary of film terms: The Aesthetic Companion to film Analysis*, Twayne Publishers, USA. Joseph Maria Cátala (2001) *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*, Paidós, España. Susan Hayward (1996) *Key concepts in cinema studies*, Routledge, Great Britain. James Monaco (2000) *How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia. Language, History, Theory*, Oxford University Press, Third Edition, USA. Louis Giannetti (1990) *Understandign Movies*, Prentice-Hall. USA.

1. **Puesta en escena** (*mise en scène*). Está conformada por todo lo que aparece frente a la cámara previamente colocado y jerarquizado. Cada elemento puede devenir en signo, en una unidad de sentido. Responde a la pregunta, **¿qué se filma?**, y lo filmado abarca: el diseño del escenario, la iluminación, los personajes, la relación fondo-figura, los sonidos diegéticos dentro o fuera del campo visual (ver esquema 2).
2. **Puesta en cuadro** (*mise en shot*). Eisenstein fue el primer teórico en utilizar el término para hablar de las diferencias entre otros espectáculos o expresiones artísticas y el cine, principalmente provenientes de la herencia teatral y pictórica. La puesta en cuadro se refiere a los múltiples parámetros de la cámara y el sonido controlados directamente por el director o por un equipo creativo y técnico. Responde a la pregunta, **¿cómo se filma?**, y las decisiones están en función de: la angulación, el emplazamiento de la cámara, la planificación, los movimientos de cámara, la óptica, la duración del plano, los soportes de filmación, la composición de la imagen, el sonido no diegético y las manipulaciones sonoras (ver esquema 3).
3. **Puesta en serie** (*montage*). Consiste en la combinación de planos donde el espacio y el tiempo se reestructuran en términos cinematográficos. Se subdivide en dos niveles: el nivel funcional, ya sea relacionado con el relato o independiente de éste, y el nivel estructural, principalmente constituido por los ocho tipos sintagmáticos de Metz. Responde a la pregunta: **¿cómo se ordenan las tomas y las secuencias de la película?** (ver esquema 4).

Ahora bien, el estudio de estas tres **puestas** nos conduce a entender una emoción o un pensamiento en el cine, más allá de las conjeturas derivadas del relato, también evita que alegoricemos los temas de la película y permite separarnos de cualquier intento de reducir el sentido a explicaciones y criterios plausibles. En

suma, nos permite implicarnos con nosotros mismos mediante la forma cinematográfica, gracias a la comprensión profunda de las articulaciones subyacentes del cine, con la finalidad de liberarnos de aquello que el filme movilizó en nosotros,

En función de lo anterior, se abre el abanico de las explicaciones de uno de los fenómenos culturales, artísticos y estéticos más importante de las sociedades contemporáneas, al menos en cuatro históricos debates:

1. Nos ayuda a reflexionar sobre las condiciones fisiológicas, ambientales y mentales de la experiencia de ver y escuchar una película más allá del relato.
2. Nos permite demostrar cómo el cine es inseparable de su condición técnica, condición no pocas veces codificada, a partir de tres elementos materiales: la imagen, el sonido y la sucesión.
3. La forma del film es el alma de un nuevo pensamiento, caracterizado principalmente por un razonamiento logopático.⁵ El pensamiento cinematográfico es una traslación de movimientos de cámara, de profundidad de campo, de cámara lenta, de enfoques selectivos, de cambios espacio-temporales, dentro de un sistema de sentimientos, de intenciones y de cuestionamientos.
4. Entre espectador y película se instaura una experiencia íntima, tal vez la realmente importante, que se caracteriza por ser personal, intransferible y estar oculta tras el disfraz cinematográfico: un haz de luz, el acorde de la música, un sonido, la suspensión del movimiento, la granulación de la imagen, la presencia de la cámara lenta.

Una primera conclusión podría permitirnos la reconsideración del cine como una máquina inteligente, por supuesto, no

⁵ Lógico y afectivo a la vez. Al respecto, véase Julio Cabrera (1999) *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Gedisa, España.

afirmamos que piense o sienta como los seres humanos, sino que es capaz de movilizar intercambios de significados afectivos y racionales entre dos intérpretes, pues entre el director o el grupo de producción y el espectador se establece una semiosis ilimitada de reenvíos signícos. Se podría hablar de una máquina semiótica que tiene la fuerza de **revelarnos otras cosas y otras condiciones de esas cosas**. El cine nos ha advertido sobre un mundo inestable, prácticamente onírico, en oposición al mundo lógico, sostenido en las leyes de la causalidad y de la naturaleza; por otro lado, también ha exhibido nuevas relaciones espacio-temporales bajo una perspectiva múltiple y variada, sea visual o sonora. Todo esto nos restituye una experiencia profundamente real sobre un mecanismo extremadamente irreal.

Vale la pena recordar que el cine fue la primera máquina inteligente que expresó la sensibilidad del hombre contemporáneo:

En el caso del cinematógrafo no sólo existe una sensibilidad particular y múltiple, sino también un poder muy variado de combinar y transformar los datos de dicha sensibilidad, de todo lo cual resulta una especie de actividad psíquica, de vida subjetiva, que prepara y por lo mismo orienta el trabajo intelectual del hombre (Epstein, 1960: 145).

Ante tal panorama, hay que volver la vista profunda y analítica al potencial tecnológico de la forma cinematográfica.

Bibliografía

Barthes, Roland (1960) *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*, Paidós, Barcelona.

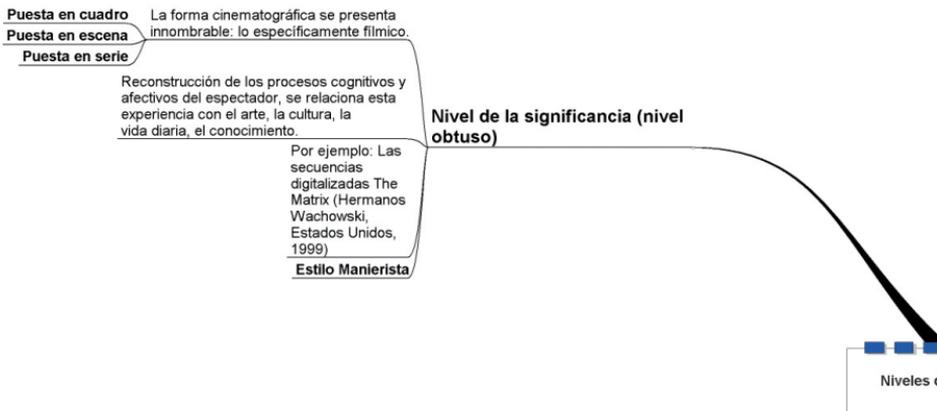
Barthes, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona.

Bellour, Raymond (2000) *The analysis of film*, Indiana University Press, USA.

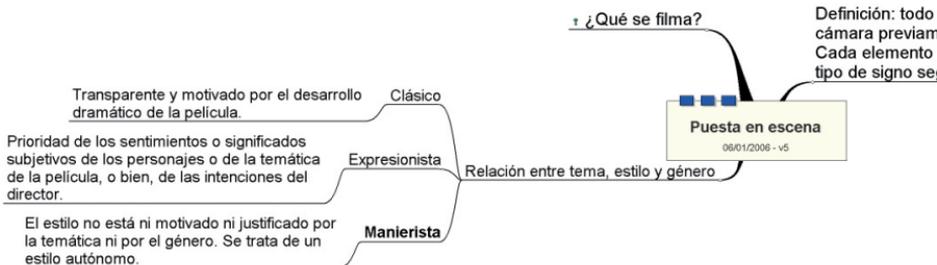
Epstein, Jean (1960) *La inteligencia de una máquina*, Nueva Visión, Argentina.

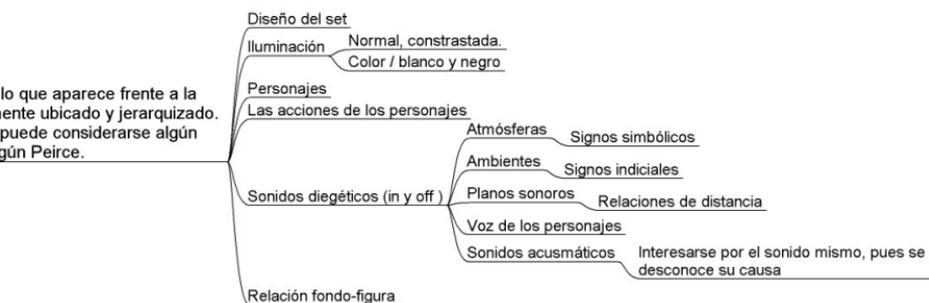
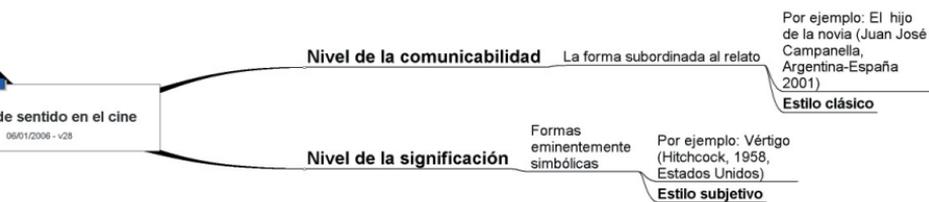
Metz, Christian (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1, Paidós, México.

Esquema 1

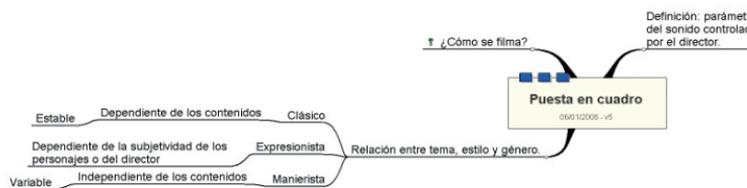


Esquema 2

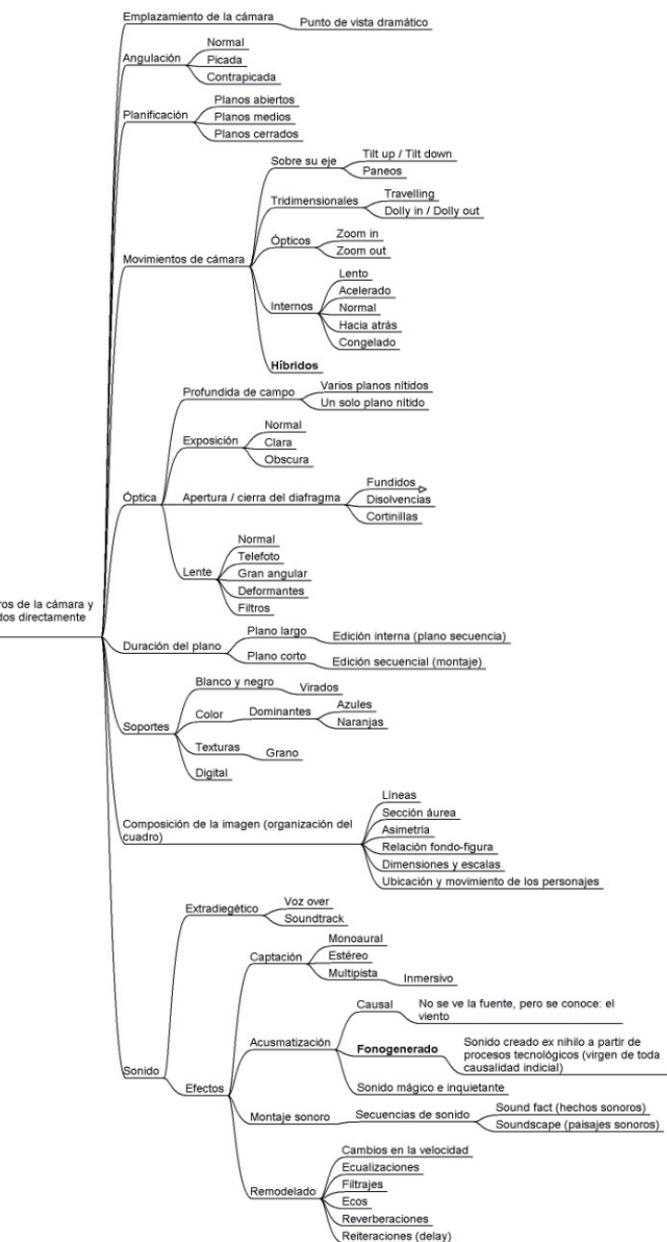




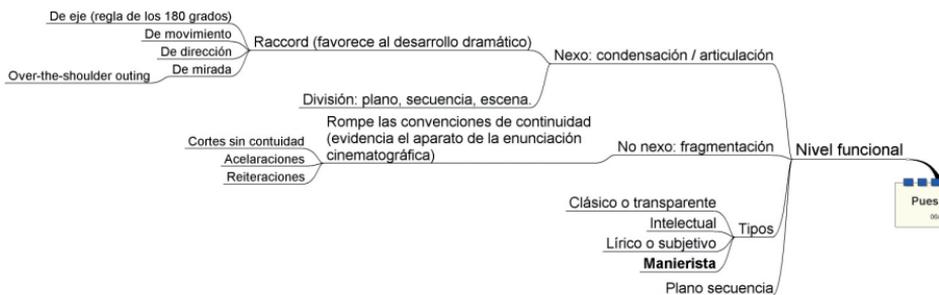
Esquema 3



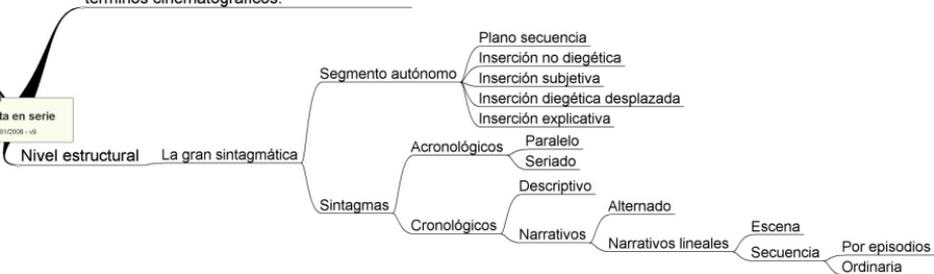
ESTRATEGIAS FORMALES DE ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO



Esquema 4



Definición: combinación de planos donde el espacio y el tiempo se reestructuran en términos cinematográficos.



LA INTERTEXTUALIDAD EN UNA SECUENCIA DE EL ESPÍRITU DE LA COLMENA DE VÍCTOR ERICE

Silvia Díaz Coria Aguilar ¹

Hablar de *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice significa enfrentarse con la película más emblemática del denominado “cine metafórico” español. Su realizador, Víctor Erice, logra sin duda construir una obra con múltiples posibilidades de lectura (estructural, socio-histórica, psicoanalítica y simbólica). Se trata de una película compacta y orgánica a la que no falta ni sobra nada. La base estilística de *El espíritu de la colmena* es un constante recurrir a la ambigüedad del discurso, con el propósito de crear una estética de la pena y horror eludidos, nunca expuestos ni evidenciados. Su propuesta sirve para demostrar que las dimensiones del dolor y del miedo se desarrollan en un lugar fuera de cuadro, de ahí que todo lo terrible de una realidad no sea expuesto, sino sugerido, pues ello genera un efecto más inquietante que toda realidad expresada de forma directa y explícita.

¹ Estudiante de la Maestría en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

La historia se ubica en tiempos de la posguerra (1940) “en un lugar de la meseta castellana hacia 1940” e inicia con la llegada de un camión que transporta un proyector de cine y los rollos de la película *Frankenstein* de James Whale para su exhibición en el foro improvisado de un pueblo vetusto. El argumento de *El espíritu de la colmena*, sencillo y poco tramado, se desprende del impacto emocional, psicológico y existencial provocado por la película en una niña vecina del lugar (Ana).

Frankenstein (particularmente la secuencia que describe el encuentro del monstruo con la niña en el bosque) estimula la sensibilidad de Ana hasta el punto en que querrá saber si existen realmente los espíritus, si ellos son portadores del mal o si acaso puedan serlo del bien. Los límites entre realidad y fantasía se vuelven incomprensibles para la niña, y de ahí su esfuerzo obsesivo por entender y aprehender el mundo sobrenatural sugerido por la película que escapa a su percepción ordinaria del mundo (un sórdido mundo de posguerra, dicho sea de paso). *El espíritu de la colmena* describe aspectos fugaces de la vida diaria de Ana, y cómo, entre sus actividades escolares y las rutinas del hogar, encuentra ocasión para cristalizar sus conjeturas hasta hacerlas traspasar el umbral del juego.

Por razones prácticas he dividido la película en nueve unidades narrativas o episodios a los que he asignado un título:

1. Exhibición de *Frankenstein*
2. La noche en el hogar
3. Conocimiento de la casa del “espíritu”
4. Visita al bosque de las setas
5. Salida del padre
6. Encarnación del Espíritu
7. Muerte del forajido
8. Ana busca al Espíritu en el bosque
9. Ana vuelta a nacer

“Una tarde en la colmena” es el nombre asignado a la secuencia (número 7) que se tomará para el presente análisis, la cual forma

parte del quinto episodio, que inicia con la partida del padre (Fernando) al amanecer y finaliza con su regreso durante la noche. En términos dramáticos, el episodio enmarca la relación de complicidad existente entre Ana y su hermana (Isabel), la ruptura entre ellas y el deseo de Ana por ver arder en la hoguera a su hermana.

Procedamos a observar los componentes estructurales que dan sentido secuencial al segmento narrativo propuesto para el presente análisis. El segmento inicia con la imagen de un gato negro apoltronado en un sillón, sin duda la mascota de la casa de Ana, dado el ámbito en que aparece. Simultáneamente, se alcanzan a escuchar en la banda sonora las notas de un piano tocado por la mamá (Teresa), a quien identificaremos en la siguiente toma. Ana, en otro lugar de la misma habitación, observa un álbum fotográfico familiar hasta que Teresa sale repentinamente de la casa y se dirige a la estación del tren, como es su costumbre. Por medio de un fundido advertimos, quizás porque ha mirado a su madre partir, que Ana se halla a un lado de un balcón donde hay un panal artificial de abejas a las cuales observa. En paralelo, el gato llega a la habitación donde Isabel duerme una siesta y la despierta. Ella juega con el animal y lo importuna hasta el grado en que éste la rasguña, pero este incidente genera un nuevo pasatiempo para Isabel, quien se pinta la boca con la sangre del dedo herido. Vemos de nuevo a Ana, quien en el estudio del papá teclea una máquina de escribir hasta que un grito de Isabel interrumpe su “ocupación”. Acude al auxilio de la hermana, a quien encuentra inconsciente tendida en el suelo. Luego de buscar inútilmente la ayuda de la sirvienta en el patio, Ana regresa al cuarto, donde ahora no hay nadie. Desconcertada, se dirige hacia la ventana, mientras que a sus espaldas aparece Isabel, ataviada con la ropa de apicultor del papá para asustarla.

Tales son, a grandes rasgos, las escenas que componen este segmento narrativo. Ahora cabe preguntar por qué —según afirmo— integran una secuencia y determinar si hay rupturas espaciales y temporales. La definición de secuencia es sucinta y no se presta a equívocos cuando de cine clásico se trata. De acuerdo

con la definición de Casetti, por secuencia debe entenderse toda unidad fundamental de contenido cinematográfico; es, pues, un segmento que posee características autónomas y distintivas. Muchas veces el uso convencional de los signos que sirven para encuadrarla son los fundidos encadenados, los *fades*, las cortinillas y el corte:

Así pues, resulta fundamental el criterio distintivo que se refiere al contenido de las partes: allí donde se advierte una mutación de espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra, en suma, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos situar siempre con legitimidad el confín entre una secuencia y otra (Casetti, 1990: 40).

La complejidad del presente bloque, “una tarde en la colmena”, en donde hay acciones paralelas, elipsis temporales y desplazamientos espaciales, podría confundir y llegar a hacernos pensar en más unidades de contenido de la cuenta. He optado por considerar que en su conjunto se trata de una secuencia que tiene en medio una subsecuencia. Esta subsecuencia corresponde a la escena en que Teresa sale de la casa, pues se trata de un signo de interrupción que no es lo suficientemente fuerte para convertirse en una secuencia y, por ende, para producir una división al interior del contenido abordado en este segmento. Su presencia alude a información ya conocida, y funge más bien como un *leitmotiv* (es la escena de una secuencia referida en el primer episodio). La reaparición de este motivo: Teresa conduciendo una bicicleta por una carretera que se pierde en el horizonte, cifra entonces la costumbre de la protagonista de visitar a una hora determinada la estación de tren para depositar una carta y permanecer en ella hasta el atardecer.

Se puede observar que hay un fundido encadenado entre esta subsecuencia y el retorno al interior de la casa, este signo podría ser visto como el indicador del inicio de otra secuencia, pero Ericc recurre frecuentemente a él y no nada más para señalar transiciones temporales, sino para referir acciones continuas (en una

escena del episodio tres, cuatro planos encadenados desde una misma posición de la cámara muestran la llegada de las niñas a la escuela). En el caso del paso del plano de Teresa en un camino al rostro de Ana junto a la ventana, el fundido no sirve para establecer un salto temporal (la tarde sigue siendo la misma). Se trata más bien de una elipsis espacial que alude el desarrollo de rutinas que se han llevado a cabo fuera del cuadro (Ana abandona el álbum fotográfico y llega hasta la ventana para observar a su mamá cuando se marcha de la casa).

Se ha de observar que la incursión del gato, convertido en hilo conductor, permite dar unidad y continuidad a este segmento narrativo. El mismo gato que aparece justo al inicio de la secuencia (había ya sido enunciado en los créditos por medio de un dibujo) entra en la recámara de Isabel. Así, se sugiere que este animal también ocupa un lugar protagónico en las rutinarias tardes de la casa. Pero, el asunto no ha cambiado, sigue siendo el mismo: la manera en que los miembros de la familia idean sus propias actividades para consumir su tiempo durante la tarde y Ana sigue siendo el eje central en este asunto, aunque Isabel, en otro espacio, esté sacudiendo la pereza del ambiente con sus juegos. Se tiene la impresión de que aunque los protagonistas hagan muchas cosas, priva el tedio propio de un ámbito cerrado (la colmena), por lo tanto, el asunto contado en tiempo real, acaba anulando cualquier indicio de acción o intriga.

Entre otras consideraciones, esta secuencia enriquece sus significados por medio de las relaciones *intertextuales*. En un principio encontramos a Teresa parada frente al piano, sacando las notas de una melodía. En tanto, en otro lugar de la misma habitación, Ana observa un álbum fotográfico familiar. La música intradiegetica servirá como indicador de la unidad espacial, puesto que tanto madre como hija jamás aparecerán juntas; así como tampoco, habrá un plano de ubicación espacial que señale el sitio que ocupa cada una en el espacio. Las notas articuladas por Teresa corresponden al *Zorongo gitano* y *aluden* a Federico García Lorca. La melodía en su forma original era una canción

que tocaba al piano el poeta para acompañar a una cantante llamada la Argentinita. Su cadencia lenta, perezosa, manifiesta el recuerdo dolido que debe ser callado, como a su vez remite al martirio de su antiguo intérprete sufrido durante la Guerra Civil.

Esta información proporcionada por la *cita* sonora se complementa mediante una *silepsis* con la historia fotográfica de Teresa y Fernando, la cual es contemplada por Ana. Entonces, observamos una sucesión de imágenes que nos remite a los tiempos estudiantiles de los protagonistas. Teresa, alegre e inquieta, aparece acompañada por otra niña y a sus espaldas una leyenda dice “Curso 1929”. Evidentemente el registro de estas imágenes nos está remitiendo al tiempo anterior a la guerra, en donde privaba la cordialidad y optimismo. Erice al escoger material fotográfico para narrar el pasado de los padres de Ana, confiere dimensiones documentales a la historia, aunque los intertextos fotográficos sean una *falsificación*, puesto que no dejan de ser parte de una recreación ficticia. Pero resulta altamente significativa la *mención* de dos personajes de la vida real: Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset (*enunciación facsimilar*). Fernando, el padre de Ana, queda asociado como discípulo de estas figuras emblemáticas del pensamiento español, unas de las más influyentes y reconocidas de su tiempo. Unamuno, inquisitivo, con su filosofía agonista, interrogadora, “ansia torturada”, se empeñó en buscar el bien de su país. Ortega y Gasset, más lúcido y racional, quería encontrar lo mismo, pero desde una perspectiva más eficaz y activa. Fernando, en medio de ellos, tiene que estar “a caballo” entre las dos tendencias personales de estos filósofos: la misantropía del primero; la universalidad del segundo. Quizás Erice enuncie una metáfora de la España de esos tiempos: suspendida, detenida por el tiempo histórico frente a la melancolía de un ayer mejor y la incomunicación de un presente sin esperanzas.

La escena que presenta a Ana escribiendo a máquina (una manera de imitar a su mamá que escribe cartas) inicia con una descripción de algunos detalles de la pintura que cuelga en la pared. Se trata de *San Jerónimo*, del pintor posbarroco Juan Valdés Leal.

Pre-texto que anteriormente (primer episodio) había aparecido como objeto decorativo (utilería) del estudio de Fernando y que después quedaría convertido en un *intertexto* del segundo episodio. En él, Erice analogaba a Fernando con San Jerónimo por medio de un encuadre frontal en el cual se mostraba a Fernando caminando frente a la pintura mientras esperaba que se calentara el agua de una cafetera improvisada. Este emplazamiento dura el suficiente tiempo para que sea advertido el contenido del cuadro, que consiste en representar a un ermitaño dedicado al estudio.

Ahora, como lo mencionamos anteriormente, la pintura de Valdés Leal ocupa un lugar importante en la secuencia que estamos analizando, pero en este caso el *pre-texto* resemantizado por conducto de una inclusión *ecfrástica* cobra dimensiones temáticas al interior de la historia. El procedimiento de Erice consiste en ubicar mediante un acercamiento de la cámara los atributos del santo: el león y la calavera. En primer lugar señala al león, cuya imagen será asociada con el gato que hemos visto incursionar como personaje dentro de este segmento narrativo; en segundo término sobresale, pese a estar desenfocada, la calavera, cuya *alusión* como signo de la muerte tematiza los acontecimientos que están teniendo lugar en este momento del relato y anuncia el peligro que entraña el juego cuando pierde su definición como actividad lúdica e inocente.

El juego siniestro de Isabel en el cual convoca a Ana, es resultado del temor que quiere propiciar en su hermana, y seguramente se inspiración está tomada de las películas que llega a ver. Concretamente en estas escenas no hay recreación del cine de horror (el tiempo de duración de cada plano debería ser más corto, tendría que haber música de suspenso y una yuxtaposición constante entre plano y plano), sin embargo hay una *alusión* a las convenciones narrativas del mismo, y aunque la concepción de los motivos no sea análoga a *Frankenstein* de Whale, tenemos la seguridad de que Isabel está trayendo a colación al monstruo-espíritu de la película. Así, con el nacimiento de un conflicto: el repudio de Ana a su hermana, finaliza la presente secuencia.

Las posibilidades significativas de este segmento narrativo ci-
fran, en potencia, las que posee *El espíritu de la colmena*, que sin
duda alguna constituye uno de los ejemplos más sólidos y bri-
llantes del llamado cine de arte y ensayo de la década del setenta.

Bibliografía

Casetti, Francesco y Federico di Chio (1989) *Cómo se comenta
un texto fílmico*, Editorial Cátedra, Madrid.

Jaime, Antoine (1999) *Literatura y cine: el cine español (1975-
1995)*, Editorial Cátedra, Madrid.

Pena, Jaime (2004) *El espíritu de la colmena: Víctor Erice*, Paidós,
Barcelona.

Zavala, Lauro (2003) *Elementos del discurso cinematográfico*,
Universidad Autónoma Metropolitana, México.

DO YOU KNOW THIS MAN?/CONNAISSEZ-VOUS CE GARÇON?
HARTLEY-GODARD: SECUENCIAS CINEMATOGRAFICAS
Y PUNTOS DE ARTICULACIÓN INTERTEXTUAL

L. Arturo Vallejo Novoa¹

En el estudio del montaje, encuadre, movimientos de cámara, y demás elementos cinematográficos, se analizan sistemáticamente y luego se adaptan a tipologías y cánones. Francesco Casetti advierte dos posibles resultados: para bien, se trata de identificar las soluciones que emplean distintos directores para resolver formalmente sus películas. Para mal, “el resultado es la compilación de gramáticas cinematográficas, es decir de repertorios y procedimientos cinematográficos con sus reglas de aplicación “correcta”” (Casetti, 2000: 73). Esta línea ha construido un sistema de normas que forman un “corsé” y que señalan y satanizan cualquier intento de expresión diferente, y que ante la imposibilidad de eliminar las divergencias terminan por asimilarlas e incorporarlas al canon, fosilizándolas de paso. Yo quisiera seguir el primer camino, aclarando que no propongo una metodología

¹ Universidad Nacional Autónoma de México; Facultad de Filosofía y Letras.

omniabarcante, sino que trataré únicamente de identificar, partiendo de conceptos como *metacine* e *intertextualidad*, las resoluciones visuales que un director, en este caso Hal Hartley, puede haber tomado de otro que en su momento, y todavía lo sigue haciendo, supuso una verdadera trasgresión a la norma: Jean-Luc Godard. El objetivo, pues, de este trabajo será establecer una comparación, una especie de “cinematografía comparada” desde una lectura intertextual; asumiendo que el fenómeno cinematográfico excede los límites de la obra misma y se conforma como un fenómeno relacional y “contractual”. El estudio de las analogías puede hacernos ver cosas nuevas, o por lo menos, hacernos ver lo mismo bajo una perspectiva diferente.

I

Hablar de “metacine” es, por fuerza, hablar de la competencia del espectador y, más allá de su posible acerbo cultural, implica también hablar de su disposición a percibir las relaciones que una obra establece con otra. Al respecto Luís Navarrete escribe que “cuando hablamos de cine autorreferencial no podemos olvidar tampoco la figura del destinatario. Sin un espectador conocedor de sus recursos, éste carece de sentido convirtiéndose en una pirueta. El espectador es el más intransigente manipulador discursivo existente” (Navarrete, 2003: s.p.). Esto haría suponer, en consecuencia, que relacionar un filme como *Amateur* (Hal Hartley, 1993) con otro como *Sin aliento* (*À bout de soufflé*, Jean-Luc Godard, 1959) es faena exclusivamente del espectador. Se entiende el *metacine* como: “El cine como relación intertextual de unos discursos con otros. Fenómeno que denominaremos citación de forma general (aunque la cita como herramienta intertextual sólo sea una más de las englobadas bajo dicho término). Siguiendo a Gérard Genette, quien a su vez parte de la noción de Julia Kristeva y de Riffaterre, varias son las formas de intertextualidad: architextualidad, intertextualidad propiamente dicha (aquí estaría la cita), hipertextualidad y metatextualidad” (Navarrete, 2003: s.p.).

Y sin embargo la noción de metacine plantea un pequeño problema, y en esto difiero de Navarrete y otros que han utilizado el término, puesto que si siguiéramos la propuesta de Genette, que tiene sus raíces en la ciencia de la lingüística, el prefijo “meta” tendría que aludir a un discurso crítico acerca de otro discurso. Genette diferencia las relaciones metatextuales de las intertextuales; en el primer caso se trata del tipo de relación en el que una obra crítica, explícitamente o no, a otra. En el segundo caso se alude al tipo de relación en el que una obra *transforma* a otra (Genette, 1989: 13-15). Aunque se puede conceder que cualquier acción transtextual conlleva en sí algún grado de comentario crítico, me parece claro que las tendencias contemporáneas del cine tienden a *transformar* discursos a partir de otros más que a comentarlos o criticarlos. Tampoco se trataría necesariamente de citas o de “citación de forma general”, no creo que con esa figura se pueda englobar todo el fenómeno transtextual contemporáneo. En todo caso, la citación es sólo una de las manifestaciones, y no la más recurrida, de lo que se ha dado a llamar metacine, ya que implica insertar fragmentos de una película en otra, como lo hace por ejemplo, Woody Allen con *The Sorrow and the Pity* (Ophuls y Harris, 1969) en *Annie Hall* (1977). Lo anterior me lleva a pensar si no sería más preciso referirse a “cine hipertextual o intertextual” (no voy a utilizar términos tan horribles como “hipercine” o “intercine”) en lugar de “metacine”. Sin embargo, para efectos de este trabajo, y habiendo dejado en claro mi postura al respecto, me referiré a la metacinematografía dejando la discusión anterior para otra ocasión.

Tomado de Julia Kristeva, pero con sus raíces en el *dialogismo* de Bajtín, la intertextualidad se define, en principio, como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidíticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10). Originalmente la intertextualidad y el dialogismo se interesaban por la “polifonía de voces” dentro del mismo texto; las fuerzas socio-ideológicas de una época presentes, y en conflicto entre sí, que forman un texto. Más tarde,

primero Michael Riffaterre y después Gerard Genette partiendo de posturas estructuralistas, restringieron la intertextualidad a aquellos textos que declaran “oficialmente” su filiación con otro texto, es decir, aquellos que contienen marcas estructurales reconocibles que los ligen a textos anteriores. Tanto Genette como Riffaterre alejan sus teorías de acercamientos hermenéuticos y, sin embargo, al depender la intertextualidad de que sea reconocida como tal parece quedar inevitablemente asociada al fenómeno de recepción.

El mismo Riffaterre afirma que “L’intertextualité est un mode de perception du texte” (Riffaterre, 1974: 496); y más tarde: «L’intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d’autres, qui l’ont précédée ou suivie (Riffaterre, 1980: 4). Aunque es evidente «que toda obra remite a otra, como afirma Genette (1989: 19), y en ese sentido todas pueden ser intertextuales, sólo el estudio de las relaciones declaradas de una u otra manera entre obras es de interés para los estudios intertextuales. El filme *Amateur*, y de hecho gran parte de la obra de Hartley no sólo hace patente su filiación con el cine de Godard, y particularmente con *Sin aliento*, sino que en realidad está construido alrededor de él, es uno de sus motivos centrales. Por lo tanto, estudiar las relaciones entre la obra de ambos autores desde la perspectiva intertextual-estructural se vuelve una operación natural.

Pero estábamos con el llamado metacine. Es claro que el cine siempre ha sido autorreferencial, y ahí están *El moderno Sherlock Holmes* de Buster Keaton (1924) o *Cantando bajo la lluvia* (Kelly y Donen, 1952), entre muchas otras películas, para comprobarlo. ¿A qué viene la atención tan particular que se le ha dado a este fenómeno últimamente? La tesis de Manfred Pfister al respecto es que estamos ante un nuevo tipo de intertextualidad, una *intertextualidad posmoderna* que se diferencia de sus manifestaciones anteriores al poner en primer plano la referencia, es decir que no retrata de un procedimiento o un recurso más, sino del tema principal de las obras, de un principio de construcción central. “El texto postmoderno ideal es, pues, un “metatexto”, o sea, un

texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto autorreflexivo y autorreferencial, que tematiza su propio status textual y los procedimientos en que éste está basado” (Pfister, 1996: 207).

El panorama anterior nos coloca ante los dos polos entre los que inevitablemente nos moveremos al tratar la intertextualidad: las marcas textuales –estructurales-, insertas en el texto; y el proceso –hermenéutico- de lectura, percepción e interpretación de dichas marcas, que apunta hacia el receptor. En las obras que pueden considerarse como metacinematográficas dichas marcas textuales, que llamaré *puntos de articulación intertextual*, se conforman como lo que Riffaterre llama una norma, un paradigma, propuesto por el *hipotexto*, que será “deformado” por el texto *hipertexto*.² Es la percepción de esta incompatibilidad o deformación lo que permite al receptor “deducir la significación” (Riffaterre, 1980: 5-6). Como el objetivo de este evento es analizar específicamente secuencias cinematográficas y no obras completas, dedicaré este trabajo al primer aspecto mencionado, el estructural. Puesto que en nuestros objetos de estudio, *Ama-teur* y *Sin aliento*, es una secuencia en particular la que funciona como punto de articulación intertextual, quisiera dedicar algunas palabras a este dispositivo narrativo.

Definir qué es una secuencia no es tan fácil como parecería. Para Francis Vanoye el dispositivo secuencial cinematográfico se debe, en gran parte, a la influencia del teatro y su modelo de *escenas* motivado por unidad de tiempo y espacio, lo que implica, además, un número reducido de personajes que con su permutación de encuentros a dos o tres constituyen *escenas-cuadro* (Vanoye, 1991: 113-114). Mas adelante ahonda: “Los guiones cinematográficos han construido modelos secuenciales diversificados, marca-

² Acudo aquí a las denominaciones que propone Genette para las relaciones *hipertextuales*: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989: 14).

dos siempre por la duración límite de proyección y, por tanto, por el trabajo sobre el *tempo* dramático” (Vanoye, 1991: 117). En el lenguaje de la producción cinematográfica, por ejemplo, se le identifica como una unidad de espacio y tiempo. Cuando alguna de las dos se rompe, cambia la secuencia, así de fácil. Esto, que es bastante esquemático resulta muy útil como criterio de producción por que permite ordenar los planes de trabajo, los llamados de los actores, vestuario, ambientación, etcétera, partiendo primero de dónde se va a filmar (y filmar todas las “secuencias” ubicadas en un lugar juntas) y de a qué hora se van a filmar (así se puede llevar la continuidad y se pueden agrupar todas las secuencias que suceden de día o de noche juntas, permitiendo que el equipo de iluminación no tenga que montar y desmontar todo una y otra vez). Sin embargo, para un análisis académico, narrativo, científico, dramático, o como se le quiera llamar, resulta menos útil (o en todo caso limitante) puesto que es bastante común que una unidad de acción ocupe más de un lugar, y más de un tiempo, desde simplemente cruzar de una habitación a otra (lo que en un guión ya impone separar en dos secuencias diferentes), hasta el montaje paralelo (compuesto por una serie de secuencias alternas). Christian Metz, por ejemplo, en su legendario trabajo “La gran sintagmática del film narrativo” define a la secuencia como “una unidad más inédita, más específicamente filmica aun, la de una acción compleja (aunque única) que se desarrolla en varios lugares y “salta” los momentos inútiles” (Metz, 2002: 156). Metz privilegia la unidad de acción, no de producción.

Entendiendo que para tener utilidad de análisis una secuencia debería constituirse como mínimo como cierta unidad quisiera acudir al concepto que propone Bajtín de *enunciado* como una unidad discursiva, teniendo un contexto y un intertexto. Una secuencia puede ser considerada una versión *translingüística* de un enunciado. Según Aitor Bikandi-Mejías el enunciado metacinematográfico no se refiere al mundo exterior, a la realidad extratextual, sino al lenguaje y discurso cinematográfico mismo (Bikandi-Mejías, 1997: 74).

Pero... ¿a dónde nos lleva la intertextualidad en el análisis de la secuencia que nos ocupa? Ya entrados en el ejercicio translingüístico, quisiera proponer la noción de *configuraciones secuenciales*.³ Se trata de patrones de organización secuencial (formas del montaje, el encuadre, el movimiento de cámara, diálogos, acciones, banda sonora, y demás elementos cinematográficos) que se repiten a lo largo de una obra. Dependiendo de su uso y recurrencia, estos patrones van activando por todo el filme articulaciones simbólicas e ideológicas. En principio este dispositivo se presenta como intratextual, ya que su alcance opera dentro del texto mismo y sus personajes, lugares y acciones; pero Riffaterre propone que los sistemas de signos son también intertexto, y que funcionan como interpretantes. “Le transfert de signifiante entre deux oeuvres est lui-même surdéterminé par la présence latente de systèmes de signes qui médiatisent la référence du texte á son intertexte. Ces systèmes médiatisants sont eux aussi des intertextes ; mais leur fonction est spécialisée : ils se comportent comme des *interprétants*, au sens qu’a le terme sémiotique» (Riffaterre, 1980: 9). De este modo las configuraciones secuenciales funcionan como una herramienta intertextual, es decir, la posibilidad de buscar dichos patrones en diferentes obras (particularmente si una declara su filiación hipertextual con un hipotexto). La relación intertextual de las configuraciones secuenciales se puede extender de un filme a otros filmes del mismo director, y de un(os) filme a otro(s) director(es).

II

La relación intertextual activa, o pone de manifiesto implicaciones extratextuales. En la relación Hartley-Godard se trata, por ejemplo, de la posición fuera de la industria que ocupan ambos cineastas independientes, su rechazo al “star-system”, sus

³ Tomo las nociones básicas de *configuración secuencial* del concepto de configuraciones descriptivas, desarrollado por Luz Aurora Pimentel (1996: 106).

producciones de bajo presupuesto, su fuerte sello autoral, y su utilización del cine como medio de expresión personal. En este rubro podríamos englobar también la relación *architextual*⁴ que mediaría entre el cine de la “nueva ola” y el del cine norteamericano independiente de los 80 y 90. Es difícil leer algún estudio sobre Hartley sin que el nombre de Godard salga a relucir en algún momento, por ejemplo Miguel Juan Payán y Susana M. Villalba escriben: “Se podría decir sin temor a equivocarse que el cine de Hal Hartley tiene, si no grandes influencias europeas, puntos de unión con Godard. A este respecto, este director independiente ha reconocido los puntos de interés que tiene con el realizador francés: ‘Principalmente, una sensibilidad gráfica. Creo que Godard ha tenido una trascendencia enorme, ha conseguido que el aspecto formal de un film pueda interesar tanto al espectador como el enfoque del argumento. Para mí ha supuesto el descubrimiento de cosas de manera intelectual. He aprendido que también se puede hablar de la dialéctica de Hegel de manera divertida’” (Payan y Villalba, 1996: 56).

Dentro de las relaciones extratextuales habría que incluir los *paratextos*.⁵ Por ejemplo, *Sin Aliento* comienza con la dedicatoria: “Este film está dedicado a la Monogram Pictures”. La Monogram, fue una productora americana de películas de acción de “serie B”, es decir filmes rodados a toda velocidad, de bajo presupuesto, y sin gran parafernalia publicitaria ni estrellas o actores conocidos

⁴ Es decir, la relación de un texto no con otro texto, sino con un conjunto de textos que conforman un género. Un filme como *El bueno, el malo y el feo* (Sergio Leone, 1966) establece una relación directa con otro como *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952) a través de un architexto llamado “western”, del mismo modo *Antígona*, *María Estuardo* y *Macbeth* comparten un mismo architexto: la tragedia (Genette, 1989: 13).

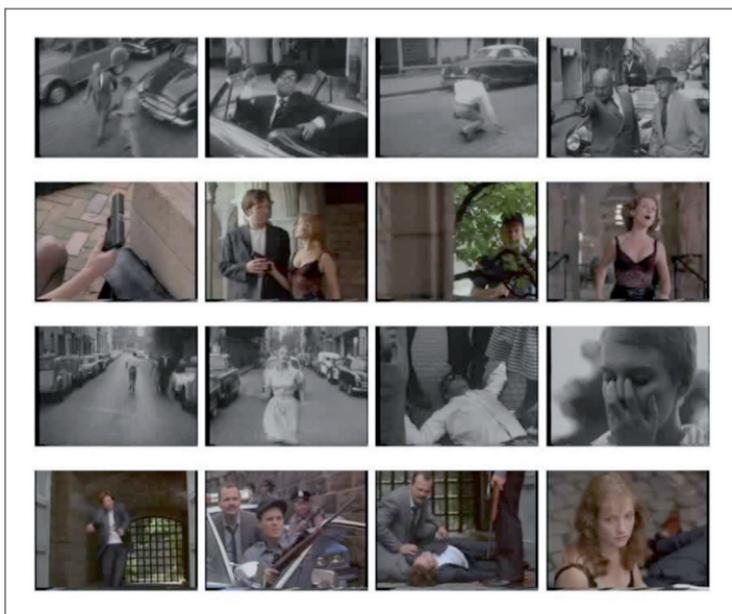
⁵ Los paratextos son todos aquellos que elementos que “enmarcan” un texto y que a la vez forman y no forman parte de él, como títulos, subtítulos, epígrafes, dedicatorias, advertencias, notas, comentarios, etcétera. Los elementos paratextuales inciden directamente en la recepción y tienen un lugar pragmático en la “transacción” entre texto y receptor (Genette, 2001).

(Godard, 1973: 9). Lo anterior podría definir tanto al cine de Godard como al de Hartley, de la misma manera en que define a la Monogram. En el director francés supone una reacción en contra de la “tradition de qualité” francesa, Hartley reacciona contra las superproducciones hollywoodenses. El cine de Hal Hartley presenta, también, ciertas características similares a las que Georges Sadoul resaltó de Godard como la ruptura de la dramaturgia, de la construcción en profundidad de personajes de acuerdo con leyes sicologistas y con el tipo tradicional de dirección de actores (Sadoul, 1994: 503).

Textualmente, una manera de activar dichas relaciones intertextuales es por medio de la repetición de acciones y/o estilos que forman parte de determinadas secuencias de un hipotexto a un hipertexto. Se puede extraer del hipotexto el esquema de acción y de relación entre personajes, lo que Genette llama “decir otra cosa de la misma”, una transformación directa o simple, y/o un cierto estilo (que puede ser aplicado a una acción diferente), “decir lo mismo de otra manera” (Genette, 2001: 378-379), una transformación indirecta o compleja. Con cualquier tipo de transformación se produce un nuevo sentido, pero volveremos a esto más adelante. En *Amateur* encontramos ambos tipos de transformación, pero detengámonos un momento en la primera: Los personajes son otros, pero repiten algunas acciones del filme de Godard. Resumiré el esquema dramático de *Sin aliento* a los siguientes nudos de acción: 1) la discusión entre Michel y Patricia; 2) el encuentro de Michel con Berruti; 3) Berruti ofrece la pistola a Michel; 4) llega la policía; 5) Michel toma la pistola; 6) un policía le dispara a Michel; 7) Michel huye y Patricia va tras él; 8) Michel cae al suelo agonizando; 9) la gente se reúne entorno al cuerpo de Michel; 10) Patricia queda sola. Como se puede observar, algunas de las acciones han sido duplicadas por Hartley alterando el orden y los personajes de las mismas. Thomas e Isabelle discuten, pero se ha suprimido la aparición de un tercer cómplice (a menos que se tomen en cuenta los planos intercalados de Sofía y Edward dormidos) y es Isabelle quien ofrece

la pistola a Thomas. El recorrido del personaje también ha sido alterado, Godard lo sitúa después del disparo mientras que Hartley lo hace antes convirtiendo el intento de huída de Michel en el camino hacia el destino fatal de Thomas. Thomas cae y los policías se arremolinan en torno suyo, Isabelle queda a su lado. Aquí aparece uno de los puntos de intersección intertextual que considero más importantes: uno de los policías le pregunta a Isabelle “Do you know this man?”, (¿Conoce usted a este hombre?) Se trata exactamente de la misma pregunta que el comisario ha hecho a Patricia en *Sin aliento* y que la llevan a delatar a su amante. Hartley altera el orden puesto que en el filme de Godard ni siquiera ocurre dentro de la secuencia final. (cuadro 1)

Formalmente hay, probablemente, infinitas posibilidades para resolver una secuencia, sin embargo, la elección de los elementos suele responder a ciertos paradigmas narrativos: el plano-contraplano, la “secuencia de persecución”, “el camarero de *cocktail*” y el plano secuencia son, entre muchos otros, una muestra de algunos de ellos. Si para David Bordwell, Godard es un cineasta que exacerba la transtextualidad hasta el punto en que: “De forma drástica comienza las sospecha de que cada plano o frase puedan ser tratados transtextualmente” (Bordwell, 1996: 312). Hartley no es excepción y no acude a un paradigma narrativo metatextual, sino intertextual, es decir, duplica y transforma algunas de las resoluciones formales que utilizó Godard para la secuencia final de *Sin aliento*. En opinión de Bordwell, Godard realizó esta secuencia de manera caprichosa, inexplicable, sin ningún “principio coherente de relevancia narrativa” (Bordwell, 1996: 312). En el cuadro siguiente se muestran de manera comparativa todos los planos repetidos, y transformados, en ambos filmes y la relación quedaría de la siguiente manera: 1) hay suficientes similitudes entre los planos que muestran a Thomas y a Michel de espaldas en *plano medio* y en *plano completo*; 2) también son similares los planos que presentan a Isabelle y a Patricia en su recorrido, tanto en *plano medio* como en *plano americano*; 3) la imitación es evidente en los planos que presentan a los policías que disparan a Thomas y a Michel;



Cuadro 1. Nudos de acción que se trasladan del hipotexto al hipertexto.

4) hay cierta similitud, aunque la angulación es diferente, entre los planos en los que Thomas y Michel están tendidos en el suelo, rodeados de gente, mientras que Godard presenta la escena en un ángulo picado, Hartley optó por colocar la cámara a ras de suelo; uno de los puntos de articulación más persistentes en la obra de Hartley es la repetición de los dos planos siguientes,⁶ 5) el *primer plano* de Michel, y el de Thomas sólo difieren por la posición del cuerpo, Godard colocó al personaje en dirección hacia la esqui-

⁶ Hal Hartley utiliza configuraciones secuenciales parecidas en las secuencias finales de por lo menos otros cuatro de sus filmes: *Trust* (1990), *Simple Men* (1991), *Surviving Desire* (1992) y *No Such Thing* (2001). En estos filmes la repetición de los primeros planos del personaje masculino tendido y del personaje femenino son especialmente persistentes, aunque ninguno los presenta tal cual, en ocasiones se fusionan (*Trust*, *Simple Men*) y en otras son disociados espacio-temporalmente (*Surviving Desire*).

na superior izquierda del cuadro, mientras que Hartley invierte la dirección de Thomas dando la impresión de que el personaje está de cabeza; y, finalmente, 6) está el primer plano de Patricia que Hartley imita, y transforma, en el primer plano de Isabelle (el de Isabelle está en ángulo picado y el de Patricia al nivel de los ojos), los cuales son, por decirlo así, el “punto final” de ambos filmes. (cuadro 2)

Hay que dedicar algunas palabras más al análisis de las articulaciones formales entre *Amateur* y *Sin aliento*. La transformación del discurso formal del hipotexto al hipertexto no se lleva a cabo solamente en la repetición de planos, sino también en su uso dentro del montaje. Para armar su secuencia final Hal Hartley repite, en cierta medida, la secuencia de los planos: los recorridos de Thomas e Isabelle están colocados en el mismo orden que los de Michel y Patricia, lo mismo que los planos de Thomas en el suelo rodeado de gente, y los primeros planos de Thomas e Isabelle. El único plano que queda ligeramente desfasado es el de los dos policías. Además de las analogías ya mencionadas hay que hacer notar algunas diferencias, particularmente en el estilo. Probablemente la que resulta más evidente sea la utilización de cámara en mano por Godard, que produce un efecto dinámico, vertiginoso y caótico y el rechazo a este recurso por Hartley al escoger una cámara estable, que cuando no es hierática avanza sólidamente sobre rieles.

III

Como decía anteriormente, tanto el apego a la norma, como la “deformación” de ésta inciden directamente en la dimensión temática del hipertexto y permiten construir su significación. Aunque los esquemas dramáticos y/o formales sean, más o menos, invariables, siempre habrá *desplazamientos de carga temática*.⁷ Toda reelaboración de una obra pondrá más énfasis en uno u otro concepto de la misma, provocando así diferentes articulaciones ideológicas.

⁷ “Los desplazamientos de carga temática son, entre otras cosas, una forma de articulación ideológica de una material temático de naturaleza pre-textual” (Pimentel, 1993: 219).



Cuadro 2. Relación de planos imitados y transformados del hipotexto al hipertexto.

Hal Hartley construye la secuencia final de su filme en torno a la pregunta que el inspector Vital le formula a Patricia en el filme de Godard: “Connaissez-vous ce garçon?”, ¿Conoce usted a este hombre?, (Do you know this man?). De la respuesta dependerá el reconocimiento del ser amado como tal, la confianza en él y en su amor. Todos ellos son temas comunes en la filmografía de Hartley. Al colocar la pregunta hasta el final Hartley hace que los demás elementos de la trama confluyan hacia ella posicionándola como una conclusión. Patricia niega a Michel en un principio, pero rápidamente cede y lo delata, Isabelle afirma sin dudar: “Yes, I know this man” (Sí, conozco a este hombre) como una muestra de reconocimiento y confianza, pero se trata también de una nota irónica puesto que ni siquiera Thomas, al ser amnésico, sabe bien a bien quién es él mismo. La pregunta permanece de un filme a otro, y la respuesta también, pero bajo un nuevo esquema de

transvalorización en sentido positivo.⁸ Mientras que para Patricia la respuesta afirmativa (“Mais oui, c’est Michel”/“Pues claro..., es Michel.”) supone una traición, pues significa delatarlo a la policía, para Isabelle (“Yes I know this man”/“Sí, conozco a este hombre.”) significa, aunque sea de manera póstuma, un voto de confianza en Thomas. Pero el asunto de la culpa persiste de manera transvalorizada, Patricia es sin duda culpable de la muerte de Michel pues es ella quién le ha denunciado a la policía; Isabelle no delata a Thomas a la policía, aunque sabe que en realidad es (o fue antes de la amnesia) un criminal muy peligroso (incluso más de lo que Michel pudo haber sido), más aun, lo ayuda, y sin embargo es igualmente culpable de su muerte. La culpabilidad de Isabelle se presenta por partida doble, primero al ofrecerle la pistola, y después al llamarlo y hacer que se voltee quedando de espaldas provoca que sea confundido con Edward por la policía. Sólo por estos dos detalles un francotirador le dispara.

Utilizar a Godard como paradigma parece, en primera instancia, una paradoja. Godard se presenta desde el principio como un cineasta sin paradigmas, en realidad quizá esto no sea tan cierto. Los personajes del primer Godard, por ejemplo, suelen tener una doble dimensión, por un lado recurren al paradigma de holywood: “héroes en búsqueda de algún objetivo, enzarzados en una lucha que les conduce a algún tipo de resolución... la prerrogativa del investigador-protagonista como receptáculo del conocimiento; montaje paralelo; uso de *secuencias de montaje* para comprimir el tiempo o transmitir acontecimientos extensos o habituales” (Bordwell, 1996: 314), pero por el otro también recurren a normas más adecuadas para el “cine de arte”: “personajes inseguros, psicológicamente ambiguos” (Bordwell, 1996: 314). No deja de ser curioso utilizar como referente formal una

⁸ “Toda operación de orden axiológico que afecte el valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones: sea, en general, la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracteriza a un “personaje” (Genette, 2001: 432).

configuración narrativa sin principio evidente, y coherente, de narratividad que ha sido llamado “caprichoso”. Hay que notar que este “sistema sin sistema” ya no resulta tan contestatario hoy cuando es posible encontrarlo en cualquier comercial de televisión. Al utilizar concientemente, y hacerlo evidente, el discurso de Godard, Hartley no sólo modifica la percepción de su propia obra, sino también propone una revisión del director francés, su legado y su trasgresión. A la lluvia vertiginosa de imágenes de la producción audiovisual contemporánea, de la que Godard es en parte causante, Hartley propone una reelaboración estática y distante del discurso original del director francés.

En el contexto del postmodernismo, Hal Hartley y su cine abrazan la autorreferencia como un signo de identidad, la cual se define a partir no de sí mismo sino de otros. Los puntos de articulación intertextual que hemos explorado en este trabajo ligan el trabajo de Hartley a Godard, a la “nueva ola” francesa y al cine de expresión personal, pero también funcionan como punto de articulación entre sus propias películas, a manera de firma autor. Al expandir el alcance de sus obras, clara y expresamente, a una “galaxia textual” las individualiza y reactiva, actualiza, el poder contestatario y subversivo del primer Godard que la tradición fosilizó al incluirlo en su canon.

Bibliografía

Casetti, Francesco (2000) *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid.

Navarrete, Luís (2003) *Una aproximación al metacine*, en:
http://www.zemos98.org/spip/article.php3?id_article=28

Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

Riffaterre, Michael (1974) “La syllapse intertextuelle”, *Poétique*, núm. 40, noviembre.

- Riffaterre, Michael** (1980) «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, octubre.
- Pfister, Manfred** (1996) «¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?», en Albero Vidal (comp.), *Conjuntos, teorías y enfoques literarios recientes*, UNAM-UV, México.
- Vanoye, Francis** (1991) *Guiones modelo y modelos de guión*, Paidós, Barcelona.
- Metz, Christian** (2002) «La gran sintagmática del film narrativo» en *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México.
- Bikandi-Mejias, Aitor** (1997) *Galaxia textual: cine y literatura*, 'Tristana' (Galdós y Buñuel), Pliegos, Madrid.
- Pimentel, Luz Aurora** (1996) "Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción", *Poligrafías*, núm. 1.
- Payan, Miguel Juan y Susana M. Villalba** (1996), *Guía del Cine Independiente Americano de los 90*, Nuer, Madrid.
- Genette, Gerard** (2001) *Umbrales*, Siglo XXI, México.
- Godard, Jean-Luc** (1973) "A bout de souffle (Al final de la escapada)", *Cinco guiones*, Alianza, Madrid.
- Sadoul, Georges** (1994) *Historia del cine mundial; desde los orígenes*, 13a ed., Siglo XXI, México.
- Bordwell, David** (1996) *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona.
- Pimentel, Luz Aurora** (1993) "Tematología y transtextualidad", *NRFH*, XLI: 1.

USURPANDO CUERPOS: LAS TRES VERSIONES DE *BODY SNATCHERS*

José Antonio Valdés Peña

Oriundo de Milwaukee, Wisconsin (donde nació en 1911), Jack Finney pasó la mayor parte de su infancia en los suburbios de Chicago tras morir su padre, teniendo apenas tres años de edad. Antes de graduarse del Knox College, Finney ya había ganado varios concursos literarios con sus incipientes relatos, entre ellos “The widow’s talk”, que obtuvo un reconocimiento por parte de la *Ellery Queen’s Mystery Magazine*, en 1946. Además de su amplia bibliografía, colaboró con pequeños relatos fantásticos para publicaciones como *Cosmopolitan*, *Good Housekeeping* o *Saturday Evening Post*, radicando en Los Ángeles desde mediados de los años cincuenta hasta su muerte, ocurrida en 1995.

Publicado en 1955, el relato *Usurpadores de cuerpos* (*Body snatchers*) no tardó mucho en llamar la atención de Hollywood, pues la sociedad norteamericana de posguerra vivía en una constante paranoia provocada por la tensión de la Guerra Fría y la amenaza latente de un ataque nuclear. El temor de un apocalipsis nuclear y la amenaza roja externa provocaron un auge del cine de ciencia ficción en el Hollywood de los cincuenta. “Watch the skies!”,

era la recomendación que se promulgaba al final de *El enigma de otro mundo* (*The Thing*, 1951, dirigida por Christian Nibby y Howard Hawks), mientras que hormigas gigantes, aumentadas por la radiación nuclear, habitan las alcantarillas de Los Ángeles en *El mundo en peligro* (*Them!*, 1954, de Gordon Douglas). Por su parte, nuestro planeta había ya recibido una advertencia para evitar la depredación del medio ambiente en *El día que paralizaron la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951, de Robert Wise), poco antes de una terrible invasión marciana como la ocurrida en *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 1953, de Byron Haskin).

Pero para invadir a una civilización, algunos no necesitan de platillos voladores; la mente de sus víctimas es el lugar idóneo para aterrizar. La invasión planteada en el relato de Finney se acercaba más a los terrenos psicológicos del film noir (con su énfasis en la paranoia de sus protagonistas y una sombría tensión) exteriorizando los conflictos morales del género de la ciencia ficción tradicional y planteando algo así como un filme más de alienados que sobre alienígenas. Los usurpadores de cuerpos planteados por Finney en su relato atacan a la desprevenida y tradicionalista población de Mill Valley, California, y es al protagonista del relato, el joven doctor Miles Bennell, a quien le toca ser testigo de una larga fila de pacientes que coinciden en una especie de epidemia neurótica en la que sus seres queridos han cambiado radicalmente, ya no son “ellos mismos”, es decir, mientras su apariencia es la misma de siempre, su carácter se ha tornado seco, nada emocional. No es hasta que aparece en la casa de su amigo Jack un cuerpo inanimado, sin huellas digitales como si de un feto se tratara, que además parece una réplica sin terminar del propio Jack, que Miles inicia una serie de averiguaciones que lo llevan a comprobar lo increíble: una raza de seres extraterrestres se ha apoderado de los habitantes de Mill Valley, usurpando sus cuerpos mientras duermen por medio de vainas gigantes que duplican a las víctimas en réplicas perfectas físicamente. Sin embargo, y pese a que los duplicados son capaces de recordar hasta

el más mínimo detalle del original, solamente un rasgo, el último bastión de humanidad del usurpado, es imposible duplicar: el alma. En el relato original, los usurpadores, al ver que es imposible tomar el alma de sus víctimas, lo que los hace imperfectos, deciden regresar a su eterno viaje por el espacio exterior.

Tan sólo un año después de su publicación, el relato de Jack Finney ya contaba con una versión fílmica, considerada ahora un clásico del género fantástico. Titulada en nuestro país *Muertos vivientes* (*The Invasion of the Body Snatchers*, 1956), la cinta relata el peregrinar del buen doctor Miles Bennell ante la invasión extraterrestre que asola a su pueblo, en este caso, Santa Mira, una población real del estado de California. Su director, Don Siegel (futuro realizador de *Harry el Sucio* (*Dirty Harry*, 1971)) permite que las escenas climáticas ocurran en las tinieblas estilísticas del mejor film noir, con sus sombras alargadas reflejadas en las paredes, iluminación a través de persianas, calles mojadas y, sobre todo, la paranoia persecutoria en la que vivirá el protagonista, sabiéndose el último ser humano del lugar. Pero el horror de perder la identidad propia no deja de lado la claridad del día, como lo demuestra la fantástica escena en que los usurpadores hacen cola en la plaza principal del pueblo para recibir vainas y distribuirlas en los poblados cercanos. La censura de la época obligó al cineasta a cambiar el final original del filme, en el que Miles Bennell (interpretado por Kevin McCarthy) grita en la carretera a los automovilistas “They’re here already!”, “You are next!, You’re next!”, advirtiéndole que la invasión es imparable. Siegel tuvo que añadir un prólogo y un epílogo en el que Bennell, arrestado en una estación de policía, cuenta a un psicólogo (personaje infaltable en el Hollywood de los 50’s) su extraña odisea, que culmina con una reconfortante llamada al FBI para tomar cartas en el asunto.

Lo cierto es que Norteamérica se veía a sí misma, en los cincuenta, como un pequeño poblado en el que todos se conocían entre sí, envuelta en nostálgicos idealismos y arraigados valores familiares, en la que el matrimonio era algo vital y la noción de la familia era la base de dicha sociedad. Cualquier alteración de dicho

orden suponía una afrenta que generalmente venía desde afuera y podía poner en disyuntiva el tedio y las lacras más rancias de dicha sociedad. McCarthy y sus cacerías de brujas anti-comunistas, que hicieron privilegiado blanco en Hollywood, eran el puño de hierro que aplacaría cualquier rebelión. Estados Unidos vivía una paranoia latente, cualquiera podía ser un comunista, cualquiera podía alterar esa realidad cálida y vital con ideas locas, la sociedad podría volverse uniforme, fría, sin emociones. Dejar al descubierto el lado oscuro de toda sociedad es algo peligroso y hasta obscuro.

Los usurpadores de cuerpos planteados por Jack Finney demostraron que su premisa es posible adaptarla a distintas épocas. Al filme de Siegel han seguido dos versiones más de la historia, una filmada en 1978 por Philip Kaufman y una más por Abel Ferrara en 1993. En este caso podemos hablar de remakes afortunados, pues en lugar de emular o copiar descaradamente un original, redefinieron y exploraron las posibilidades estilísticas y temáticas de su fuente.

Usurpadores de cuerpos (Invasion of the Body Snatchers, 1978) lleva a los usurpadores de cuerpos a un contexto mucho más complejo que el pueblito de Santa Mira: en esta ocasión, la invasión ocurre en la ciudad de San Francisco. El doctor Bennell (interpretado ahora por Donald Sutherland) es un inspector de sanidad temido por los restauranteros a causa de sus estrictas medidas. Está la pareja de amigos, dueños de un negocio de masajes y baños de lodo, donde aparecerá el ser inacabado. Los usurpadores de cuerpos prometen los mismos beneficios que en la anterior versión: tras la suplantación, se despierta a un mundo sin problemas, donde no hay emociones que enturbien la convivencia, donde todos son iguales. Sin embargo, la Norteamérica de los setentas ya no se veía a sí misma como un pequeño poblado, sino como una gigantesca sociedad mediatizada cuyos valores tradicionales se han transformado, si no es que han desaparecido. La norma de esa sociedad que será invadida es la alienación del individuo, el contacto físico ya no existe. Kaufman se aparta estéticamente del estilo realista, casi documental, con que Siegel

se acercó a la historia para trastornar la visión del espectador a través de tortuosos movimientos de cámara, ángulos retorcidos y una afortunada recreación de la paranoia urbana en la que se mueven los protagonistas. Los efectos especiales ayudan a recrear también, con mucha mayor escatología, la usurpación corporal extraterrestre, mientras que el cineasta reinventa secuencias del filme original a su manera: mientras el héroe descubría que su amada ha sido suplantada a través de un beso, en el filme de Kaufman, el cuerpo de Elizabeth se deshace literalmente en brazos de Bennell mientras su réplica (interpretada por la guapa Brooke Adams), surge desnuda entre los matorrales para invitarlo a dormir y despertar a un nuevo mundo. Los protagonistas de esta versión ya no creen en el matrimonio, consumen drogas, leen libros de superación personal y se percatan que la utopía hippie ha dado paso a la cruda realidad. A manera de homenaje, Kevin McCarthy se estrella en el parabrisas del auto del protagonista gritando su célebre “You are next!”, mientras que Don Siegel interpreta a un taxista usurpado que tiende una trampa a los protagonistas.

Abel Ferrara, ese poeta de la violencia suburbana neoyorquina, de la culpa y la redención por medio de la sangre, le tocaría cumplir con un encargo del productor Robert Solo (productor también de la versión de Kaufman) para una tercera versión de la historia de Finney. Filmada en 1993, *Secuestradores de cuerpos (Body Snatchers)* tuvo una gélida acogida en su corrida comercial en los Estados Unidos, mientras que Warner Bros., su distribuidora, la relegó al mercado del video en el resto del mundo. El primer cambio esencial es que la protagonista es Marti, una adolescente problemática que detesta a su disfuncional familia, conformada por su madrastra, su hermanastro y su padre, un biólogo encargado de supervisar desechos tóxicos en las bases militares norteamericanas. El segundo cambio consiste en atrapar las bases del relato de Finney en el contexto de una base militar californiana; lo cierto es que un usurpador de cuerpos, en medio de militares nada expresivos, es muy difícil de identificar.

No hay demasiadas variantes con las versiones previas, pues los usurpadores atacan a sus víctimas durante el sueño de las mismas, existe el acostumbrado reparto de vainas al resto del país y hasta podría decirse que la sorpresa está agotada. Sin embargo, Ferrara saca la casta con escenas como aquella en que el pequeño hermanastro de la protagonista es visto como un freak por sus compañeros de guardería (obviamente usurpados) al hacer un dibujo diferente del resto; o la sensacional secuencia en que la madrastra de Marti observa detalladamente como su marido e hijastra, dormidos, comienzan a ser suplantados por medio de finos tentáculos de repulsiva textura que se insertan en sus cavidades corporales. Los usurpadores se muestran más agresivos, retadores, para descubrir a aquellos impostores que se atreven a reprimir sus emociones para convivir entre ellos. O aquella otra, en la que la bandera norteamericana cae bajo las manos invasoras. La versión de Ferrara hace referencia a una sociedad militarizada, donde la familia se destruye a sí misma, el retrato de un país colapsado social y moralmente, obsesión hollywoodense por excelencia en los años noventa. Nada alejado de sus obsesiones fílmicas, los Secuestradores de cuerpos de Ferrara retratan la pérdida de una inocencia, la odisea de una adolescente que ve a su familia pulverizarse, un relato de iniciación a la vida en medio de una invasión extraterrestre. La adolescente madura bruscamente, y sus sueños pequeñoburgueses de una idílica unión matrimonial que da paso a la creación de una familia, se derrumban dolorosamente ante la necesidad de sobrevivir. Tras la inocencia perdida, el final queda abierto, pero nada optimista: ¿para dónde correr, si ya no queda en la Tierra nadie como uno?

El relato original de Jack Finney, *Usurpadores de cuerpos*, y sus distintas versiones fílmicas, demuestran como los cambios sociales afectan al momento de acercarse a una obra (se podría hablar de un acercamiento más a la idea de Finney con el filme *Perturbados* (*Disturbing Behavior*, 1998, de David Nutter). Y como van las cosas, en este mundo en constante guerra, los usurpadores extraterrestres no deben andar muy lejos de nosotros.

INTERTEXTUALIDAD ENTRE EL WESTERN CLÁSICO, EL WESTERN MEXICANO Y EL WESTERN POSTMODERNO

Raúl Miranda López

Analizar las relaciones entre el western clásico y postmoderno conlleva inequívocamente a explorar las tradiciones y su continuidad genérica (sus reglas y convenciones); pero también sus rupturas técnico-narrativas, para contar lo mismo pero con otros medios, puesto que es un “género básicamente repetitivo y ritual, toma su materia de la narrativa popular americana, se constituye en metáfora universal pese a su localismo y muestra, en su evolución, los diversos influjos estéticos de las épocas en las que sobrevive y una radiografía crítica del hombre moderno y de sus obsesiones” (Cherta, 1999).

Pursued

Raoul Walsh introduce en 1947 el western psicológico a los Estados Unidos, con el filme *Su única salida* (*Pursued*). Traemos a la memoria esta película, acerca de un hombre que es progresivamente cercado por los demonios de sus traumas infantiles y obsesiones patológicas varias. Se trata de una cinta western de madurez genérica, de inflexión freudiana y onírica, que re-

toma ciertas formas de la tragedia griega (Bertrand Tavernier), donde Robert Mitchum lucha contra fuerzas alienantes, contra el destino.

El tema de la venganza en este género enriquece las convenciones del mismo. Mientras Jeb Rand (R. Mitchum) espera que un grupo de hombres le linche, recuerda, a través de una sucesión de flash backs, sus relaciones de niño huérfano con los Callum.

La secuencia de créditos y secuencia inicial contienen los diez componentes del lenguaje cinematográfico: inicio, imagen, sonido, edición, narrativa, género, puesta en escena, ideología, intertexto y final (Lauro Zavala, 2003).

Analicemos algunos componentes en esta película:

1. **Puesta en escena.** La cámara y el espacio acompañan al personaje (un jinete que cabalga). Se trata de un movimiento de cámara clásico.
2. **Intertextos.** Se trata de un Pastiche Architextual, las referencias inmediatas son al estilo film noir (iluminación contrastada en claro oscuro), al cine de terror (las montañas como cráneos, como fantasmas), al cine expresionista (los árboles de formas abigarradas-espectrales, la cabaña en ruinas, sin ninguna línea arquitectónica armónica), al cine bélico (la casa en ruinas cual si fuera una trinchera, su último refugio, su última trinchera, Su única salida), al género western mismo (el diseño rústico de los créditos como si fueran de madera).
3. **Sonido.** Es un sistema sonoro musical continuo que ofrece al espectador un trenzado de matices de identidad, es un sistema de alternancia emotiva (la intensidad dramática, el giro romántico, y la identificación genérica con las armonías del galope y la cabalgata propias). Es la música orquestal del prolífico Max Steiner, de acompañamiento móvil (diría Michel Chion).

Los hermanos del Hierro

Otro filme sobre el tópico de la venganza es *Los hermanos del Hierro* (México, 1961). En este filme la relación entre el director Ismael Rodríguez y el novelista Ricardo Garibay, logra que el realizador obtenga un western singular, clásico en su trama, hipermoderno en su factura. La búsqueda de Rodríguez por romper con su pasado fílmico (el melodrama de corte popular y su sistema de estrellas encabezado por Pedro Infante) en la cinematografía mexicana lo llevó a incidir en el género por excelencia de la producción estadounidense.

La cinta narra lo siguiente: en una planicie árida del norte de México, por medio de una emboscada Pascual Velasco (Emilio Fernández) asesina a Reynaldo, cuando es acompañado por sus dos hijos. La viuda de Reynaldo (Columba Domínguez) paga a un pistolero para que enseñe a sus hijos el uso de las armas y así puedan vengar la muerte de su padre. La persecución comienza, las consecuencias durarán toda la vida (la tragedia griega baña siempre a la tragedia westerniana).

Al igual que en *Su única salida*, la cinta mexicana se filmó en blanco y negro. El sentido de agobio en el relato proviene de su estilo narrativo y de sus elementos estructurales: la desolación del paisaje campirano, la tristeza del destino, el uso del flash black con sus fundidos en el plano para dar paso a los recuerdos a partir de un narrador insólito que se presenta desde el arranque por medio de voz en off (Arturo de Córdova). La utilización del zoom con su enfoque entrecortado cual si se tratase del estado de ansiedad que cubre el relato. Una canción estribillo “Dos palomas al volar...” como ruido egocéntrico, fantasma asociado al sentimiento de persecución (Michel Chion).

Algunos de sus componentes son:

1. **Inicio.** Simultaneidad de narración y descripción (la armonía familiar del padre y los hijos a caballo, cantando); la intriga de predestinación explícita (el Indio Fernández preparando la emboscada a partir del conocimiento de las

- rutinas, pero dejando vivos, por omisión fatal, a los hijos futuros revanchistas).
2. **Puesta en escena.** El espacio es fractal, autónomo frente al personaje. Se trata de emplazamientos y movimientos de cámara que permiten la presentación de créditos entrecruzados como ráfagas de disparos (los títulos se acomodan a la geografía del escenario).
 3. **Edición.** Edición itinerante (las víctimas y el victimario son presentadas a diferentes niveles focales, en elegidos planos generales, primeros planos, con aperturas de campo de perspectivas insólitas).

Por unos dólares más

Por unos dólares más (Italia, España, Alemania, 1965) inicia con un plano de un jinete que avanza solitario por un paisaje desértico, mientras silba confiado. Simultáneamente se escucha en off, el chasquido característico de un rifle que se carga. Enseguida suena un disparo y el hombre cae al suelo. El caballo se aleja de allí, y ya no se escucha otro sonido más que el viento, un viento que trae a bocanadas los distintos créditos, destrozados centralmente por idéntico rifle invisible, mientras que un tema musical (de Ennio Morricone), que hoy es historia musical del cine, va desgranando su melodía (C. Aguilar). Aparece, entre otros, un jinete de iconografía clásica, pero presenta una ruptura con el western estadounidense, lleva un poncho mexicano (véase el inicio similar en *Los hermanos del Hierro*). Los elementos mexicanos en el western internacional ofrecerán al género la posibilidad dramática de ubicar la maldad despiadada y socarrona de los mitologizados bandidos mexicanos (desde *El tesoro de la Sierra Madre*, de John Huston; los casos de Ismael Rodríguez y Sergio Leone señalados; y por último el heredero Sam Peckinpah con su *Pandilla Salvaje*).

Algunos de sus componentes

1. **Imagen.** Plano secuencia inmóvil, profundidad de campo, perteneciente al cine moderno, evita el barroquismo de

la edición de *Los Hermanos del Hierro* y el clasicismo del inicio de *Su única salida* (un significante que ha perdido su significado, se ha convertido en una imagen, en el paisaje convención del género western).

2. **Ideología.** Indeterminación. Ambigüedad moral. Distanciamiento de las convenciones y de la tradición (Antirrepresentación). Relativización del valor representacional de la película. Todos ellos elementos de la modernidad filmica. (La acción tiene lugar fuera de campo: no vemos al victimario ni reconocemos a la víctima, se representa la acción sólo a partir del sonido, la carga del rifle sugerido por la distancia y el ligero canturreo de quien, suponemos, ejecuta la acción; ambigüedad manifiesta, ¿quién canturrea o silba?, si es la víctima existe una ruptura evidente con los planos sonoros debido a la distancia evidente; si es el victimario se fugan los elementos trágicos de *Los hermanos del Hierro*, para introducir elementos lúdicos (¿cínicos?) al western (el espectador de westerns en su vertiente spaghetti, sabrá que los pistoleros de Leone son asesinos traviesos, juguetones).
3. **Intertextos.** La película presenta un enorme pastiche como simulacro, “el movimiento interno del pastiche se flexibiliza y enriquece” (J. Ayala Blanco). Es un western, el sonido anclado del cabalgar, aunque sea de forma sutil, lo delata, lo exhibe, lo pone en evidencia.
4. **Sonido.** La melodía de créditos que acompaña el sonido (disparos) que destruye los títulos, no tenía precedentes. Es ruptura genérica y es identificación del autor inscrito en el género. Predice el divertimento del espectáculo filmico.

Intermedio mexicano

El espectador mexicano ha participado de la cultura filmica de la recepción de westerns en diferentes épocas. Conocedor de la obra de, por ejemplo, Alberto Mariscal (el máximo especialista nacional), es posible que este público haya visto *Los dos cuatros*

(1964), su obra genérica inicial; quizá también haya disfrutado el título con el que Mariscal cerró su enorme ciclo, *El loco bronco* (1989). Destacan de este cineasta: *El silencioso* (1966), en donde Shane es emulado por el hijo caballista de Gonzalo N. Santos, “derivando sus formas narrativas del clasicismo cinematográfico norteamericano, Mariscal hace que los verdaderos momentos de introspección psicológica sean las escenas de mayor violencia externa” (J Ayala Blanco); *Todo por nada* (1968), “la primera película mexicana expresada totalmente en términos de espacio” (J. Ayala Blanco); *El sabor de la venganza* (1969), retake de Los Hermanos del Hierro; y *Los marcados* (1970), con el recurrente actor genérico Eric del Castillo.

La película más célebre del western nacional es *El Tunco Maclovio* (1969). Perteneciente a la estética del western periférico del italiano Sergio Leone, quien retomó la construcción de planos de las películas de samuráis del maestro Akira Kurosawa; pero también deriva del altamente erótico Libro Vaquero, afamada historieta para coleccionar o intercambiar en el estanquillo de publicaciones atrasadas.

El Tunco... sigue la ruta westernista de la violencia como ideología, como sentimiento, como costumbre. Anima la permisividad gráfica de finales de los sesenta que mostró a las mujeres del Oeste (Leticia Robles, Leticia Cantú, Bárbara Angely, Isela Vega) desenfundando sus senos a la menor oportunidad para provocar a sedientos y exangües erotómanos espectadores de los cines Carrusel, Alameda, Colonial, Maya, Corregidora o Soledad.

El Oeste mariscaliano es un mundo fílmico pleno de “sordidez”, característica que conmocionó a los críticos de la época (quienes establecían así sus valores de juicio), y emocionó a los espectadores mexicanos (quienes establecían así su disfrute). *El Tunco...* como Juan el desalmado (Miguel Morayta, 1969), pertenece a la égida de Producciones Brooks. Tiene locaciones en Torreón y en Durango, los dominios fílmicos del realizador que debe un western sin melodrama a la producción mexicana, Juan Antonio de la Riva. *El Tunco...* presenta elementos estéticos de

la era de la sicodelia en los virados en rojo de las analogías mentales del Tunco, contiene sobreimpresiones fotográficas usuales y el diseño de créditos pertenece al estilo pop de aquellos años. La música de Ernesto Cortázar, hijo, es un sabroso pastiche de la obra que Ennio Morricone compuso para Leone.

En México, el género se fue perfilando como desprendimiento de melodramas rurales, algunos ubicados en el período de la Revolución. Roberto Gavaldón rozó el western con su trilogía: *Aquí está Heraclio Bernal*, *El rayo de Sinaloa* y *La rebelión de la sierra*, todas de 1957. Con gozoso ánimo, el realizador Fernando Méndez se introdujo de lleno en el universo vaquero (codificado en Hollywood) con sus filmes *El renegado blanco* y *Venganza apache* (ambas de 1959). Manuel Muñoz realizó varios westerns pero al contar con actores cantarines (Miguel Aceves Mejía, Antonio Aguilar) mantenía resabios del género ranche-ro. Y precisamente, el no cantar, logró para el filme del Oeste nacional las duras presencias de Jorge Russek, Jorge Luke, Jorge Rivero, Narciso Busquets, Rogelio Guerra, y por encima de todos, los hombres de surcados rostros terrosos, Fernando y Mario Almada.

Los hermanos del Hierro (Ismael Rodríguez, 1961) es el western fundador de la década y de una semántica que rompe con el melodrama y se atreve, de forma más decidida, a presentar a los forajidos, los pistoleros, los matones, los caza recompensas, los gavilleros como personajes que ya vienen de todo pero que aún les falta un poco (los antihéroes).

Aparecen en los 60, los Far West en estado puro que eliminan a los indios, pero no ya a tiros, si no de la trama; el género se politiza porque se hace evidente la humillación de los desvalidos. Una década que daba su adiós a Ford, Hawks, Walsh, Daves, Stevens, Boetticher, Hathaway, Mann, para dar paso a Sturges, Penn, Hellman, Peckinpah, Leone. En México, surgieron muestras de western “delirantes”, primero con el mismo Mariscal, luego el Jodorowsky de *El Topo* (1969), el hiperviolento José Delfoss de Chico Ramos (1970), y más tarde Fernando Durán y su *El*

extraño hijo del sheriff (1982), para cerrar con Alfredo Gurrola y su *Cabalgando con la muerte* (1986).

Cine para “las masas”, término maoista muy usado en esos años para referirse a los amplios públicos. La memoria de la crítica mexicana sabía que el Tunco Julio Alemán significaba el boceto nacional (intertextual) de Clint Eastwood. La moda y la mitología western para el consumo de cine nacional ponía al día el clásico sobre el pistolero “existencialista”, propiedad del recuerdo del viril, llano y sorprendido público mexicano.

Intermedio estadounidense

La intertextualidad de las imágenes del pasado filmico, tiende un puente de interpretación estratégica entre la crítica y la teoría cinematográfica con el estudio de los géneros (Lauro Zavala, 2003).

El western, género que se presume específico, que posee una sintaxis definida, pero que no aparece tan diáfana si se le aborda en todas sus consecuencias. Las películas del Lejano y Salvaje Oeste poseen sombras que los críticos han soslayado en aras de insistir en su obvia retórica.

El western no ha sido el resultado de las intenciones creadoras de especialistas sino el de una compleja relación de la práctica productiva en cadena de los Estudios y la recepción del público. A esta fusión/fisión se le ha definido y se le ubica como parte de la estrategia comercial de la industria cultural llamada Hollywood. Algunos estudiosos del western se circunscriben al análisis de destacados directores como John Ford (“Me llamo John Ford y hago westerns”). Destacan libros como Howard Hawks, de Robin Wood; John Ford, de Peter Bogdanovich; Sergio Leone, de Carlos Aguilar. Sin embargo, lo exhaustivo no ha sido una tarea recurrente. Hoy, considerar al western en sus fuentes transhistóricas (Altman, 2000), como derivado de obras literarias populares del siglo XIX, y descubrir que el género pertenece a una mitología (mito moderno, partiendo de conceptos de Roland Barthes y Lévi-Strauss, 1989), requiere de un estudio antropológico, aunque las películas provengan del siglo XX industrial. Urge la inter-

pretación de su desarrollo “vital”, sus cimas, su autoconciencia, sus padecimientos, sus neurosis, intentos de suicidio y la llegada del ocaso ante recurrencias predecibles, pero también debido al alejamiento del siglo XIX y su enfilamiento sobre el XX, en donde los caballos y carreta son sustituidos por automóviles. Y aunque el género no moría del todo, pues se transformaba en spaghetti western, chili western, road movie, en ópera espacial y en otras formas híbridas, caminaba moribundo desde hace décadas. Insistir en él conllevará convertirse en decadente o cuando menos en degustador del camp o camping westerniano, o para decirlo amablemente, en consumidor cultural postmoderno. Pero ver un cadáver jineteando (cabalgando, para que no connote con el mexicanismo) por la pradera siempre resultará “afectivo” para el espectador que haya montado cuando menos una vez en la vida.

Con el western, la norteamérica decimonónica fue pensada míticamente en términos filmicos. ¿Dónde comienza la historia y termina el mito? Los pioneros o colonos, la conquista de territorio indómitos, los buscadores de oro (gambusinos), los pistoleros, los gatilleros o forajidos, los diferentes grupos étnicos (apaches, comanches, cheyennes, navajos, sioux, pieles rojas, chiricaguas, paitues, seminolas) exterminados o confinados en reservaciones para preservarlos como en escaparates de museo y nominalmente reducidos a “indios”; la semántica del duelo o la confrontación en igualdad de condiciones (aunque fuera más común el asesinato por la espalda); los cuatrerros, el sheriff que se las arregla casi solo, el saloon, la corista, el tahúr y el juego de baraja, la mina, la caballería y la Guerra de Secesión, el fuerte (pequeña ciudad empalizada), el revolver Colt y las balas, el rifle de repetición, el Winchester y el Springfield, los caballos naturales o el “caballo de hierro” (la locomotora), las espuelas, las chaparreras, el sombrero calado, las alforjas, la silla de montar, el héroe solitario cuasi mesiánico-bíblico, el antihigiénico baño vaquero, la amistad masculina, las cabezas de ganado, los búfalos, la tierra, la cerca o alambrado territorial, dormir a cielo abierto y tomar café en pocillos aboyados y comer frijoles; el

polvo, la sangre y el agua, el río, el sol abrasador, el desierto, la horca, el pueblo fantasma o desolado, el whisky; la diligencia, las pieles curtidas, el asalto al banco, los caza recompensas; la frontera mexicana y los temibles rangers (que aún existen como patrulla fronteriza), el horizonte vislumbrado como necesaria partida liberadora, la llanura, el paisaje registrado en toda su amplitud (Monument Valley), la alta sierra; los linchamientos o los ahorcados, la rapidez al disparar y la puntería; la valentía, la virilidad, la hombría o como se le llame. Toda esta iconografía, todos esos motivos visuales se estructuraron y desestructuraron para dar soporte al género que interpreta lo imaginario social y lo imaginario cotidiano de una época, la que va de 1840 a 1900 (Rieuepeyrou, 1957).

El western funcionó como alegoría del mundo político estadounidense del siglo XX. El western también constituyó un canto a la comunidad, pero también al individualismo varonil, a la agonia y la melancolía del hombre del Oeste en un mundo que desaparece (en el llamado western crepuscular); a la exigencia ideológica, política y cultural de inventarse rápidamente un pasado histórico ante la frágil y reciente integración nacional. Además, el género impulsó los nuevos vestuarios y conductas juveniles de los años 60, los “rebeldes sin causa” y “los salvajes” retomaron el cuero y los jeans, los cómodos pantalones vaqueros de los legendarios cowboys; y las motocicletas y autos deportivos venían a ser el símil de los caballos y sus posibilidades de desplazamiento en solitario o en pandillas. Como complemento generacional, los hippies descubrieron los diseños artesanales de los vestuarios de las etnias no “civilizadas”, e intentaron nuevas actitudes, la convivencia en comunas para establecer un contacto cercano a la naturaleza y la recuperación de la vida tribal o gregaria de las comunidades autóctonas (Casas, 1994).

¿Cómo comenzó todo esto? *Asalto y Robo al Tren* (1903) fue una película temprana que abrió veta. Para los años diez, los actores de este tipo de películas eran los más reconocidos por el público. En la década de los veinte, al abrirse mayormente la

posibilidad técnica de filmar en exteriores, permitió que el género comenzara a definirse. Es en los treinta cuando la producción de bajo presupuesto prolifera en las películas de vaqueros y se establece una especie de serial western, con héroes de virtudes rectas y sin tacha, como Tom Mix y Hopalong Cassidy. Es a finales de esta década que se rompe con esta tendencia con películas de ética más sutil (surgen tenuemente los antihéroes) como: *Jesse James* y *La diligencia*, ambas de 1939. Los cuarenta fue la década de John Ford, quien dirigió tres títulos clave: *La Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), *Sangre de héroes* (*Fort Apache*, 1948), *La Legión Invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949). La época de la posguerra trajo a héroes más ambiguos, cuya moralidad, si bien no se resquebrajaba, si servía a intereses o representaba posiciones ideológicas diferenciadas. Es en los cincuenta cuando se consolidan tandems muy recordados, como el del actor Randolph Scott y el realizador Budd Boetticher, el del actor James Stewart y el director Anthony Mann. Los personajes eran más humanos y menos perfectos, hombres con un pasado doloroso, meditabundos y cínicos, y de todo esto desprendían su encanto. Sobresalientes filmes de esa época son: *Winchester 73* (*Winchester 73*, 1950), *La flecha rota* (*Broken Arrow*, 1950), *A la Hora Señalada* (*High Noon*, 1952), *Tierra y Esperanza* (*Bend of the River*, 1952), *Shane, el desconocido* (*Shane*, 1952), *Horizontes salvajes* (*The Big Sky*, 1952), *Hambre de venganza* (*Man from Laramie*, 1955), *Sin miedo y sin tacha* (*The Far Country*, 1955), *Más corazón que odio* (*The Searchers*, 1956), *El hombre del Oeste* (*Man of the West*, 1958), *Río Bravo* (*Rio Bravo*, 1959).

Los sesenta permitieron ver dos películas centradas más en la elegía que en la acción misma: *Pistoleros al atardecer* (*Ride the High Country*, 1961) de Sam Peckinpah, y *Un tiro en la noche* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) de John Ford. La era de la televisión demostró el agotamiento del género. Y es desde Italia y España que Sergio Leone lo revive, inyectándole mayor violencia, cinismo y verosimilitud, sobretodo cuando los personajes mal rasurados y sucios no evidencian la persecución de causas

nobles y no tienen más objetivos personales, como el de querer sobrevivir. Cintas paradigma de esta nueva circunstancia y último suspiro genérico son: *Por un puñado de dólares* (*Fistfull of Dollars*, 1964), *Por unos dólares más* (*For a Few Dollars More*, 1966), *El Bueno, el Malo y el Feo* (*The Good, The Bad and the Ugly*, 1966), *Érase una vez en el Oeste* (*Once Upon a Time in the West*, 1968).

El relevo de este estilo fue retomado por el mismo cine norteamericano: *La pandilla salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) de Sam Peckinpah; y *El fugitivo Josey Wales* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976) del inefable mejor alumno de Sergio Leone, Clint Eastwood. Curiosamente el final de los tiempos westernianos no acababa de llegar, y como si se tratará de la “venganza del muerto” el público amante del género fue sorprendido con *Silverado* (*Silverado*, 1985) de Lawrence Kasdan, *Los imperdonables* (*Unforgiven*, 1992) dirigida y actuada por el icono-western Clint Eastwood, *Rápida y mortal* (*The Quick and the Dead*, 1995) de Sam Raimi, y *Hombre muerto* (*Dead Man*, 1996) de Jim Jarmusch.

El western: su producción simbólica

Ahora bien, el western pertenece a unas técnicas que han conformado una estética, su sustento son los espectaculares exteriores que dan soporte a la expresión visual de los conflictos internos; los planos generales con el uso del Cinema Scope, los planos medios y primeros planos eran protegidos, en ocasiones, con transparencias para cuidar la calidad fotográfica; mientras que las escenas nocturnas o las demasiadas largas y complejas regresaban al estudio para darles seguridad de producción, la fotografía Eastmancolor y Technicolor, la música de Max Steiner y Ennio Morricone.

Algunos directores planteaban signos de puntuación visual en un intercambio lúdico con sus espectadores; otros, trastocaban el tiempo fílmico (condensación-dilatación) haciendo ejercicios de coincidencia del tiempo real con el tiempo cinematográfico: *Fiebre de sangre* (*The Gunfighter*, 1950) de Henry King, y la mencionada *A la hora Señalada* de Fred Zinnemann. Otros,

utilizaban líricos movimientos de grúa y lentos “travellings” de aproximación a los personajes. Pero todos seguían la máxima: la claridad narrativa, el contar de manera comprensible, razón por la cual se decía que era un género para niños.

Entre los creadores que asistían a los directores destacan: los guionistas Burt Kennedy, Philip Yordan y Borden Chase y los fotógrafos Gordon Willis, Bert Glennon y William Daniels; la parte actoral adquirió niveles míticos con John Wayne, un actor de rostro adusto pero impávido, casi petrificado, del que irónicamente se decía poseía excelente registro: “con sombrero y sin sombrero”. Pero lo que era fascinante en Wayne y los personajes western en general era su determinación expresada en el “voy a hacer algo” y lo hacían, es decir, se convertían en héroes, eso que todo espectador quiere ser. Y había héroes, Bat Masterson, Wyatt Earp y Doc Holliday y su célebre, mítico e histórico duelo en el O.K. Corral contra los Clanton. Frank y Jesse James, Billy the Kid y Pat Garret, Calamity Jane, Butch Cassidy y Sundance Kid son otros personajes recurrentes.

El coronel Custer fue otro héroe (recuérdese la famosa batalla de Little Big Horn) y tenía su contra parte en jefes tribales como Caballo Loco, Toro Sentado, Cochise y Gerónimo. Si bien, los “indios” en los primeros westerns eran “malos” o eran solamente un elemento más del paisaje, los realizadores Delmer Daves y John Ford acabaron reivindicándolos (Astre y Hoarau, 1986).

La imagen del jinete cabalgando, integrado a su montura cual centauro, corresponde a esa plástica genérica, pero era mejor que nunca si se perfilaba en el horizonte que ocupa tres cuartas partes de la pantalla, disminuido, herido de muerte, rumbo a su destino inexorable, que es el de todos.

El western y los espectadores

El héroe del western, con su ambigüedad y sus propias dudas, se perfiló en el cine de los sesenta por otros caminos, aunque igual de polvorientos. John Wayne, el hombruno de todos los tiempos fílmicos americanos fue sustituido por Clint Eastwood; si ya el

mismo Wayne respondía con toda entereza a las expectativas de macho proveedor, capaz de apreciar la belleza femenina pero no su conciencia, si ya había sustituido al derrochador y pueril hombre del Oeste, por un disciplinado y emprendedor esposo y ejemplar padre de familia en el cine de los cincuenta: este arquetipo de masculinidad, que nunca derramaba lágrimas, no tenía momentos de intimidad y ternura, y que la visión del 68 enfatizó en la sinonimia fuerte-bruto, desapareció, se hizo viejo en sentido biológico y cultural. La nueva sensibilidad femenina demandó del hombre otras responsabilidades, surgió el “macho suave” y el género masculino y el género filmico y su vitalidad que se afirmaba en desenfundar y disparar rápido, se volvió, ante tanta tensión, la imagen risible de la eyaculación precoz.

Habían quedado muy atrás las intenciones de los primeros westerns, que establecieron el trabajo civilizatorio con una fuerte socialización, el héroe pertenecía o al menos deseaba pertenecer a la sociedad, los malvados eran antisociales; en cambio en las películas modernas, los héroes se mantenían al margen, buscaban su libertad y la permanencia en el camino, como en el caso de Butch Cassidy (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969); por otro lado, los verdaderos delincuentes, ahora enriquecidos, pasaron a formar parte integral de la sociedad (banqueros, propietarios de tierras y compañías ferroviarias). Pero ya el western había ido más allá del Oeste, al lejano Este, al Oriente: Akira Kurosawa sustituyó el revolver por el sable y Los siete samuráis (1954), con su humanismo del siglo XVI, sustentaron a los nuevos pistoleros bondadosos del género norteamericano, desde *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, 1960), hasta el western gore y zen de *El Topo* (1971), de Alejandro Jodorowsky.

Este género, “asunto de hombres”, había dejado también fuera la presencia de las mujeres, si bien a veces aparecían deambulando por el pueblo como decorado de lo verosímil, o si se requiriese, se mostraba por breves segundos a la maestra de escuela o la chica del “saloon”; el ciclo edípico no se cerraba pues la actividad heroica del personaje no culminaba refugiándose en la protección

del matrimonio, o en las tareas fundacionales de la procreación, no era vocación del hombre-western establecerse en comunidad, una vez cumplido su trabajo social debía partir.

Pero como siempre, había excepciones y Joan Crawford lo fue en *Mujer pasional* (*Johnny Guitar*, 1954), con sus pantalones vaqueros y su liderazgo, su poder y su independencia, logró enturbiar el “club de Tobi” westerniano. Por el lado social ya había llegado la obra de William Wellman, *Conciencias muertas* (*The Ox-Bow Incident*, 1943), una feroz crítica al linchamiento como método de justicia comunitaria enfebrecida. Luego, el film noir con sus personajes a la deriva y de psicología sombría influyó en el western y aparecieron héroes solitarios con cargas morales envueltas en la pesadumbre, como *Su única salida* (*Pursued*, 1947), objeto de este estudio. Ahora bien, el puritanismo, el optimismo y el nacionalismo del western clásico acabó de derrumbarse con el asesinato de Kennedy, de Martin Luther King, la guerra de Vietnam y el escándalo Watergate, y fue el western de factura italiana el que remató al héroe tradicional, sustituyéndolo con sus pistoleros sucios, feos y malos, también cínicos, y por supuesto deshonestos, dedicados a salvar el día (Crespo, 1973).

Y aunque el mundo cambió, el género se mantuvo bajo los cuatro componentes esenciales de todo género: tecnología, narrativa, iconografía y estrellas. En el orden tecnológico las películas del Oeste acudían al color y con éste la violencia parecía más real, incomodando y confundiendo a los censores, consternándolos más con la aparición del sexo en el género con la película *El forajido* (*The Outlaw*, 1943), con la nueva estrella Jane Russell, que coqueteaba dentro del relato con su origen mexicano, lo mismo que la sensual Jenniffer Jones de *Duelo al Sol* (*Duel in the Sun*, 1946); y es que las mujeres “American pie” de esa época debían mantenerse vírgenes a toda costa. En el campo iconográfico los westerns permanecieron igual, aunque los mensajes ideológicos se adecuaron a circunstancias políticas contemporáneas. La construcción de diálogos, parques, cuyo origen se cimentó a partir de la circunstancia técnica del cine silente, continuó en el

género hasta llegar a la tipología lacónica de Clint Eastwood. En *Hombre muerto* (1996) de Jim Jarmusch, más que una película del género, se planteó como un filme contracultural tardío, cuyo personaje (Johnny Depp) se asemejaba al Buster Keaton de *El maquinista de la General* (1927), sobrio y seco en lo verbal y en lo expresivo facial. Jarmusch exploró esta posibilidad del género: el “western” tanático, filme triste y humorístico a la vez, que ya no delineaba marcadamente la valentía y la cobardía como elementos constitutivos de convención genérica.

Así, los relatos del Oeste sucumbieron ante su parodia y la caballería ya no llegó a tiempo porque ya no había nada que salvar, a menos que se tratase del imaginario filmico del pasado.

Su influencia transgenérica

El cine documental y el cine de persecución le deben a los westerns fundacionales sus elementos originarios. Asimismo muchas películas de corte romántico pasional hacen acopio de las escenas de amor entre Jennifer y Gregory Peck y su duelo final entre las rocas (*Duelo al sol*). También diversas películas de conflictos violentos discurren en un clima de análisis profundo de los personajes que va aumentando su tensión con el creciente suspenso del siempre presente y anunciado duelo final, retomado de las películas sobre el duelo en O.K. Corral. Otro filme, *A la hora señalada*, es alegoría de la “cacería de brujas”, el más famoso de los westerns intelectualizados y que encierra una parábola contra el Comité de Actividades Antinorteamericanas. Las películas narradas desde el punto de vista de un niño, se referirán inevitablemente a Shane. Los evidentes planteamientos psicoanalíticos de *Mujer pasional*, serán temática a emular en otros tantos filmes. Toda película de itinerario y venganza tendrá la huella de las películas de Anthony Mann. La tragedia griega se encuentra *Más corazón que odio*. El microcosmos de personajes sui generis de casi cualquier película recurre a *La diligencia*. La mistad entre hombres tiene el antecedente grandioso en *La pasión de los fuertes*. La desmitificación genérica se

encuentra marcada para siempre en *Winchester 73*. Los deberes ciudadanos no asumidos se encuentran tipificados en A la hora señalada. La economía del relato no tiene mejor ejemplo que las películas de Bud Boetticher. Películas sobre personajes que se agrupan para protegerse y sentir que están vivos, tienen el espejo virtuoso en *Río Bravo*. El tema del hombre y su más absoluta soledad, llevarán la marca de *La ley del talión*. El pensamiento de Nietzsche se encontrará oculto en múltiples filmes, pero invaluablemente en un western singular, *Los imperdonables* (Julio Cabrera, 1999).

Así, señala R. Cherta Puig en su indispensable análisis estructural de *The Searchers* que, “la evolución del género no es ni premeditada ni lineal. Confluyen una serie de circunstancias históricas, sociológicas y de relaciones intertextuales con otros géneros, todas ellas de enorme complejidad.”

Conclusión

El romano Sergio Leone filma haciendo uso de su erudición cinematográfica para adaptar el género western (y el cine negro) a las formas culturales de su época.

No tenemos conocimiento de que Leone haya visto *Su única salida* y *Los hermanos del Hierro*, pero la hipótesis, sustentada en los conceptos de homenaje, pastiche, cita irónica, apropiación, “exploración del revoltijo iconográfico del pasado”, o llanamente intertextualidad (Linda Hutcheon), apuesta a la evidencia omnisciente de su construcción estructural.

“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 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 ley...” (Zavala, 2003).

No existe el género western sin mitificación, sus “pácticas simbólicas” permanecen en el inconsciente colectivo de los que tienen al cine como una de sus “pácticas culturales” (Sorlin, 1985).

Borges escribió, “Creo que en la actualidad, cuando los literatos parecen descuidar sus deberes épicos, son los westerns los que, por extraño que parezca, han rescatado la épica... y ante el mundo quien lo ha hecho es nada menos que Hollywood.”

Pero el modo de representación western evolucionó en Estados Unidos, cada vez que cambiaba la historia cultural y la historia cinematográfica. Cada película planteaba alguna diferencia.

Los westerns de origen español, italiano, japonés, australiano, alemán y mexicano pretendieron emular al original; se trataba de la serie cultural y cinematográfica más ubicable, pero la más universal en términos de recepción, quizá.

Bibliografía

Aguilar, Carlos (1990) *Sergio Leone*, Colección Signo e Imagen/ Cineastas, Madrid, España.

Altman, Rick (2009) *Los géneros cinematográficos*, Paidós Comunicación, Barcelona, España.

Argan, Giulio Arlo y otros (1977) *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Colección Comunicación Visual, Barcelona, España.

Astre, Georges-Albert y Alkbert Patrick Hoarau (1986) *El Universo del Western*, Editorial Fundamentos, Madrid, España.

Ayala Blanco, Jorge (1993) *La aventura del cine mexicano*, Editorial Grijalbo, México.

Ayala Blanco, Jorge (1991) *La disolución del cine mexicano*, Jorge Ayala Blanco, Editorial Grijalbo, México.

Ballo, Jordi (2000) *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Anagrama, Barcelona, España.

- Bogdanovich, Peter** (1983) *John Ford*. Editorial Fundamentos, Madrid, España.
- Bou, Núria; Pérez, Xavier** (s.a.) *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Editorial Paidós, Barcelona, España.
- Cabrera, Julio** (1999) *Cine: 100 años de filosofía*, Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas, Editorial Gedisa, Barcelona, España.
- Casas, Quim** (1994) *El Western. El género americano*, Paidós Studio, Barcelona, España.
- Cherta Puig, Rafael** (1999) *Guía para ver Centauros del desierto*, Ediciones Octaedro y Ediciones Nau Llibres, Valencia, Barcelona, España.
- Crespo, Pedro** (1973) *La Revolución del western*, Editorial ATE, Barcelona, España.
- Everson, William K.** (1972) *A Pictorial History of The Western Film*, Citadel Press, New Jersey.
- Fernández-Santos Ángel**, (1988) *Más Allá del Oeste*, Ediciones El País, Madrid, España.
- French, Philip** (1977) *Westerns. Las películas del Oeste*, Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires, Argentina.
- Estudios cinematográficos** (2000) "Géneros cinematográficos", UNAM. Núm. 19, junio-octubre.
- Herederro, Carlos F.** (1982) *Sam Peckinpah*, Ediciones JC, Madrid, España.
- Lévi-Strauss, Claude** (1989) *Mito y Significado*, Alianza Editorial, Madrid, España.
- McBride, Joseph y Wilmington, Michael** (1974) *John Ford*, Ediciones J.C., Madrid, España.

- Perales, Francisco** (2005) *Howard Hawks*, Ediciones Cátedra, Madrid, España.
- Rieupeyrou, J. L.** (1957) *El "Western" o el cine americano por excelencia*, Colección Estudios Cinematográficos, Ediciones Losange, Buenos Aires, Argentina.
- Sánchez-Escalonilla** (2002) *Guión de aventura y forja del héroe*, Ediciones Ariel, colección Ariel Cine, Barcelona, España.
- Sorlin, Pierre** (1985) *Sociología del cine..* Fondo de Cultura Económica, México.
- Thomas, Tony** (1989) *The West that Never Was / Hollywood's Vision of the Cowboys and Gunfighters*, A Citadel Press Books, Nueva Jersey.
- Von Dadelsen, Bernhard** (1997) *Punto culminante de inflexión del género clásico: Érase una vez en Oeste (1968)*, Cien años de cine 1961-1976, vol. 4. Siglo XXI Editores, México.
- Urkijo, Francisco Javier** (1996) *John Ford*, Ediciones Cátedra, Madrid, España.
- Wright, Will** (1975) *Six guns and society. A Structural Study of Western*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, EUA.
- Wood, Robin** (1982) *Howard Hawks*, Ediciones J.C, Madrid, España.
- Zavala, Lauro** (2003) *Elementos del discurso cinematográfico*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, D.F., México.

LA CIUDAD DE NUEVA YORK EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE WOODY ALLEN

Tanius Karam Cárdenas¹

1. Entrada y resumen de noticias ya sabidas

Allen nació en Brooklyn (1935), una de las cuatro grandes áreas que forman lo que llamamos NY; este barrio se encuentra a medio camino entre el lujo de Manhattan y el barrio pobre de Bronx; su infancia la vivió en un barrio de clases medias acomodadas, preocupadas por la seguridad económica y aferrados a sus propios valores; familia, como él ha dicho bien alimentada, bien vestida e instalada en una cómoda casa.

Allen ha mencionado que en una ocasión, cuando tenía 7 años viene *El cisne negro* (1942), protagonizada por Tyrone Power él también podía hacer películas. A los 16 años comenzó a publicar historias en revistas y posteriormente, escribió para radió y televisión. A continuación se atrevió a contar él mismo sus propias historias y se convirtió en cómico de cabaret, como de hecho él se ha definido en varias entrevistas, (Bjorkman, 1995: 33). De

¹ Academia de Comunicación y Cultura. Universidad Autónoma de la Ciudad de México; tanius@yahoo.com

ahí pasó a escribir guiones de cine; su primer trabajo, en 1965 fue *¿Qué tal Pussycat?* Después redactó el guión de *Toma el dinero y corre* (1969); después vinieron *Bananas* (1971), *Sueños de un seductor* (que fue para teatro), *Todo lo que quiso saber sobre el sexo (y nunca se atrevió a preguntar)* (1971), *El dormilón* (1973) y *La última noche de Boris Grushenko* (1975).

Con *Annie Hall* (1977) comienza una nueva etapa del autor, en la que se atreve a hacer algo más contar chistes en sus diálogos (como él mismo lo dice), además de asumir otra actitud de mayor control en sus películas. Tras el gran éxito de *Annie Hall* que le da dos Oscars, siguen *Interiores* (1978) y *Manhattan* (1979) que lo consagra de alguna manera como realizador y abre una nueva etapa en su desarrollo profesional y como persona pública.

2. Entrada: el cine Allen como macro-texto

La de Allen es una de las obras más características de la cinematografía actual. En sus ritmos de trabajo (una película al año, desde hace tres décadas), en sus temas y preocupaciones, en su imagen inconfundible y en la figura de una figura que nos interpela tras sus grandes espejuelos y su mirada escurridiza.

El cine de Allen, más que una película tiene que verse como una red de largometrajes que poseen una determinada consistencia; ciertos temas y preocupaciones que se alimentan entre sí, se acercan y alejan en situaciones interactivas; escenas que poseen elementos comunes a nivel de hipotextos. Estos rasgos generan una situación enunciativa con el espectador quien tiene la impresión de estar delante de un amigo para compartir alguna confidencia de un viejo conocido. Eso ayuda a que el espectador reconozca fácilmente macro-temas; más aún, puede identificar la estructura completa con solo ver algunos fragmentos.

Hay un rasgo que denominamos de "intra-textualidad": una estrecha vinculación interna entre todas sus películas, muy variadas referencias cruzadas, reminiscencias, huellas de unas cintas que remiten a otros trabajos; aspectos que de una a otra cinta se completan y parafrasean en flujos de sentidos, lo cuales a la

manera de una variación desglosan patrones comunes de funcionamiento en la trama, personajes, estructura, drama y tratamiento. Este elemento no sería tan particular si no fuera por la cercanía semántica y multitudinaria en estructuras más o menos parecidas en trama, personajes, entorno, ritmos y estructura. El primer rasgo de este macro (micro)-tejido, es el tratamiento insistente de las categorías semánticas: un discurso que se remite a sí mismo, pero se sabe parafrasear con originalidad y humor.

El cine de Allen lo vemos así como un discurso de varias y múltiples categorías transversales tanto a nivel de sus estilemas más delimitados como de sus componentes estructurales más generales. A nivel “micro”, asistimos permanentemente a la recurrencia de un *alter ego*, atrapado en las redes relaciones de lo biográfico y ficcional. A nivel más amplio tenemos la constitución de su estructura, la forma de los diálogos, etc.

Una de estas categorías semánticos es Nueva York (NY) no solo como espacio geográfico; esta ciudad deviene en un marco interpretativo, una especie de personaje extradiegético que parece contarnos (y explicarnos) las historias que se contienen dentro de su estructura geográfica, psicológica y existencial. La relación de Allen con NY no puede ser más estrecha, al grado que la pregunta no es para indagar dónde y cómo aparece la ciudad; sino cómo el realizador y personaje no puede separarse de ella. Varias de sus películas inscriben en el título esta relación: En 1979 hizo *Manhattan*, rodada íntegramente en blanco y negro, con música de Gershwin es la primera película de su saga en incluir a la ciudad dentro del título; vuelve aparecer en 1989 con *Historia de Nueva York (New York Stories)*; y luego en 1993 con *Misterioso asesinato en Manhattan (Manhattan Murder Mystery)* luce como maestro al realizar una comedia de misterios que evoca a Hitchcock y Orson Wells. Todo ello sin contar otras referencias deícticas a espacios más acotados de ese conglomerado de cuatro islas que denominamos NY, pero que como toda gran urbe, sintetiza en realidad a varias en su interior (pensamos en *Broadway Danny Rose* (1984) y *Balas sobre Broadway* (1994)

3. Declaración de Amor en *Manhattan*

En este ejercicio, por obvias razones nos vamos a centrar en dos funcionamientos discursivos, de los muchos que podríamos mencionar. No podremos evitar alguna referencia un poco más amplia de estas dos películas que justamente se centran en el espacio de cambio entre su primera etapa y su madurez; nos referimos a *Annie Hall* (1977) y a *Manhattan* (1979).

3.1 Previo de *Manhattan*.

En cuanto *Manhattan* resulta imprescindible recordar el origen de esta película. Allen ha declarado en varias ocasiones que fue la música de George Gershwin la que le dio la idea de filmar una película romántica en blanco y negro. Como otras películas la idea surgió durante una cena con uno de sus colaboradores más cercanos, Gordon Willis. Pensaban lo que sería hacer esas películas espectaculares con guerras y tanques y consideraron que podría ser interesante hacer una película íntima de esa manera.

La idea del blanco y negro es otro aspecto fundamental en cualquier análisis general o específico de esta cinta, que de hecho se convertiría en firma de fábrica para otras películas del autor como *Zelig* (1983), *Sombras y niebla* (1991), y *Celebrity* (1998). Allen ha mencionado en esta gama le parece más abstracta que el color; el mundo del blanco y negro es más grande que la vida; lo asocia al glamour con el que creció.

En general podemos decir que *Manhattan* es una comedia atípica, casi tenebrosa, pero con unos referentes tan claros como el musical o la comedia sofisticada de los años treinta y cuarenta. Es a la vez una puesta en escena de tinte documental y testimonial debido a la estilización que justamente da el blanco y negro, ya que esta gama puede recordar a la mirada que estamos delante de sombras, ilusiones o mitos; en suma, una realidad tamizada por el cine.

3.2 El “Prólogo” de *Manhattan*.

El prólogo claramente marcado en la película tiene una gran importancia en toda la cinta; no es una presentación ociosa; constituye

un marco y revela algo que el propio Allen ha considerado en cuanto los primeros minutos en todo filme, el marco de atracción en el comienzo y final, pues de este modo se subraya la importancia de ganar la atención del espectador. *Manhattan* atestigua este aserto de manera inconfundible: no hay filme de Allen que esté más determinado por su abrumador arranque y por el tono melancólico del desenlace.

Sin título de crédito, el espectador se enfrenta a una primera presentación de casi 4 minutos (constituido por 61 planos). Aparecen en primer lugar tres planos en blanco y negro de NY al amanecer; con ello intenta transmitir una especie de “hágase la luz” por parte del “creador”. Al unísono y siguiendo el ritmo del montaje, se oye la música de *Rapsodia en Azul* sin que, por el momento se haya percibido la voz del narrador ni se haya detectado ningún elemento ficcional que anuncie el arranque de la trama; son por tanto imágenes de inspiración documental.

Estas imágenes poseen un tono de valor emblemático para la ciudad con sus famosos rascacielos recortándose en el horizonte. Al final de este “introito” dentro del prólogo, surge por primer y única vez el título de la película; también lo hace de forma luminoso en forma de un cartel y de un nombre de hotel.

En cuanto aparece la voz en *off* del narrador-personaje, encontramos una contraposición / asociación entre las imágenes y las palabras del narrador, punteadas por la banda sonora. Se articulan se manera sugerente los tres significantes del Prólogo: imagen, voz y música. La cadencia de estos planos en apariencia “paisajística”, casi turística, obedecen a una concatenación lógica que va más allá de constituir un mero marco narrativo. Yendo de lo general a lo particular, de lo primeros planos aéreos se pasa poco a poco en al vorágine urbana. Aparecen por fin, figuras humanas y todo lo que se asocia a ellas: calles, automóviles, tiendas y en general multitudes y, por arte de magia, las imágenes cobran movimiento y, de alguna manera, vida, como si, ante la voz del demiurgo, la ciudad despertara, aspecto éste subrayo por la viveza en la música.

En la historia de amor existente entre la ciudad e Isaac o “Ike” (nombre del personaje que representa Allen), la urbe siempre aparece idealizada por la perspectiva del personaje; de ahí que, aunque la secuencia del prólogo no se identifique con lo que está viendo Isaac, lo cierto es que parece introducir al espectador en una visualización de sus pensamientos cuando Ike se pone a escribir.

El prólogo lo podemos dividir en dos grandes apartados: los planos generales o específicos sin voz y aquellos donde el narrador-personaje nos presenta los intentos para escribir un libro (o hacer película). El narrador dice “Ahhh, empecemos otra vez”; rectifica y así comprobamos como busca su voz, y de alguna manera su punto de vista. Repite anafóricamente “capítulo primero”, se ven planos de las viviendas en un barrio neoyorquino y luego insiste: “veía Manhattan desde un ángulo romántico en exceso, como le ocurría con todo lo demás”. Es su primer comentario moral y una estimación de sí mismo desdoblándose en ese “el” del relato y el “yo” que intuimos en los comentarios metaliterarios. En este caso comienzan a desfilar imágenes de multitudes y de automóviles, pues “le enardecía el bullicio de la gente y el tráfico”. Cuando habla de bellas mujeres aparecen escaparates de tiendas y vemos también a hombres trabajando quienes miran a una joven despampanante que cruza la calle. El plano de un ferry, más general, nos avisa del fin de esta sub-secuencia. No hallamos por tanto, ante otros principios.²

El narrador-personaje rectifica y vuelve a empezar con el anafórico “Adoraba Nueva York”; ahora califica a la ciudad como “metáfora de la decadencia de la cultura contemporánea”. En contraste con los planos matinales, contemplados hasta ahora, vemos que empieza a atardecer y se suceden imágenes de la nieve y de *Washington Square*. Se siguen viendo barcos y una ilusión a la falta de

² Esta idea recuerda otra actitud tanto narrativa como enunciativa con respecto a la idea de la re-constitución o la imposibilidad de construirse algo. De una manera interesante podemos analizar en el plano diegético y enunciativo dicho fenómeno en *Desmontando a Harry* (1997).

integridad se ilustra con la imagen de un presunto delincuente. Como contrapunto, aparecen niños y jóvenes. Va atardecido y el narrador ya no sólo alude al relato sino a su pragmatismo, en un guiño irónico que desvela que, además de confesarse y estar escribiendo un libro, pretende que sea un éxito de ventas.

En el vaivén de imágenes aparece el ya reconocido “capítulo primero. Adoraba NY”, cuya insistencia nos lleva a pensar que esa será la única idea clara de toda la película. Siguiendo la lógica de la secuencia, el día va avanzando, y tras las imágenes de varios comercios, el discurso cambia de tono y hace referencia a la problemática “real” de la ciudad, aludiendo a una “sociedad insensibilizada por las drogas, la música estruendosa, la TV, el crimen, la basura”. La voz en *off* añade que le parece muy tajante; expresa su temor porque no quiere ser considerado como escritor de protesta. Este fragmento resulta de interés porque se presenta una “muestra elusiva” a lo que todos los personajes de Allen prefieren olvidar: la realidad lacerante; pero nos asomamos si no a una contradicción a la muestra más tensa entre la ciudad vivida y otras interpretaciones alternativas (no dominantes) en la concepción de Allen. Con ello asistimos a otro de los puntos de la película, el trasfondo social y moral que se insinúa durante toda la trama y que, en una de las últimas secuencias (cuando aparece al lado de un esqueleto...). Parece decirnos que si bien la película (o el libro que supuestamente el narrador escribe) no versará abiertamente de estas cuestiones pero que no se pueden pasar por alto.

En la última tentativa del narrador, arranca con la letanía habitual; comprobamos que ese “él” narrativo se ha contagiado del proceso de idealización al que se ve sometida NY: “Capítulo primero. Era tan fuerte y romántico como la ciudad que amaba”. De cualquier manera no se pierde el tono de comicidad, pues tras algunas imágenes glamorosas —el interior del museo Guggenheim, el escaparate de Gucci—, su discurso entra de pleno en ese otro discurso: “Tras su gafas de negra montura, se escondía la fuerza sexual de un tigre” y añade alegremente: “NY era su ciudad.

Y lo sería siempre”; con estas frases y un momento cumbre de la *Rapsodia*...retoma su intervención y opta en dejarlas como clausura de su discurso, dando a entender que ése es el punto de vista escogido, ya que la identificación entre una gran ciudad y un hombre atractivo y seductor son los puntos de referencia que le interesan. La alusión a las gafas refuerza la identificación con la persona real y subraya el contraste entre su fragilidad y esa apariencia “animal” que pretende vender. De tal manera que se señalan dos aspectos: la importancia de lo aparential —el narrador aparece preocupado por su apariencia— y la inmadurez, casi adolescente, del propietario de esa voz que se decanta por dar una imagen mitificada de sí mismo y con ello se siente plenamente satisfecho (Santos, 2003: 44-62)

En resumen podemos decir que el prólogo es interesante por varios aspectos: es la introducción del punto de vista de la trama; promueve —por el uso de la música de Gershwin y el blanco y negro una especie de adhesión incondicional por parte del espectador. Hay una especie de desproporción entre la magnificencia del prólogo (lo que tiene de obertura musical) en comparación con el “baile de los personajes”, sus nimios melodramas domésticos que se sitúan a años luz de la incontestable belleza (aunque idealizada) de la ciudad.

3.2 De la ciudad biografiada al discurso comparativo en *Annie Hall*

Annie Hall (1977) es sin duda otra de sus cintas clásicas, con la cual obtuvo tres nominaciones y es probablemente la película que lo saca del anonimato en su múltiple faceta de actor-realizador-guionista. Como la mayoría de sus películas se encuentra ambientada en NY, y para efecto de nuestro análisis, otra parte se ubica en California, porque de los muchos aspectos de esta cinta, queremos centrarnos en las estructuras comparativas y la manera en que opone los temas de dos espacios que corresponden, como suponemos en el autor, a entidades semánticas las cuales encarnan otras unidades de significación en sus largometrajes.

3.2.1 Tensión Manhattan-Brooklyn.

En el centro de *Annie Hall*, a diferencia de otras películas posteriores vemos una relación con NY y sienta las bases de tratamiento narrativo y estético de la ciudad que los mismo se vive en el espacio *público*, como hemos mencionado, que en el privado de las aulas, los apartamentos (siempre con libros dentro), camas. En la cinta observamos la tensión “Manhattan / Brooklyn” como la clara referencia enunciativa del “*lugar infantil versus lugar adulto*”, en el que el primero tiene los rasgos semánticos de ‘familia’, ‘tensión’, ‘lugar doméstico’.³ De hecho esta mirada por lo general retrospectiva y crítica se presenta en varios de sus textos, marcos de oposición para mostrar la familia: Brooklyn es eso, y nunca será por ejemplo el lugar del jazz, de la decisión en la pareja o su opuesto de su parcial realización. No resulta causal en *Manhattan* en tanto película formal, el espacio de la historia y la familia aparezca solamente referido, pero nunca, como el caso de *Annie Hall* escenificado y marcado por todas las formas posibles de aberración (la escena del doctoral, la escuela y luego la visita dominical al mundo familiar del pasado)

3.2.2 El discurso de la comparación.

Desde el principio de la cinta se establece una comparación entre dos espacios, se representados de alguna manera por Alvy Singer (Allen) y su amigo protagonizado por Christopher Walken. En el minuto 7’ de la cinta se establece como tópico dominante la diferencia California-NY; es un eje que organiza la estructura semántica “*ciudad / fuera de la ciudad*” y desde la que se describe a la “*gran manzana*” en contraposición al estado soleado de la costa oeste; se ponderan las diferencias entre el glamour de L.A. y la densidad física y afectiva de NY. En el siguiente gráfico sintetizamos algunas diferencias presentadas en la cinta.

³ El caso del doctor en *Crímenes y Pecados* (1988), donde el protagonista va a Brooklyn para reconciliarse con su pasado.

Nueva York	California
Cerrado	Abierto
Lluvia, Nublado	Sol
Frío	Calor
Dificultad para hacer deporte	Facilidad para hacer deporte
Dificultad para relacionarse con chicas	Facilidad para las relaciones con mujeres
Lugar para la cultura	Lugar para la diversión y el deporte
Lugar donde se camina	Lugar donde no se camina (todo en carro)
Posibilidad de Encuentro	Posibilidad de Desencuentro
Veladas	Fiestas

La última parte de la película transcurre en California; en primer lugar, Alvy y Annie acuden para indagar sobre una posibilidad laboral del primero en *Sunny California*; sobrevienen secuencias que sirven para comparar estos dos mundos, los cuales se muestran como opuestos, más que por su ubicación en ambas costas de los EE.UU., en la vida cotidiana, en la forma de relacionarse.

Como corolario de esta oposición, una vez que la relación entre Annie y Alvy se rompe, ella sale de NY a California; Alvy intenta desesperado reconquistarla, vuela por segunda ocasión. El desajuste entre su conducta y el entorno es total; Allen construye al personaje con movimientos aún menos proporcionados y un sentido de completa extrañeza, en medio del por sí desorden psicológico. La visita que Allen realiza a California (semánticamente opuesta a “*estar en NY*”) representa el mayor esfuerzo que el protagonista hace para la reconquistarla y dar valor, por el solo traslado al esfuerzo. El destinatario de la trama puede verificar, de forma insistente como NY como único espacio posible para un vínculo

que finalmente se rompe. El lugar donde se construye el significado, antes que su aniquilamiento en un entorno que en apariencia presenta las condiciones para su realización. Aquí tal vez completa una de las actitudes típicas de Allen con respecto al establishment de la producción cinematográfica en su país; acaso por eso California se ubica en “otro lugar” destinado al abandono y la ignorancia.⁴

4. Porciones para teorizar la Nueva York de Allen

Pongamos algunas de estas observaciones en un plano más teórico general para sugerir algunas coordenadas en la reflexión de esta ciudad alleniana.

4.1 La ciudad como relato y diálogo

Para Rossana Reguillo (2001) no se mide en kilómetros o densidad poblacional sino en “*relatómetros*”: cada ciudad es tan grande como los relatos que la habitan. En el caso de la películas de Allen, los micro-relatos forman una densidad amplia que describe a la ciudad por la punta más pequeña; éstos nos dan una visualización de la ciudad.

Pero en Allen, más que el relato, en ocasiones lo más importante es el diálogo como ese desdoblamiento y confesión; el lugar de elaboración y paráfrasis, así como el espacio para la declaración del amor al a ciudad. Más que la acción, Allen es sin duda un enamorado del diálogo, que evoca lejanamente las sentencias filosóficas, solo que esta vez se traspone al debate (con todo lo que tiene de trágico y cómico) del ser humano contemporáneo, de la clase media alta, en una gran urbe, icono de toda referencia al espacio urbano.

4.2 La ciudad es objetiva y subjetiva

La ciudad es objetiva y subjetiva; se define por sus propiedades físicas, pero sobre todo por que de ella se desea, imagina y piensa.

⁴ Su película futurista *El Dormilón* (1973) se ambiente en california, pero el personaje recuerda siempre sus orígenes. California es aquí el lugar éxito, la confirmación del otro lugar como el espacio alienado.

Esta relación entre objetivo-subjetivo (Bourdieu, 1990) es otra forma de nombrar la relación entre *habitus* y *campo*, entre instituciones y representaciones.

El capital social y cultural de los personajes es un ingrediente del que se vale Allen para describir a NY. Ese macro-texto está hecho de recurrencias estructurales a estas coordenadas de la construcción social. Las instituciones referidas, las competencias de los personajes funcionan articuladamente y Allen no tiene otro remedio que colocarse en el centro; distinguirse del profesor petulante que dice conocer a Mac Luhan (en *Annie Hall*) o el amante impertérrito de esas instituciones culturales en las que por oposición dice odiar o tomar distancia.

La “ciudad vivida” de Allen, es el lugar del consumo cultural: cines, librerías, bares; es la ciudad recorrida del psicoanalista al departamento del amigo. Es la ciudad asociada a las formas de algunas muestras determinadas de “cultura” como el jazz y música clásica, la visitas a librerías donde se busca libros de poesía o sobre esoterismo, o bien la referencia al cine como fundamental en esta otras películas.

4.3 Ciudad y Vida Cotidiana

En *La Invención de lo Cotidiano*, De Certau (1996) ha abierto la problemática a los usos y “maneras de hacer” de los usuarios, insistiendo en la capacidad de éstos para desviar, rodear la racionalidad de los dispositivos colocados por el orden estatal y comercial. No es, como a veces se le interpreta, que por la desviación de los dispositivos de consumo, el poder ya no exista; su análisis se encuentra dominado por la convicción de que los dispositivos de sometimiento siguen estando presentes. El autor reclama atención para considerar la cultura en la manera como la practicamos; no en lo que más valora la representación oficial o la política económica, sino en lo que la sostiene y organiza, esto es, en lo oral, lo operativo y lo ordinario, en los infinitos ardidés y escamoteos, en las tácticas de desvío, en la creación de relatos, las astucias retóricas, los atajos sin nombre.

¿Qué significa cotidianidad de Allen en NY? Es una serie de encuentro y desencuentros, de encuentros azarosos (tanto en *Annie Hall* como en *Manhattan* se presentan); es la ciudad que se lee en sí misma a través de los personajes, es una aventura de entendimiento, imaginación y deseo. NY puede ser el lugar del encuentro azaroso, donde en principio cualquier aspecto vinculado a la conflictividad de las relaciones humanas puede suceder. El “gran temor” (aparte de sus reiteradas preocupaciones metafísicas y la muerte en particular) es la intimidad violada o más precisamente evidenciada, como aparece de manera clara en *Crímenes y Pecados*, o con esos juegos del humor en *Extraño asesinato en Manhattan*. Es esta ciudad aparentemente previsible el lugar insospechado de una cotidianidad que desborda a sus propios personajes.

La vida cotidiana es ese recorrido visibilizado en la ciudad; la ciudad es el significante de la búsqueda interior, que se realiza de forma azarosa en las cintas de Allen en los movimientos: van de un sitio a otro, lo mismo en la confesión sobre divorcios y ex mujeres, que en silencio.

4.4 Colofón

En suma, podemos decir que Allen no inmortaliza a una ciudad sobre-expuesta a los medios; la más fotografiada y filmada, sino que hace de ella una impresión característica. En medio del océano de imágenes y sonidos sobre esta megalópolis hiper-informatizada, Allen es capaz de darnos una mirada diferenciada, una descripción que conforme avanza la tecnología, puede sentir gran pasión por el pasado, por sus iconos previos de grandeza, por el espacio de coyuntura que la libra de la mirada simplona en algunos filmes hollywoodense.

Allen nos muestra por una parte a una ciudad autónoma en imágenes, marcos personajes, relatos y diálogo, en vida cotidiana y capital cultural; al mismo tiempo a “la ciudad interior” de la que todos sus personajes se apropian. Este es quizá un rasgo en esa composición que no suele superar la docena de personajes:

tenemos referencias específicas y particulares, señas concretas (un bar, una esquina, el lugar de trabajo...) que llevan a sus personajes a vincularse con esos espacios más allá de su uso funcional. Al mostrarnos su ciudad, en toda su gama posible de formas y matices (solamente de “esa” ciudad), nos la muestra, como apuntan las metodologías cualitativas e interpretativas, el todo por la parte en la que ésta es una forma de mirarla, contarla y sobre todo amarla. Los espectadores somos los destinatarios de un amigo que una y otra vez nos ha hablado tanto de algo o alguien, que terminamos por sentir afecto hacia ese referente, como si fuera ya algo cercano a nosotros mismos.

Filmografía analizada de Allen

Annie Hall. Dir. Woody Allen. Guión: Woody Allen y Marshall Brickman. 1977. EE.UU.

Manhattan. Dir. Woody Allen, Guión. Woody Allen 1979, EE.UU.

Bibliografía

Bjorkman, Sitg (1992) “Entrevista con Woody Allen” *Cahiers du Cinema* 462, diciembre, pp.12-14, 17

Bourdieu, Pierre (1990), *Sociología y cultura*, CONACULTA, México

Certeau, Michel de (1996), *La invención de lo cotidiano. I. Las artes de hacer*, México, UIA [1ª ed. 1980].

Reguillo, Reguillo (2001) “EL laberinto, el conjuro y la ventana”, cuaderno anexo a *La lotería urbana: un juego para pensar la ciudad*. México. ITESO.

Santos, Elena (2003) *Woody Allen. Manhattan. Estudio Crítico*. Barcelona. Paidós. (Col. Paidós Películas, 23).

LA NOCIÓN DE LA HISTORIA EN *DESIERTOS MARES* DE JOSÉ LUIS GARCÍA AGRAZ

Aleksandra Jablonska¹

Consideraciones preliminares

Si bien, la literatura que cuestiona la exclusividad del discurso científico moderno en general, y del histórico en particular, en la construcción del saber es amplia, los análisis de las películas de ficción como portadoras de sentidos históricos apenas ha empezado a plantearse como una posibilidad. Entre los autores que han entrevisto esta eventualidad, la mayoría no considera las películas sino como una ilustración pobre y defectuosa de los libros de historia, por lo que en sus obras el interés por los modos de expresión y representación específicamente cinematográficos es escaso o, de plano, inexistente.² Por lo general las películas no

¹ Universidad pedagógica nacional.

² José María Caparrós Lera, *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1997; José María Caparrós Lera, *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Barcelona, Ariel (*Ariel Practicum*), 1998; Marc C. Carnes, *Past Imperfect. History according to the movies*, New York, Henry Holt and Company, 1995; Jerónimo José Martín y Antonio R. Rubio, *Cine y Revolución Francesa*, Madrid, Rialp, 1990; D.

son para ellos sino un pretexto para hablar de lo que consideran la historia científica, verdadera, libresca.

En la presente ponencia deseo argumentar que la interpretación de los sentidos históricos que construyen los filmes requiere de un método que articule tres tipos de criterios: los del análisis historiográfico, los del análisis narrativo y los que se desprenden del estudio de los modos de expresión propiamente cinematográfica. Los primeros conducen a hacerle a los filmes las mismas preguntas que los historiadores plantean a los textos escritos y en particular las que se refieren a la concepción de la historia implícita en cada una de las películas, a la noción del referente histórico, del historiador y del discurso histórico, al modelo de la explicación histórica y a la manera como cada uno de los filmes plantea la relación entre el pasado y el presente.

No obstante, el análisis historiográfico no puede pasar por alto dos hechos fundamentales: el que las películas sean ficciones y que la mayoría de ellas tengan la forma de un relato. El primero de estos hechos obliga a analizar, en cada caso concreto, como se articulan en el filme las convenciones de la veracidad, propias de los discursos científicos, con las convenciones de la ficcionalidad. El segundo, conduce a tomar en cuenta las categorías del análisis narrativo a fin de establecer en qué medida las reglas a las que se somete el relato filmico influyen en la interpretación de la historia. Entre dichas categorías revisten una

Mintz y R. Roberts (eds), *Hollywood's America: United States History thorough its Films*, Nueva York, St. James, 1993; Julio Montero y Ma Antonia Paz (coord.), *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la posguerra, 1945- 1995*, Madrid, Tempo, 1997; Alicia Salvador Marañón, *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la Historia Contemporánea*, Madrid, De la Torre, 1997; Donald F. Stevens (ed.), *Based on a true story. Latin American History at the movies*, 2nda edición, Wilmington, Scholarly Resources Inc., 1998, Luis Trelles Plazaola, *Imágenes cambiantes: descubrimiento, conquista y colonización de la América hispana vista por el cine de ficción y largometraje*, San Juan, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1996; José Uroz (ed.), *Historia y cine*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.

especial importancia las de la estructura narrativa, el narrador (implícito y explícito), los personajes, el narratario, el tiempo y el espacio.³ En tercer lugar, es necesario tomar en cuenta, que el proceso semiótico en el cine no se realiza principalmente mediante el lenguaje verbal, sino a través de las imágenes visuales, el montaje, es decir, la forma en que dichas imágenes se encadenan, el sonido, que no se limita a los diálogos sino que incluye la música y los ruidos, y la interrelación específica entre todos estos materiales de expresión.

En vez de ofrecer las definiciones teóricas de cada una de las categorías señaladas voy a tratar de ejemplificar su empleo en el análisis de una película concreta, a saber, *Desiertos mares* (1993) de José Luis García Agraz.

La construcción espacio- temporal de la película

La película transcurre en tres tiempos históricos distintos: la época actual, es decir fines de los ochenta o principios de la década de los noventa; el año de 1957, cuando que la familia de Juan Aguirre, el protagonista, hizo el viaje a Sonora y se enteró por radio que un terremoto había provocado la caída del Angel de la Independencia, y el año de 1520, la conquista de Tenochtitlan. Los tres relatos se cuentan de manera discontinua, de modo que los sucesos que ocurren en las tres épocas distintas se alternan en la pantalla generando ciertas conexiones significativas entre los tres tiempos. Por otra parte, cada una de las historias es contada en forma cronológica.

³ Existen diversas posiciones en cuanto a la definición y el empleo de dichas categorías en el análisis filmico. Para conocer las más importantes consúltese a David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós (Paidós Comunicación, núm. 72), 1996; Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós (Instrumentos Paidós núm.7), 1996 (1991); André Gaudreault y F. Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós (Comunicación y Cine núm. 64), 1995; Ma del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo filmico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2003.

El momento presente es marcado por una persistente lluvia y porque la mayoría de las escenas ocurren de noche. Predominan los interiores decorados y equipados de manera que remite de manera inequívoca a un momento reciente y, a la vez, contribuyen a caracterizar a los personajes.

Los exteriores son escasos y su ambientación parece estar en consonancia con la melancolía y desesperación del protagonista. La lluvia que no cesa nunca, el pavimento mojado, las fachadas sobre las cuales escurre el agua, los parabrisas y las ventanas siempre empapadas parecen reflejar el estado interior de Juan.

Si bien la noche y la lluvia permiten la primera transición al pasado, los tiempos de la infancia de Juan son secos, tranquilos y soleados. El ambiente urbano y claustrofóbico cede lugar a paisajes abiertos, un poco agrestes pero que al mismo tiempo evocan la libertad y que son escenario de la convivencia amorosa de Carmen, la madre de Juan, y sus hijos. El aspecto del coche de los padres de Juan, el aparato de radio como la principal fuente de noticias y las llamadas de larga distancia manejadas por una operadora son los signos principales que nos remiten a una época anterior. La película determina con precisión dicho período, al informar sobre el terremoto que derribó el Ángel de la Independencia.

La primera transición a la época de la Conquista también se opera a través de una serie de signos de fácil lectura. Vemos a Juan, guionista y editor cinematográfico, apretando las teclas de una computadora. A medida que escribe, en la pantalla aparece el letrero: *Tenochtitlan 1520, día*. Vemos inmediatamente a un jinete europeo persiguiendo a un indígena. El aspecto de ambos personajes no deja lugar a dudas de la época de la que se trata. Las escenas que corresponden a la Conquista están filmadas en colores que evocan la no-realidad, el pasado lejano o un ambiente onírico. En ocasiones se acercan al sepia, en otras predomina un fondo amarillo o rojo. Se desarrollan en espacios abiertos: llanuras, colinas, orillas de un río, o bien, en las escalinatas de una pirámide. La construcción indígena es el escenario de la derrota de los españoles, quienes son conducidos, como cautivos, a un

oratorio colocado en la cima. Uno de ellos es sacrificado y el sacerdote muestra a todos su corazón palpitante.

Los tres relatos se entrecruzan constantemente y es en esta alternancia, en la contigüidad y contraste entre las situaciones, rostros y actitudes, donde hay que buscar los significados del filme. Las primeras cuatro escenas están ambientadas en el momento actual. Hablan del desamor, del abandono, de la indiferencia y del desprecio, que marcan el fin de la vida de una pareja, la de Juan y su esposa, Elena. En la última imagen vemos a Juan, a través de un parabrisas sobre el que escurre la lluvia, manejando hacia su casa. Juan baja el vidrio y mira a una pareja: él cambia la llanta de un coche antiguo, ella extiende sobre él un paraguas que lo protege de la lluvia. Es la primera transición al pasado, a la antigua vida familiar de Juan, donde todo era amor, ternura y protección.

La película vuelve al momento actual. Juan revisa las cartas que se habían escrito sus padres y el telegrama que anunció la muerte de su padre, Joaquín. Inmediatamente después lo veremos trabajando en su guión, imaginando a su padre como el conquistador y asesino. La añoranza de la familia da lugar a una actitud ambigua, en que la historia personal se mezcla con la historia de la patria. El padre es el fundador de ambas historias, un padre fuerte y malo, protector y asesino, amoroso y violador.

La siguiente transición tiene lugar cuando Juan espera durante un largo tiempo a Elena frente a su casa. Ella llega con su nueva pareja y lo rechaza con desprecio y enojo. Pero el cineasta está dispuesto a avanzar en su autohumillación: sube por la pared de la casa hasta un balcón para suplicar y declararle su amor.

Ante tal desamparo y humillación vuelven las imágenes familiares. El padre encuentra en la carretera una estatua del ángel y decide llevarla con ellos. “Es nuestro ángel de la guarda” declara. Tras un corte, vemos a Juan trabajando en su estudio. Un trueno ilumina la estatua del ángel parado junto a la ventana.

La añoranza de Elena y la creciente desesperación de Juan encuentran de nuevo su contrapunto en los recuerdos de la armo-

nía y el cariño que se prodigaban mutuamente los padres. Pero ésta vez en la escena recordada Juan introduce elementos que distinguen la actitud de los padres hacia la historia de la patria. El padre reivindica su papel civilizador, heredado de los españoles. La madre guarda la memoria de los antepasados indígenas. Estos elementos están en consonancia con la manera en que Juan representa a su padre en la película sobre la Conquista.

En otra de las escenas vemos a Elena representando a la mujer fría, interesada y mezquina, que se supone que es. Vacía la casa conyugal de todos los objetos, vuelve a rechazar a Juan y finalmente descubre el guión impreso de la película. En la escena que, se supone, ella lee, el padre persigue y atrapa a la mujer indígena. Esta última no habla pero se resiste con dignidad. Es de suponer que se trata de contrastar la actitud de las dos mujeres: la indignidad hasta la ignominia de la rubia Elena y el orgullo de la joven morena.

Una fotografía rota de sus padres que Juan encuentra en su casa, saqueada por Elena, le hace recordar nuevamente la felicidad de su vida con la amorosa madre. Se encuentran en un hotel sin el padre, quien se fue a atender un accidente que había ocurrido en su empresa. Entonces aparecen signos ominosos. La radio informa sobre la caída de la estatua de la Independencia. El ángel que la familia trae consigo, también se desploma y Carmen descubre que Juan tiene fiebre. Aquella enfermedad y la caída de los dos ángeles: el que sostenía a la patria y el que protegía a la familia, presagios de la muerte del padre, dan pie a la imagen de Juan maduro vomitando en la taza del baño.

Finalmente, la aventura de la madre con un hombre norteño se muestra en forma paralela con la de Juan y Margarita, una estudiante de cine. Está claro que ninguna de las dos tiene realmente importancia.

Tanto la selección de los momentos del pasado que se evocan en el filme, como la selección espacial apuntan hacia una concepción de lo histórico como el escenario para la reelaboración de la identidad del protagonista, en que el pasado familiar y el de

la patria tiene el mismo rango. En efecto Juan se remonta, por una parte a su propio origen, a su propia infancia, y por la otra, al momento de la fundación del país. La película evoca el centro simbólico de la patria: Tenochtitlan y más tarde la Ciudad de México. Al mismo tiempo, a medida que en filme se sobreponen los sentimientos patrios a los familiares, aparecen los paisajes de Sonora, la patria chica de la madre.

El sujeto y la historia.

El tema central de la película de José Luis García Agraz es la crisis de la identidad del protagonista y la consecuente búsqueda de elementos que le permitieran redefinirla y así recobrar el equilibrio perdido. Para lograrlo Juan recurre al pasado, selecciona algunos elementos que en parte recuerda y en parte imagina, para poder dar un nuevo valor y significado a su vida. Y así, compelido por los acontecimientos dolorosos que se presentan de pronto en su vida, Juan empieza a elaborar una historia personal en la que los recuerdos familiares se entretajan con un imaginario historicista nacional, para producir un encadenamiento significativo que le permita reelaborar la imagen de sí mismo y de su situación actual.

El trabajo de duelo que realiza Juan tiene así un doble escenario, el personal y el colectivo. Su búsqueda de la cura se dirige tanto a las heridas del amor propio como a los traumatismos del orgullo nacional. Y es que, en efecto, tal como ha señalado Paul Ricoeur, las problemáticas de la memoria y de la identidad, tanto colectiva como personal, se cruzan necesariamente. La memoria es frágil, amenazada por el olvido, transformada, reprimida, manipulada. También lo es la identidad porque su carácter es “puramente presunto, alegado” y porque resulta siempre problemático definir lo que significa permanecer el mismo a través del tiempo. Pero, además, afirma Ricoeur, no hay comunidad histórica que no haya nacido a partir de la guerra, como consecuencia de las humillaciones, los atentados contra la autoestima (Ricoeur, 2004: 110).

El trabajo de rememoración, que realiza Juan, tiene también, a mi juicio, otras implicaciones. Lo que hace el protagonista es en gran medida análogo a las operaciones que realizan los historiadores encargados de darle sentido al pasado de una nación, cuya tarea principal es crear la imagen de una identidad colectiva, a partir de la selección de algunos elementos del pasado, dotados de una fuerte significación emocional para la colectividad. Así, Juan, el narrador principal del relato, puede considerarse como la representación de la figura del historiador que reelabora el sentido del pasado en un momento de crisis de la identidad. En ambos casos se trata de una operación eminentemente subjetiva.

Es en este sentido que encuentro en la película una cierta coincidencia con los debates que han tenido lugar en las últimas décadas en el terreno de la historiografía. En efecto, a contrapelo de las perspectivas tradicionales empeñadas en hacer desaparecer al sujeto en aras de la construcción de un saber objetivo, basado en la verificación de los datos y establecimiento de explicaciones imparciales, en los últimos años varios autores han reflexionado sobre la necesidad de devolverle al individuo el papel que le corresponde en la construcción de los conocimientos.

Michel de Certeau desarrolló el concepto del *lugar* desde el que se escribe todo relato histórico. Conforme al autor, toda historia se hace desde el presente y es desde su perspectiva que se selecciona “entre lo que puede ser *comprendido* y lo que debe ser *olvidado* para obtener la representación de una inteligibilidad presente” (De Certeau, 1993). Son los intereses políticos de la actualidad, los instrumentos explicativos del momento, las técnicas y símbolos que tienen más autoridad ante el público, que dan lugar al discurso historiográfico. Hay que reconocer por lo tanto, plantea Certeau, que los libros de historia no dan cuenta de lo que “realmente pasó” sino que reflejan el punto de vista del sujeto que las ha escrito.

Conforme a esta perspectiva, con cada vez mayor frecuencia los historiadores revelan su subjetividad, se hacen *visibles* dentro del texto a fin de hacer explícita su propia voz y parcialidad,

y para asumir el enfoque desde la cual elaboran el discurso, tal como ocurre en el filme analizado.⁴

Los personajes: un conquistador vencido y una madre triunfante

Todos los personajes de la película están fuertemente estereotipados. En su caracterización el género constituye una de las determinaciones más importantes, además de que cada uno de ellos representa cierta postura ante la vida y ante la historia patria. A lo largo del filme todos ellos son severamente enjuiciados desde un punto de vista moral tradicional que se impone desde el principio hasta el fin de la narrativa.

Hay tres personajes femeninos con papeles protagónicos, debido a su cercanía con Juan: Elena, Carmen y Margarita. El retrato de las dos mujeres jóvenes es abierta y burdamente negativo. Elena parece dejar a Juan por razones frívolas, porque se siente atraída por otro hombre, lo que coloca de inmediato en el plano moral opuesto a Carmen, dedicada exclusiva y plenamente a su marido e hijos. Es frívola, manipuladora y desleal, además de irrespetuosa y codiciosa. Su inmadurez emocional es un dato tanto más preocupante que profesionalmente Elena brinda el apoyo psicológico a los niños y sus padres.

Una vez enfrentado el espectador a este retrato, no le puede sorprender el de Margarita, presta a acostarse con los personajes del medio cinematográfico para obtener ciertas ventajas personales. Además de otorgar favores sexuales, Margarita se da “toquecitos”, va a fiestas, hurga en las pertenencias personales del recién conocido Juan y, para colmo, no le interesa atender las funciones tan tradicional y fundamentalmente femeninas, como

⁴ Burke, Peter (1991) *Formas de hacer historia*, Alianza Editorial, Madrid; De Certeau, Micheal (1993) *La escritura de la historia*, 3era edición, Universidad Iberoamericana, México; Corcuera de Mancera, Sonia (2000) *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX*, 1era reimpresión, FCE, México.

preparar la comida. De nuevo es un personaje que está en las antípodas de la dulce, protectora y nutricia Carmen.

Ésta última representa, por oposición a los caracteres anteriores, todos los méritos de la mujer y madre mexicana. En la primera escena en que aparece en el filme se le representa ya en la función protectora, que le es tan propia: sostiene un paraguas sobre la figura de su marido quien está cambiando una llanta del coche. Inmediatamente después la vemos desarrollar las funciones de madre, dedicada por entero a proteger, alimentar y amar a sus hijos. Todo en ella es inseguridad y dependencia, pero según el filme, estos son los rasgos inherentes a las buenas mujeres.

Además de ser madre y esposa ejemplar, Carmen representa a la raza humillada y derrotada por los blancos, que sin embargo conserva con orgullo la memoria y, por lo menos, parte de la cultura de su pueblo (en su caso, el idioma) y consuma la reconciliación con los antiguos agresores mediante el matrimonio y procreación de dos hijos.

Hay sólo dos personajes masculinos importantes. Joaquín, un hombre hecho y derecho como esposo y padre, cumple con todas las funciones masculinas tradicionales. No obstante, en el imaginario de Juan la figura del padre se desdobra: al mismo tiempo que sostén de la familia Joaquín aparece como el representante de la raza que humilló y violó a los habitantes originarios de la patria. En la primera escena de la película imaginada, el conquistador-padre persigue a caballo a un indígena indefenso, lo tira y lo mata atravesando su cuerpo con una lanza. Más adelante lo vemos rezando junto con sus compatriotas y algunos indígenas convertidos. El cura que dirige la ceremonia le da la absolución. Persigue a una indígena y logra atraparla. Su deseo se impone aunque ella se opone con orgullo a sus esfuerzos. Finalmente Juan lo imagina derrotado, aunque no muerto. En la última escena el padre cabalga alado con la cara ensangrentada.

La caracterización del personaje de Juan es la más extensa en la película. Al espectador no sólo se le informa de su profesión, sino que puede observarlo cuando la ejerce escribiendo el guión

y participando en la edición de las películas. En dos ocasiones distintas la cámara recorre los lomos de sus libros tan de cerca como para que podamos darnos cuenta de que posee una buena cantidad de literatura cinematográfica. Se le caracteriza como un hombre débil, confundido, pero al fin y al cabo esto se debe a las mujeres, verdaderas arpías, que lo rodean para aprovecharse de él y quitarle desde sus propiedades materiales hasta sus cualidades personales más preciadas. A diferencia de ellas, él es generoso y honesto, capaz de amarlas y reconocerlas. Por fortuna la crisis que provocan en su vida le hace recordar a la madre, el modelo de todas las virtudes, y así prescindir de ellas.

Así planteados, todos son personajes del melodrama, género que como ha explicado Silvia Oroz, se estructuró en los mitos de la cultura judeo- cristiana, para la cual la mujer *buena* es la que está confinada en la casa y sometida al macho, mientras que la *mala* suele ser independiente y con una actividad fuera del hogar (Oroz, 1995).

Articulación y discontinuidad: una narración y varios relatos.

La película de José Luis García Agraz está marcada por el empleo de diversas convenciones de representación, que pasan continuamente de la *impresión de lo real* a la inserción de las imágenes oníricas, imaginarias, o creadas por la nostalgia. Este constante paso de una convención a otra abre un interesante juego entre lo real y lo imaginario, cuestiona sus respectivos rangos. A ello contribuye también un constante juego con el tiempo, con el espacio, con la identidad de los personajes, la inserción de relatos marginales, aparentemente sin vínculo con la historia principal.

Si bien Juan es el narrador principal de las dos historias que pertenecen al pasado, en el presente la instancia narrativa es independiente de él. Efectivamente no es él quien controla el registro visual y sonoro, salvo en algunos breves momentos.⁵

⁵ Uno de ellos ocurre cuando Juan abre una caja con las cartas de sus padres. En este momento la cámara se identifica con sus ojos y permite

La película abre con el primer plano de un fragmento de la estatua ecuestre de Carlos IV de Tolsá. Es de noche y está lloviendo a cántaros. La cámara, suspendida en el aire, va rodeando la estatua y se aleja lentamente de ella para introducir al espectador en el contexto y ambiente de la película. Estamos en la Ciudad de México. No deja de llover.

En la siguiente secuencia el filme introduce al protagonista. A partir de entonces la cámara se concentrará en él, sin darle la oportunidad de controlar las imágenes mediante las cuales conoceremos su propia historia. Insistirá en mostrarlo a través de los vidrios mojados, ventanas y parabrisas empapadas, creando una metáfora obvia y repetitiva. Lo abandonará a ratos para dar cuenta de las acciones mezquinas de Elena, las intrascendentes de Margarita.

El registro sonoro diegético tiene dos fuentes principales: las conversaciones de Juan con otros personajes y su contestadora, que desempeña en el filme el papel de todo un personaje. Es a través de este aparato que se cuentan pequeñas historias paralelas, sin conexión con las principales, pero que proporcionan alguna información sobre los personajes. Una de ellas es la del hermano de Juan quien en sucesivos registros telefónicos le cuenta, desde Barcelona, la historia del parto de su esposa y del nacimiento de los mellizos. La voz de una tía nos permite comprender que Carmen, la madre de Juan, había muerto ya hace algunos años, y que la familia suele celebrar con las misas sus aniversarios. Con frecuencia aparece la voz de un plomero insistente, que recuerda un poco la función del pastelero de las *Vidas Cruzadas* de Robert Altman, quien al no estar enterado de la crisis familiar insiste en exigir el cumplimiento del contrato establecido con anterioridad.

Los recuerdos de Juan interrumpen con frecuencia el relato principal. Ésta vez él es el narrador de la historia, aunque en al-

al espectador ver y leer algunas de las hojas escritas por Carmen y Joaquín.

gunas escenas su status se vuelve ambiguo, a medida que en la pantalla se recrean situaciones que el protagonista no pudo haber presenciado, o bien, durante las cuales estaba dormido o fingía estarlo, pero de cualquier manera no podía observarlas desde la perspectiva que muestra el filme. De modo que una parte de esta historia también será leída como “real”, en tanto proviene de los recuerdos de Juan y la otra pertenecerá más bien al reino de lo imaginario. En efecto, el espectador está autorizado a pensar que el cineasta “rellena” la historia dada la importancia que ésta ha tenido para él.

Finalmente, la historia que ocurre en Tenochtitlán en 1520 es imaginada por Juan de tal manera que queda impregnada por sus vacilaciones acerca de su propia identidad. Desde la perspectiva del cineasta, la Conquista aparece como el origen de su historia personal, producto de una situación histórica fundada en la violencia. El conquistador mata a los pobladores originarios de la patria, y es, a su vez, vencido por ellos. Aunque hay pocas imágenes de los indígenas la película sugiere que éstos poseían una poderosa cultura propia, que les permitió enfrentar con éxito a los invasores. Juan se refiere asimismo a la “conquista espiritual”, de la que él mismo, mestizo típico, es heredero.

La noción de la historia

A medida que en el filme aparecen varios narradores, el relato nos es contado a través de distintas perspectivas. En el análisis que sigue voy a eliminar a los narradores responsables de contar las historias paralelas a la trama principal (el hermano, la tía) para referirme solamente a quienes dan cuenta de mayor parte del relato: Juan, el narrador explícito, y un narrador implícito cuyas características sólo pueden inferirse de la construcción de todo el filme.

Las imágenes de la historia que crea el protagonista de la película tienen un origen emocional más que racional, provienen de sus necesidades psicológicas más que de algún estudio de lo que había ocurrido en el pasado. Juan sufre una pérdida importante,

que afecta su autoestima y la imagen de sí mismo, por lo que emprende una búsqueda, la que le dictan sus sentimientos, que le permite reconstruirse y recobrar su endeble identidad.

La pérdida actual lo lleva a recordar otro quebranto que había sufrido cuando era niño y murió su padre. Pero aquella pérdida se debía a un trágico accidente que había interrumpido una amorosa relación familiar, mientras que la actual surge del desamor e implica un doloroso abandono. Parece natural que en un contexto como éste el protagonista idealice a su familia. El problema es que esta idealización esconde una ideología más que tradicional, francamente retrógrada, que chocará a más de un espectador de los años noventa.

Parecería que Juan, en los treinta y tantos años que lo separan de su infancia, no ha comprendido realmente nada acerca de los cambios sociales y culturales que han ocurrido en su propio país. La crítica despiadada a la que somete a las mujeres profesionistas (o que están en vías de serlo) e independientes para idealizar la figura de su madre, temerosa, dependiente y posesiva, no proviene, desde luego, de algún análisis racional, por mínimo que sea. Gobernado totalmente por los sentimientos y las emociones Juan no depara realmente en argumentos que tuvieran algún tipo de fundamento.

No es de extrañar, por tanto, que su imagen de la Conquista no sea sino el resultado de la prolongación de estos sentimientos. Aparece en ella una vaga condena a los conquistadores y una aún más abstracta reivindicación de lo indígena. La manera como Juan relaciona este acontecimiento histórico con su familia y, concretamente con las figuras de sus padres es aún más sorprendente. Su madre no es indígena, y no muestra sino algún tipo de simpatía hacia diversos grupos originarios del norte del actual México, basada más en su infinita ingenuidad y amor hacia todo el género humano, que en una verdadera penetración con estos grupos. Tampoco es explicable, conforme a la visión del padre que ofrece la película, por qué Juan de pronto lo imagina convertido en un conquistador. Con excepción de la

blancura de su piel, Joaquín no tiene ningún otro rasgo que lo emparentara con los violentos europeos que habían invadido los territorios americanos en el siglo XVI.

En síntesis, el imaginario de Juan está constituido por una extraña mezcla de una visión emocional de la Conquista, de una versión sentimentaloides de la religión (la omnipresencia del “ángel guardián”), la misoginia y el rechazo al machismo paterno.

En cambio, la noción de la historia que maneja el narrador implícito es más compleja. En primer lugar, se reivindica, conforme a las perspectivas tradicionales, la continuidad histórica que une el presente con el pasado, visto como su antecedente causal. Pero a diferencia de varios otros filmes realizados en México en la misma época,⁶ en que se ponía énfasis en los procesos de reconciliación y sincretismo- y por tanto en la homogeneización cultural-, en *Desiertos mares* se muestra la naturaleza conflictiva y heterogénea de la sociedad que se fue formando a partir de la Conquista. El presente o, más bien, el pasado reciente del que habla el filme está marcado, en efecto, por una parte, por la diversidad geográfica (desiertos, mares, centros urbanos...), racial y cultural y, por la otra, por una serie de conflictos de orden cultural, identitario y de género. Dichos antagonismos parece argumentar el narrador implícito, impiden construir identidades fuertes, por el contrario, producen a personalidades desequilibradas, inseguras, incapaces de construir un proyecto y llevarlo a cabo. Una visión pesimista, sin duda, pero también un discurso permeado por los valores tradicionales, que la mayoría de los espectadores actuales hubieran seguramente preferido colocar en un pasado ya superado.

⁶ *Barroco* (1989) de Paul Leduc, *Cabeza de Vaca* (1990) de Luis Echevarría, *Bartolomé de las Casas* (1992) de Sergio Olhovich y *La otra conquista* (1998) de Salvador Carrasco.

Bibliografía

De Certeau, Michel (1993) *La escritura de la historia*, 3era edición, Universidad Iberoamericana, México.

Oroz, Silvia (1995) *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, México.

Ricoeur, Paul (2004) *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, México.

EL REY LEÓN: APOLOGÍA DEL DESTINO MANIFIESTO ESTUDIO DE CONTENIDOS CONNOTATIVOS

Luis F. Gallardo León

1. Teoría del argumento: La Premisa

En cine, existen dos grandes corrientes metodológicas de construcción argumental, por un lado la construcción desde el personaje, y por otra la construcción desde la historia. Ambas son representadas por dos figuras preeminentes de la dramaturgia y del guionismo norteamericano: Lajos Egri (1986), cuyas principales teorías argumentales se encuentran en “¿Cómo escribir un drama?” y John Howard Lawson (1986) cuya principal teoría argumental cinematográfica se encuentra en el libro “Teoría y técnica del guión cinematográfico”. El esquema de Lawson se basa en la eficacia de la estructura de interés del relato y marca con claridad la aparición rápida de un conflicto central, a veces precedido por una Introducción al Conflicto, el agotamiento de soluciones parciales de conflicto central, y la solución definitiva del conflicto central en la llamada “escena de rigor” que conduce al final-epílogo o constituye su final; un sentido básico de progresión dramática donde el trabajo de personajes se vuelve ansilar a la estructura cinedramática. El esquema de Lawson permite una

administración muy elemental de la economía del relato, permitiendo que elementos como eficiencia y velocidad se sumen a las cualidades que un profesional puede ofrecer ante las voraces necesidades productivas cinematográficas. El esquema de Lawson, de enorme éxito, fue retomado por otro prestigiado teórico del guionismo norteamericano: Syd Field,¹ quién aportando innovaciones extraídas de la siempre innovadora teoría aristotélica, se transformó en el principal gurú del trabajo guionístico de la segunda mitad del siglo XX; aunque su esquema dio muestras de agotamiento crónico en la última década de los noventa; misma en que el cine oriental comenzó su vertiginosa conquista del territorio americano. El esquema de Syd Field se basa en la construcción de los “Puntos de Quiebre” o Plots, que aristóteles llamaba “peripecias drásticas”. El principio de la historia es un planteamiento básico de personajes, situaciones y circunstancias, luego sobreviene el primer Plot Point, partícula donde la historia da un giro argumental y los personajes son absorbidos por su solución: en pocas palabras es el principio básico del conflicto central y sus soluciones parciales, antes del cierre o al cierre de la película sobreviene un segundo Plot Point, que da solución definitiva al conflicto central, lo que de nuevo Lawson llamaba “escena de rigor”. Pero hay diferencias: mientras en Lawson la estructura gozaba de mayores libertades, en Syd Field, tiende a una construcción ternaria muy esquemática de tres actos: un primer acto que deriva en el primer Plot, un segundo acto que deriva en el tercer Plot, y un tercer acto de cierre, del que podía llegar a prescindirse en ciertas circunstancias. Sin embargo a todas luces, tenemos así, dos actos muy breves y un acto intermedio muy largo, éste acto intermedio tiene por necesidad que ser sostenido por dos pinzas dramáticas que se abren poco después del princi-

¹ Pueden consultarse con respecto a la metodología de Syd Field los siguientes libros: Field, Syd (2002) *El libro del guión*, 7ª Ed., Plot Ediciones, Madrid; Field, Syd (2004) *Prácticas con 4 guiones*, Plot Ediciones, Madrid, 2004.

pio y poco antes del final del acto, dos Pinch Point, en medio de las cuales queda un Middle Point o Punto Medio. Para Syd Field el punto medio debe contener la imagen más emblemática y significativa de la película, nos permite conocer a profundidad algún rasgo de especial interés en los personajes y da un necesario respiro al espectador. El trabajo sobre personajes se orienta así a las necesidades de la estructura, ¿qué rasgo básico debe tener mi personaje para que se enfrente al Plot? Los personajes son planteados como seres dinámicos con superobjetivos y objetivos parciales subordinados que cumplen en un itinerario coincidente con la estructura dramática. Lo que Aristóteles concibió como la *hybris* del carácter, o aquel rasgo (falla o virtud) que lo lleva a la acción/reacción. Ambos esquemas, tanto del de John Howard Lawson como el de Syd Field, utilizados como simples recetarios, excluyen como parte de la estructura argumental, el contenido isotópico. Son métodos de ensamble que permiten construir el juguete paso a paso, aunque luego descubramos que está hueco. En cambio, el acento en el contenido es la fortaleza del esquema teórico de Lajos Egri, que propone como principio básico del trabajo argumental, la construcción de una premisa que organice todos los elementos del discurso. Aristóteles define en los Tópicos que “el argumento es un razonamiento en el que, establecidas de antemano unas cosas determinadas, otras cosas distintas de ellas se siguen en virtud de ellas necesariamente” (Aristóteles, s.a.), lo que significa que la argumentación esta formada por ciertas proposiciones que constituyen las premisas (o antecedentes) que se dan como fundamento de otra proposición que constituye la conclusión (o consecuentes). Basado en ideas filosófica de alto nivel, Lajos Egri se opondrá definitivamente al estudio del drama como una amalgama de elementos inconexos:

“Nosotros creemos que la escena obligatoria, tensión, atmósfera, y lo demás, son superfluas. Ellas son el efecto de algunas cosas mucho más importantes. Es inútil decir a un dramaturgo que necesita una escena obligatoria, o que su drama carece de tensión o complicación, a menos que se le pueda decir cómo lograr estas

cosas. Y una definición no es la respuesta. En cuanto a eso, debe haber algo que genere tensión, algo capaz de crear complicación, sin ningún esfuerzo consciente por parte del dramaturgo para conseguirlo. Debe existir una fuerza que unirá todas las partes, una fuerza mediante la cual ellas se desarrollarán tan naturalmente como crecen las piernas fuera del cuerpo. Nosotros creemos saber cual es esa fuerza: el carácter humano, en todas sus infinitas ramificaciones y contradicciones lógicas” (Egri, 1986: 5).

La construcción de una premisa (que en cierto modo es un primer acercamiento a la historia pues para Lajos Egri “una buena premisa es una sinopsis exacta de su drama”) (Egri, 1986: 12), es fundamental. En ella se encuentran contenidos los elementos de oposición que propiciarán el drama. La premisa se construye, como una hipótesis, aclarando las partes nodales de la narración: un carácter, un conflicto su causalidad y su solución; de estos simples elementos se deriva una convicción autoral, o la afirmación de un contenido. Retomando a Aristóteles, por vía de estos antecedentes vamos a derivar necesariamente en una conclusión inequívoca, desde el punto de vista de la construcción dramática. De esta forma todos los elementos que constituyen un drama se agrupan en torno a ella. Por otra parte Egri afirma: “la carencia de una Premisa manifiesta en un drama, es un signo de poca consistencia” (Egri, 1986: 24-25). ¿Podemos entonces suponer que los dramas extraordinarios de la historia poseen una premisa clara? ¿Los dramas de los grandes trágicos griegos, de William Shakespeare, de Lope de Vega, de Moliere y tantos otros monstruos de la historia de la dramaturgia? La respuesta resulta afirmativa. El mismo Egri analiza diversos dramas de Shakespeare, Ibsen y algunos contemporáneos. Sin embargo será el estructuralismo a través de A. J. Greimas quién desarrollará a profundidad toda una teoría alrededor de los sistemas de premisa de los textos, bajo el concepto de isotopía.

Para A.J. Greimas “el relato para tener un sentido, debe ser un todo significativo y por esto se presenta como una estructura

semántica simple. Resulta de ello que los desarrollos secundarios de la narración, al no encontrar su lugar en la estructura simple constituyen un nivel estructural subordinado: la narración, considerada como un todo tendrá pues como contrapartida una estructura jerárquica del contenido” (Barthes, 1982: 42-43). Según el autor los relatos dramatizados poseen una característica común “la dimensión temporal en la que se hallan situados, esta dicotomizada en un antes vs. un después” (Barthes, 1982: 43). Concluye afirmando: “A este antes vs. después discursivo corresponde lo que se llama *una inversión de la situación* que, a nivel de la estructura implícita, no es más que una inversión de los signos del contenido. Existe, pues, una correlación entre los dos planos” (Barthes, 1982: 43):

antes/contenido invertido ≈ después/contenido afirmado

En conclusión Greimas afirma que si el relato no es un todo significativo, carece de sentido, y éste sentido que radica en el contenido (invertido/afirmado) viene constituyendo precisamente la premisa narrativa, o el sentido del relato alrededor del cuál se ordena toda su economía. Define el autor la isotopía como “un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de la resolución de sus ambigüedades, siendo guiada esta resolución misma por la investigación de la lectura única” (Barthes, 1982: 43-44). Y Umberto Eco afirmará que “isotopía se refiere siempre a la constancia de un trayecto de sentido que exhibe un texto cuando está sometido a reglas de coherencia interpretativa” (Eco, 1979: 101). Según Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes “Se parte del principio de que el texto es un objeto lingüístico globalmente coherente (...) En el texto narrativo, que se construye bajo fuertes restricciones de organización macroestructural, la noción de isotopía puede revelarse operatoria en la explicitación de los procesos de composición que sustentan diferentes niveles de coherencia textual” (Reis, 1996: 129).

Finalmente A. J. Greimas explicará la isotopía estructural de la siguiente manera: “la isotopía narrativa está determinada por una cierta perspectiva antropocéntrica que hace que el relato sea concebido como una sucesión de acontecimientos cuyos actores son seres animados actuantes y actuados. A este nivel, una primera categorización: *individual vs. colectivo* permite distinguir un héroe asocial que desligándose de la comunidad, aparece como un agente gracias al cual se produce la inversión de la situación; que se presenta, dicho de otro modo, como mediador personalizado entre la situación-antes y la situación-después” (Barthes, 1982: 44). Y aquí retomamos a Lajos Egri, para el cual después de haber definido la premisa, hay que realizar a profundidad el trazo de los caracteres que le darán vida, pues gracias a ellos “se produce la inversión de la situación”; son los mediadores personalizados de *la situación-antes y la situación después*. Para Egri la forma dramática perfecta pasará por una simple dialéctica, teniendo dos elementos del mismo peso específico en oposición llamados tesis y antítesis, sobrevendrá como solución una síntesis.

En “El Rey León” dirigida por Roger Allers y Rob Minkoff (1994); co-escrita por Irene Mecchi, Jonathan Roberts y Linda Woolverton, es una típica película de premisa, o isotópica. Al principio, se muestra un reino paradisal, donde gracias a la sabiduría y justicia de “El Rey León” llamado Mufasa, todas las especies animales conviven en un equilibrio perfecto; Mufasa sin embargo tiene un hermano que viene a actuar como la manzana podrida, el maléfico Scar, al que lo motiva la envidia y la ambición del poder, mismas que se verán acentuadas cuando Simba el primogénito de Mufasa sea proclamado ungido heredero. Simba será *el héroe asocial que desligándose de la comunidad, aparece como un agente gracias al cual se produce la inversión de la situación; que se presenta, dicho de otro modo, como mediador personalizado entre la situación-antes y la situación-después*. Scar pondrá en riesgo la vida de Simba en dos ocasiones, en la segunda le valdrá la trampa para asesinar a Mufasa y desterrar a Simba, quedando como heredero legítimo al trono. Sin embargo el reino de Scar que tiene

como aliados a las perversas hienas, será caos y catástrofe. Invertirá el signo-Reino de “paraíso” a “infierno”. En pocas palabras el gobierno de Scar se transformará en un infierno para sus habitantes, el ciclo perfecto de armonía vitalista promovido por Mufasa será roto por la voracidad infinita de Scar y sus comparsas las hienas. La historia encuentra su solución al regresar Simba del destierro, convencido de que su *destino manifiesto* es gobernar para preservar el delicado equilibrio. Elementos sobrenaturales, providenciales, como el encuentro con el sacerdote-mono y la aparición celestial de su padre, lo deciden a cumplir dos objetivos, la salvación del reino y su propia autorealización mesiánica. Ahí se da la síntesis narrativa, el enfrentamiento entre la verdad y la mentira, entre la traición y la lealtad, entre el egoísmo y el altruísmo, entre individualismo hedonista e individualismo político. Mufasa será así derrotado por Simba, y devorado por las hienas: el mal lo devora todo y se consume así mismo, en cambio el bien es como el sol que resplandece para todos. La situación encontrará así su inversión positiva, es decir confirmará su contenido: Simba restablecerá el equilibrio y el estado de paraíso.

La premisa así se basará en la noción de equilibrio social: Conservar el lugar que nos corresponde en la sociedad preserva el equilibrio edénico, romper ese equilibrio por intereses egoístas y ambiciosos conduce a la destrucción.

Pero ese es el nivel de lectura mínimo. “*El Rey León*” es una fábula social moderna, y su contenido esta cifrado en una alegoría política que alcanza a ser evidente, en concordancia con la organización del relato en torno a su premisa fundamental; pero sobre todo con esa partícula específica que conocemos como “convicción del autor”.

2. La Premisa y el Destino Manifiesto.

Para el año de 1845 el expansionismo norteamericano daba pasos agigantados, llevando esa ideología militarista, propia de las potencias económicas beligerantes, a la realidad de las conquistas territoriales. En un impreso de la época dicha ideología

afirmaba que “el destino manifiesto de los Estados Unidos era extenderse en el continente señalado por la Providencia para el libre desarrollo de sus crecientes millones de habitantes” (Madrado, 1982: 14).² Tras la guerra sucia del 47 contra el novel gobierno mexicano, que perdió más de la mitad de su territorio, los norteamericanos alcanzaron pronto su objetivo político, dos océanos constituían su frontera continental, dominaban el Caribe y vivían de las jugosas rentas que significaban sus inversiones imperialistas en las colonias insulares. Pero el impulso ideológico que los llevó a la hegemonía del norte, mostró tal fiereza que no encontró límites; cuando la geografía mundial fue insuficiente se lanzaron a la conquista del espacio y alunizaron. Para nadie es un secreto que en medio oriente han iniciado una nueva guerra de expansión.

Esta ideología imperial expansiva se afirma en la alegoría política “El Rey León”. Tanto en el mundo como en la selva ficticia *todos tienen el lugar que les corresponde* en una jerarquía clasista y racista, que nos indica a su vez que sitio ocupamos en la esfera del imaginario político norteamericano.

Los antagonismos políticos se metaforizan en la polaridad connotativa *1er mundo/3er mundo* o *norte/sur* representados por la raza de los Leones (aristocracia) y la raza de las hienas (extranjeros migrantes): el Rey León, cúspide de su raza, se regodea en la visión del *mundo* que tiene a sus pies, como en fábula medieval. Controla la estepa y posee la soberbia feudal castiza al declarar a su hijo heredero ungido del trono: algún día todo esto será tuyo (metáfora muy apropiada a la vista de las dinastías Bush).

Las hienas, carroñeras empedernidas, siempre feas, decadentes y marginales, viven en las catacumbas, en los cementerios, en las ruinas, porque son ruines, bufonescas y estúpidas. Miran

² Sobre el tema específico del Destino Manifiesto, recomiendo el extraordinario libro: Ortega y Medina, Juan A. (1989) *Destino Manifiesto. Sus razones históricas y su raíz teológica*, Dirección General de Publicaciones del CNCA-Editorial Patria, México.

el reino con envidia; hacía arriba, desde los suburbios, desde las periferias. Demográficamente perversas, se multiplican por millares, formando masas malvadas que aspiran a la conquista del Reino. Pero estúpidas por naturaleza, resultan manipuladas por un viejo León ¡de melena negra! Codicioso del imperio consanguíneo. Metáfora de la envidiosa Europa. La melena güera contra la melena negra es una forma más de expresar ese sentimiento de exclusividad racista.

Parecieran excesivas estas conclusiones pero el contenido connotativo se confirma definitivamente al analizar el equipo de doblistas y lo que representan lingüística y culturalmente:³

El joven príncipe Simba es interpretado de infante por Jonathan Taylor Thomas y por Matthew Broderick en su etapa juvenil, dos actores norteamericanos claramente identificables/tipificables con el *american dream*. El León de melena negra, el perverso Scar, es interpretado por Jeremy Irons, extraordinario actor británico, entrado en años. Las hienas son interpretadas por Whoopi Goldberg, afamada actriz afroamericana y Cheech Marin, comediante norteamericano de ascendencia mexicana.

En pocas palabras, negros y latino-mexicanos interpretan a las hienas que con voraz envidia anhelan conquistar el reino de los Leones norteamericanos, manipuladas por el malvado y viejo Scar europeo. Y cuando ocupan el poder, el reino se transforma en una pesadilla, por cometer el pecado de no respetar el lugar que les corresponde en el equilibrio universal.

El rey León siempre tiene el cielo como fondo, tal y como Leni Riefensthal filmó a Hitler en esa obra maestra del cine de propaganda que conocemos como “El Triunfo de la Voluntad”. En un serio análisis de las dos películas plano por plano encontramos muchas semejanzas en la construcción audiovisual. El simio representa al sumo sacerdote, formando la parte mesiánica que tiene tan impregnada la ideología protestante anglosajona nor-

³ Pueden consultarse las fichas filmográficas completas en: www.imdb.com

teamericana. Las hienas por el contrario son cavernarias y aducen rasgos desagradables a primera vista, fealdad y estupidez. La imagen obvia del vasallaje cuando los animales de la sábana reverencian al pequeño heredero. Cabe decir que la multiplicidad de especies de la Sábana reflejan el multiculturalismo o cosmopolitanismo del propio estado americano.

En conclusión: “El Rey León” es básicamente una película de propaganda, un film realizado con las técnicas del cine subliminal inaugurado por Leni Riefensthal en esas obras maestras que filmó para el tercer Reich, “Olimpia” y “El Triunfo de la Voluntad”, donde la impresión final resulta un reflejo de la ideología dominante, de güeros y prietos, de norte/sur, en éste caso de lo que la clase política norteamericana opina que es y debe ser el orden mundial, y de lo que nosotros asumimos mentalmente en nuestro espíritu avasallado tercer mundista. ¿Puede esto penetrar como contenido en un niño de 6 o 7 años? ¿Puede impregnar su mentalidad, formar su imagen del mundo, orillarlo a asumir un rol específico dentro de un polo excluido-excluyente de la realidad?

Desde mi punto de vista, esa es la principal intención, y el hipócrita halo inocente que envuelve a “El Rey León” a vista de ésta realidad lo transforma en uno de esos objetos predilectos del imperialismo ideológico o “la otra conquista”; función que el cine ha cumplido a la perfección durante muchos años y cuyas bombas son lanzadas desde la plataforma ideológica al blanco más vulnerable: los niños.

Jesús Reyes Heróles G.G. en un artículo escrito para el Seminario “Perceptions and misconceptions”, organizado por el Woodrow Wilson International Center for Scholars y Letras Libres, en Washington D.C., el 27 de febrero y publicado en la revista Letras Libres de abril de 2004, denominado “Percepciones y Equívocos”, apoyado en una encuesta realizada por Ekos durante el último trimestre de 2003, habla claramente de la asimetría de la percepción sobre las culturas a los dos lados del Río Bravo “La encuesta de Ekos revela que, en promedio, la

imagen que los estadounidenses tienen sobre México es que el país es diferente a Estados Unidos (73%), pobre (73%), tradicional (65%), injusto (47%), peligroso (52%) y dividido (43%). Nos guste o no, no se puede negar que esta descripción tiene correspondencia con la realidad (sic).” Por otra parte “la impresión dominante de los mexicanos sobre Estados Unidos tiene que ver con el dinero, el trabajo y la seguridad. Si la segunda imagen, la de “progreso/poder/industria” se agrega a la primera, un tercio de entrevistados coincide en señalar el poder de la economía estadounidense como su característica principal. Está impresión también es consistente con la realidad (sic)”. Las conclusiones del investigador no podían ser otras “En ambos países, las impresiones sobre cada cual reflejan realidades básicas. Los estereotipos no dominan la imagen. México es pobre, tradicional e injusto, mientras que Estados Unidos es próspero, moderno y unido.” Todo ello está en el corazón de nuestra mentalidad, en el espíritu de nuestras convicciones, en nuestras creencias incluso: nos identificamos acriticamente con el protagonista. Al final el propio Reyes Heróles vislumbra una parte del problema: “Las impresiones reflejan la realidad y son moldeadas en parte por los medios. La única forma de cambiarlas es actuando de manera simultánea en la realidad y en los medios (en su selección, cobertura y orientación)”.

Lo que en términos cinematográficos revela la importancia trascendental de salvaguardar, defender y fortalecer nuestro cine nacional, por que ahí está nuestra palabra y nuestra identidad; desde ahí ejercemos la oposición al Rey León.

Breve Epílogo: ¿Simba O Kimba?

“El Rey León” está fechada en el año de 1994, se pueden leer en su “crew list” original los nombres de los directores Roger Allers y Rob Minkoff, así como de sus escritores Irene Mecchi, Jonathan Roberts y Linda Woolverton. Por ningún lado aparece la leyenda “basada en”, “adaptación libre de”, se muestra como un producto original de la creatividad norteamericana. Nada

más falso. Para el año de 1965 se estrenaba en estados unidos la serie animada “Jangaru Taitei” (Yamamoto, 1965), dirigida por Eiichi Yamamoto y escrita por varios guionistas destacando Shin’ichi Yukimuro que escribió los primeros siete capítulos. El título internacional de la serie en inglés fue «Jungle Emperor», pero en Estados Unidos la conocieron con el nombre de «Kimba the White Lion» o ya en castellano «Kimba el león blanco». Fue una serie de éxito moderado, así lo reflejan sus 52 episodios de 24 minutos. La historia narraba las vicisitudes de Kimba, el joven León blanco encaminado a ser el *young* «Jungle Emperor». Hay por supuesto algunas diferencias notables en los contenidos. Mientras que Kimba huyendo, se interna en la selva para tratar de transformar a los depredadores en vegetarianos, para que todos vivan en paz y armonía (muy ad hoc a la hippie-época), a la par va conociendo a profundida, la diversidad cultura encarnada en la zoología de su reino, haciéndolo entrañablemente democrático; Simba encuentra en la selva (ecoturística), alejándose del reino, animales holgazanes que no se preocupan por su futuro, encarnan el hedonismo can-cunense u hotelero resort de sus hospederías antillanas. Simba no tiene ningún propósito más que huir, esta falta de propósito no tiene importancia porque básicamente **su destino es ser Emperador**. Es un mero tránsito. «Kimba: el León blanco» es una bella fábula ecológica que curiosamente «reestrenaron» en México poco después de ser exhibido «El Rey León», y ya ni siquiera se tomaron la molestia de variar mucho el nombre apenas una consonante: (K)IMBA y (S)IMBA. Evidentemente son parientes, solo que Simba ganó millones de dólares en taquilla sin pagar un centavo en derechos autorales. La industria norteamericana así pisotea los derechos internacionales, pues para el imperio, fuera del Reino, todo es dominio de hienas y chacales, lo que forma parte de su lectura vertical del mundo: pero quién podría oponerse a «El Rey León», seguramente las hienas en su imbecilidad no.

Bibliografía

- Allers, Roger y Rob Minkoff** (1994) *King of the Jungle*, Walt Disney Pictures, USA, 89 min.
- Aristóteles** (s.a.) *Política*, Tópica I,1, 100^a, Walter de Gruyter, Berlín, Edición de 1961.
- Barthes, R., Todorov, T., et.al.** (1982) *Análisis estructural del relato*, Premia Editora de Libros, México.
- Eco, Umberto** (1979) *Lector in fabula, La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- Egri, Lajos** (1986) *Cómo escribir un drama*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos–UNAM, México, pp. 202.
- Howard Lawson, John** (1986) *Teoría y Técnica del Guión Cinematográfico*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos – UNAM, México, pp. 86.
- Madrazo, Carlos** (1982) *El destino manifiesto. Visión del proceso Chicano*, Editorial Linatti, México.
- Reis, Carlos. M. Lopes, Ana Cristina** (1996) *Diccionario de Narratología*, Ediciones Colegio de España, Salamanca.
- Sánchez Escalonilla, Antonio** (2004) *Estrategias del Guión Cinematográfico*, 3^a ed. Editorial Ariel, Barcelona.
- Yamamoto, Eiichi** (1965) *Jangaru Taitei*, USA/Japón, Teleserie Animada, 24 min, 52 capítulos.

LA REPRESENTACIÓN DE LA RELACIÓN DE PODER EN SOY PURO MEXICANO DE EMILIO “INDIO” FERNÁNDEZ

Satomi Miura

Características generales de *Soy puro mexicano*

La película *Soy puro mexicano*¹ fue producida en el año 1942, en el mismo año que México declaró la guerra contra los países del Eje. Según Francisco Peredo, fue “un temprano filme de propaganda” en el que “prácticamente todos los personajes se usaron como canales de información, para tratar de hacer comprensibles al auditorio la postura y las posiciones oficiales de México” (Peredo, 2004: 212-213). Al mismo tiempo, esta película demuestra el machismo mexicano que “podía ser no sólo útil a la causa de los Aliados, sino indispensable” (García, 1992: 271-272), como

¹ Año de producción: 1942, Producción: Raúl de Anda, Dirección: Emilio Fernández, Argumento: Emilio Fernández; adaptación: Roberto O'Quigley, Fotografía: Jack Draper, Música: Francisco Domínguez; canciones: Pedro Galindo; Letras: Ernesto Cortázar, Sonido: B.K. Coger, Escenografía: Jesús Bracho, Edición: José W. Bustos, Intérpretes: Pedro Armendáriz (Lupe Padilla), David Silva (Juan Fernández), Raquel Rojas (*ídem*), Charles Rooner (Rudolph Hermann von Ricker), Andrés Soler (Osoruki Kamasuri), Miguel Inclán (Pedro), Armando Soto la Marina (Ángel), y otros.

interpreta Emilio García Riera, y el que se representa en el personaje Lupe Padilla, quien es “macho, violento, bragado, bigotón, sombrero, cerril, algo anacrónico y preso por plausibles motivos de venganza”, en otras palabras, este bandido es “la encarnación misma de México” (García, 1992: 271-272).

La mezcla de los géneros del cine de espionaje y de la comedia ranchera se refleja en el orden de las secuencias:²

1. Los créditos con la música
2. El mundo en la guerra
3. El pueblo mexicano
4. Noticiero de radio
5. Lupe Padilla en la cárcel
6. Viajes de los espías en el tren
7. Huida de la cárcel de Lupe Padilla
8. Espías en la hacienda
9. Ocupación de la hacienda por la banda de Lupe
10. Intriga y descubrimiento
11. Convivencia de los bandidos
12. Prisioneros en la hacienda y liberación de ellos
13. Mensaje a Lupe Padilla
14. El segundo ataque de Lupe Padilla
15. Abandono de la hacienda por la banda

² En mi trabajo se utilizan los conceptos de la escena y de la secuencia de siguiente manera: La escena se define como una acción completa con unidad de tiempo y espacio, y que se inicia en un encuadre. Se cambia de escena cuando por necesidades narrativas se describe otra acción con un nuevo contenido visual. En el círculo de los analistas del cine, se utiliza a menudo el término “toma” en lugar de la escena que se emplea en mi trabajo, y el término “escena” se considera como una unidad dramática o series de acciones o eventos que tienen lugar en el tiempo y espacio continuo. Pero voy a utilizar el concepto “secuencia” para el grupo de escenas que plantea un desarrollo narrativo en un mismo espacio y en un mismo tiempo, según la forma temática para describir situaciones narrativas completas, con un principio y un final. Véase Carlos Vega Escalante (2004), *Manual de producción cinematográfica*, UAM-Xochimilco, México.

La situación bélica y la posición de México ante la guerra se muestran explícitamente en la primera y la segunda secuencias, por medios de *stock shots* de la guerra, el globo en llamas e imágenes documentales sobre el pueblo mexicano folclórico y el toreo. De igual forma, se transmite una información de la guerra y del discurso del canciller mexicano en la tercera secuencia. Además, la postura de México de apoyar a Estados Unidos así como la opinión antifascista se reflejan directamente en varios diálogos de diferentes secuencias.³

En mi trabajo se seleccionan dos secuencias, la octava y la novena. La octava secuencia comienza con la llegada de los bandidos a la hacienda cuyo dueño es el agente alemán, Rudolph Hermann von Ricker, y la siguiente empieza con una escena de la cocina en la que se prepara la comida, y que termina con el asesinato del mozo japonés por Lupe Padilla. En estas secuencias se observan varios elementos de la relación imaginaria entre lo mexicano y lo que representan los países del Eje (lo alemán, lo japonés y lo italiano).

Antes de referirme a las secuencias 8 y 9, mencionaré el método de análisis de la representación.

El método de análisis de la representación

Para el análisis de las secuencias, he empleado el método de análisis de la representación, planteado por Francesco Casetti y Federico di Chio. Sin embargo, lo he modificado por la consideración de los aspectos teóricos del concepto "representación".

En el término de la "representación" se dan ambigüedades: Primero se refiere a la ambigüedad entre el "proceso" y "resultado"

³ Cabe destacar que la película del formato de DVD (producida por Excalibur Media Group, LLC, en 2004) conseguida para mi análisis no es completa en comparación con la del formato de VHS. La duración de la película de DVD es 90 minutos, mientras el original tiene 125 minutos de duración. Eso indica que algunas escenas originales están editadas para la versión de DVD. En futuro será necesario hacer una comparación entre la versión de DVD y la de VHS.

(entre la puesta en marcha de la reproducción o producción de un relato, en el caso cinematográfico, y la reproducción y el relato mismos). La segunda tiene que ver con la ambigüedad entre la “reproducción” y la “producción”, o sea, la “reconstrucción meticolosa del mundo” y la “construcción de un mundo”. (La segunda está situada a cierta distancia de su referente.)

Basada en esa complejidad, se encuentran tres enfoques principales: el primero es el enfoque reflectivo o mimético, el segundo es el enfoque intencional, y el tercero es el enfoque constructorista o constructivista en la acepción dada por Stuart Hall (1997). En el enfoque constructorista, la representación se considera como la práctica de la significación, es decir, se trata del proceso de la producción del significado, que nos da un sentido de nuestra identidad. El significado cambia, se mueve en la interacción personal y social, en el contexto, en el uso, y en las circunstancias históricas (Stuart, 1997: 25-26).

En el análisis de la representación, Casetti y di Chio enfatizan la característica de la representación como el resultado por encima del proceso, la imagen obtenida por encima de los pasos dados para obtenerla, aunque no quieren ignorar las operaciones constitutivas del texto fílmico.

El análisis de la representación planteado por Casetti y di Chio consta de 3 niveles: el nivel de la puesta en escena que se refiere a los contenidos representados en la imagen, el nivel de la puesta en cuadro que define la modalidad de asunción y presentación de esos contenidos de la imagen, o sea, el tipo de mirada que se lanza sobre ese mundo, y el nivel de la puesta en serie, la cual determina los nexos que se establecen entre las distintas imágenes (Casetti y Di Chio, 1991: 121-138).

En el nivel de la puesta en escena para mi trabajo del análisis cinematográfico, se organizan los siguientes datos ofrecidos por el texto fílmico: Los datos sobre los personajes que consisten en su carácter, su constitución física, su forma de una acción, y los aspectos ocultos e implícitos de los personajes. Además, las relaciones de los personajes son cruciales para el análisis.

De igual forma, es sustancial el análisis del entorno, de los objetos que están en el espacio, así como el análisis de la relación entre los personajes y el entorno, para ver un elemento histórico (construido mediante referencias a épocas y regiones precisas).⁴

Los datos para la puesta en escena pueden constituirse por los diálogos de los personajes que incluye la voz. Los diálogos no sólo contribuyen a hacernos entender el carácter y el motivo de la acción, sino también sirven de marcar la diferencia imaginaria entre los personajes en la comunicación verbal. En esta película se muestran los diferentes acentos y las distintas maneras de expresión verbal entre los personajes mexicanos, alemanes, asiáticos, y otros extranjeros.

Cabe destacar que el sonido y la música son elementos indispensables para el análisis relacionado con la puesta en escena.

La puesta en cuadro es la manera en que el universo se representa concretamente en la pantalla. A la problemática de este nivel pertenecen temas analíticos como la elección del punto de vista, la selección relativa qué cosas se incluyen en el interior de los bordes y, qué hay que dejar fuera, la definición de los movimientos y de los recorridos de la cámara en el espacio, etc., según lo que explican (Casetti y Di Chino, 1991: 133-134). Como los elementos para mi trabajo, escogí la ocularización en la acepción dada por François Jost, el encuadre que consiste en el plano y en la composición del cuadro.

En la puesta en serie se trata de los tipos de nexo que se pueden crear entre dos imágenes. Este nivel es de igual manera importante como otros niveles, ya que a través del montaje se crean diferentes tipos de "raccord" (enlace).⁵ En el llamado "cine clásico", que se caracteriza por la "impresión de continuidad y homogeneidad", la idea de raccord es más representativa,

⁴ Casetti y Di Chino (1991: 176) dividen el ambiente en el entorno por una parte y la situación por otra parte.

⁵ Por ejemplo, el raccord sobre una mirada, el raccord de movimiento, el raccord sobre un gesto y el raccord de eje.

como dice André Bazin, para el que “un suceso real” se considera primordial.⁶

Ahora me refiero al concepto de la ocularización de Jost, mencionada arriba. Jost critica la confusión de Gérard Genette entre la relación de saber (entre el narrador y sus personajes) y la relación de ver, reunidos bajo el mismo término de “focalización”. Jost planteó la separación de los puntos de vista visual y cognitivo, dándoles a cada uno un nombre: La “ocularización” caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*. Y la “focalización” designa lo que el personaje sabe.⁷

Jost divide la ocularización en dos tipos relacionados a la imagen cinematográfica: cuando la cámara toma la mirada de una instancia interna a la diégesis, se trata de la ocularización interna (primaria y secundaria).⁸ Y cuando la cámara no toma el lugar de ningún ojo interno a la diégesis, se trata de la ocularización cero. Sin embargo, en mi trabajo de análisis utilizo el término “ocularización externa” en lugar de ocularización cero, puesto que existe la posibilidad de anclar el ojo del autor implícito o del narrador extra e implícito.

Análisis de las secuencias 8 y 9 de *Soy puro mexicano*

A través del método de análisis que enfatiza tres niveles de la representación (la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta

⁶ Véase Jacques Aumont et al. (1996), *Estética del cine*, Paidós, México, pp.72-78.

⁷ Véase François Jost (1989) *L'œil - Caméra : Entre film et roman*, 2a edición, Presses Universitaires de Lyon, Lyon; y André Gaudreault y François Jost (1995) *El relato cinematográfico*, Paidós, México. Jost da al “punto de vista sonoro” el nombre de “auricularización”.

⁸ Se define la ocularización interna primaria, cuando se marca el significante la materialidad de un cuerpo o la presencia de un ojo que, de inmediato, sin el auxilio del contexto, permite identificar a un personaje ausente de la imagen. La secundaria se define cuando la subjetividad de una imagen se construye por el montaje, por los raccords o por lo verbal, o sea a través de una contextualización.

en serie), se consiguen varias informaciones sustanciales de las secuencias 8 y 9. Éstas se pueden interpretar en vinculación con el contexto socio-histórico, lo cual se basa en el enfoque constructorista de la representación.

Los personajes se dividen a primera vista en dos grupos: los mexicanos de la banda y las personas que están en la hacienda incluyendo al periodista y al fotógrafo quienes son mexicanos. En la hacienda jalisciense se encuentran varios objetos del estilo colonial y rural, los que representan la complejidad del nacionalismo mexicano constituido por las líneas históricas indigenistas e hispanistas.⁹ Es irónico que en este lugar estén los espías de los países del Eje. Esta hacienda, transformada en el nido de los malos para México, es atacada por la banda de Lupe Padilla, aunque la banda llega allí sin saber los detalles sobre los habitantes en el lugar. El enfrentamiento entre estos dos grupos en las secuencias 8 y 9 se realiza solamente en el interior de la hacienda. Y este espacio aislado, ocupado por los enemigos extranjeros, se reanima por la presencia de Lupe Padilla y sus hombres mexicanos.

Estos bandidos representan unos de los estereotipos del "ser" del mexicano, creados con el nacionalismo posrevolucionario: Ellos visten de revolucionarios mexicanos, tienen puestos un sombrero de charro, un pañuelo, una camisa casual con o sin chaleco, cananas y pistolas al cinto, y un par de botas de vaquero, llevan varios rifles y en la mayoría de los casos tienen bigote.

Después de estas secuencias, se señala su devoción por la Virgen de Guadalupe. Su jefe Lupe se diferencia de sus seguidores en el sarape que lleva sobre el hombro cuando aparece arriba de la escalera. El niño indígena que aparece en la secuencia 8, también se puede considerar como un seguidor de ellos, ya que admira a Lupe y le ayuda como informante. Igual que los bandidos, este niño tiene puesto un sombrero, y viste de blanco como la gente indígena del lugar.

⁹ Véase David Brading (1980) *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Ediciones Era, México.

La negación y diferenciación de lo extraño o extranjero en la identificación nacionalista del “pueblo mexicano” se relacionan estrechamente con la actitud del personaje de Lupe, quien prefiere los productos nacionales: no le gusta la bebida extranjera, así que se queja cuando no encuentra un tequila, e insiste en que se prepare la comida mexicana cuando le quieren ofrecer la comida típicamente alemana, cuyo menú se pronuncia en el idioma alemán, el cual no comprende Lupe. Su gusto y postura nacionalista se vincula con el entorno que se observa en las secuencias.

Aunque esos bandidos no temen nada para robar a los ricos, dinero, relojes y armas, ellos se controlan bajo las instrucciones disciplinadas y los motivos justificados, dados por su jefe. Por ello, sus seguidores a veces no quieren reportarle al jefe sobre las cosas que robaron personalmente. Dos bandidos, por ejemplo, dicen cuando quieren robarle a un español muerto al que no habían matado: “Pero no le decimos nada a Lupe, ni media palabra”.¹⁰ Pero si hay una justificación, Lupe mismo le quita algo a la gente: Al salvar la vida del periodista Juan disparando contra el asesino, Lupe les dice a los suyos que guarden el anillo y el reloj del asesino para él. Y cuando el dueño de la hacienda, von Ricker, le pregunta a Lupe cuánto dinero quiere para dejar a la gente en paz, Lupe no acepta el ofrecimiento inmediatamente por sus valores de la justicia que se lo impiden, así como por su espíritu de independencia.

Esta “nobleza” idealista de la Revolución mexicana, que posee Lupe junto con su rudeza y virilidad, se muestra en su trato con la mujer norteamericana Raquel. Por una parte, este bandido no oculta su interés físico por la mujer, el cual se muestra con énfasis de la subjetividad en el plano de Close Up de las piernas, del cuerpo y de la cara de Raquel en Tilt up, y además, en un diálogo lúdico e irónico que comienza con el siguiente: “Matrera, como a mí me gusta. Le estoy preguntando que quién es usted”. A Ra-

¹⁰ Todos los diálogos que se mencionan en el trabajo, fueron tomados directamente de la película *Soy puro mexicano* en el formato de DVD.

quel no le falta ironía cuando dice: "Las americanas nunca mentimos". Y a la pregunta de Lupe, "¿y a poco los mexicanos sí?", ella responde, "tampoco los mexicanos. Ellos nunca mienten".

Al mismo tiempo, Lupe tiene un comportamiento respetuoso hacia ella, sobre todo cuando se entera de la relación amorosa de ella con el periodista Juan, y le da a conocer a ella el compromiso con su novia indígena Conchita, el compromiso de casarse con ella, lo que él quiere cumplir. El respeto hacia Raquel se refleja en los encuadres en los que ya no se muestran planos de Close Up de ella, y en los que se observan las miradas de Lupe a la mujer y a Juan, así como los *raccords* sobre las miradas entre los queridos.

Son los agentes del Eje y sus colaboradores quienes están en contraste con ese bandido mexicano, que es un tipo revolucionario, macho pero respetuoso con las mujeres, rudo pero noble, fuerte pero sensible al asunto sentimental. Entre ellos, especialmente el agente alemán, von Ricker, quien es el dueño de la hacienda, y el agente japonés Kamasuri juegan un rol importante, no sólo en la historia de la película, sino también en el número de las imágenes en las que salen. En varias escenas se coloca a von Ricker o Kamasuri en el centro del encuadre.

Sin embargo, en estos dos espías que se atreven a decirle a Lupe que son mexicanos, se indican distintos signos de lo extraño o lo diferente a lo mexicano asociado con el carácter y apariencia: Von Ricker es físicamente fuerte y robusto, es agresivo, violento, y frecuentemente alza la voz, mientras Kamasuri es bajo de estatura, delgado, frío, calculador y cruel. Este japonés que viste correcto y elegante de blanco con pelo lacio y bigotito delgado, tiene lentes puestos, no alza la voz con excepción del momento en el que Lupe lo llama "chino", y en general habla de manera excesivamente cortés. Von Ricker se interesa por Raquel, en cambio, Kamasuri no muestra ni interés ni sentimientos tanto hacia las mujeres como hacia los hombres y/o hacia los animales de la hacienda. Lupe descubre la esencia del ser de este espía japonés y les advierte a sus hombres que "este lambiscón es capaz de clavarnos el puñal en la espalda." Su desconfianza en el

japonés se muestra en la composición del encuadre: Cuando habla con Kamasuri, el cuerpo de Lupe se pone tres cuartos de lado y se coloca en la mitad derecha del encuadre, lo cual indica su distancia física y mental con el japonés. De igual modo se observa que en varias escenas de la secuencia 9, el espía japonés dirige su mirada hacia fuera del campo que señala su inquietud debido a una intriga que él trama.

La superioridad de Lupe por encima de los personajes de los países del Eje se representa en las imágenes, en las que Lupe está parado arriba de la escalera de la casa de la hacienda (Long Shot en contrapicada), y en las que él mira desde arriba al grupo de los extranjeros, o en la imagen de la sala desde la perspectiva de arriba en la que no se presenta directamente la figura de Lupe (Long Shot en picada). Estas imágenes están acompañadas de la música de “*Soy puro mexicano*” interpretada por una orquesta de manera exageradamente lenta, sin su letra que exalta la conciencia nacionalista.¹¹ Las ocularizaciones en estos cuadros indican que los personajes se miran mutuamente en diferentes niveles, desde la planta baja o desde el primer piso. Este encuadre se repite en la secuencia 13, cuando Lupe regresa desde afuera para salvar a los suyos presos y mira desde arriba a von Ricker y a Kamasuri.

De manera semejante, la relación de Lupe con los personajes se señala en imágenes alternadas y rápidas (Lupe, von Ricker, Lupe, Kamasuri, etc.), desde los puntos de vista, tanto de Lupe como de los espías. En ello se refleja “la extraordinaria fluidez de la planificación narrativa clásica”, como dicen Aumont y otros en relación con el relato y narración transparentes del cine clásico.¹²

¹¹ En otras secuencias se canta con su letra: “Soy puro mexicano nacido en este suelo, en esta hermosa tierra que es mi linda nación. (...)”:

¹² “(...) la escena más trivial, en cine, se construye cambiando sin cesar de punto de vista, de focalización, de encuadre, arrastrando a un desplazamiento permanente del punto de vista del espectador sobre la escena representada, desplazamiento que no dejará de influir por microvariaciones en el proceso de identificación del espectador” (Aumont, 1996: 120).

Las imágenes de Lupe presentadas desde otros personajes muestran los planos de Medium Close Up, mientras las imágenes de otros personajes masculinos vistos por Lupe señalan los planos de Medium Shot. Se puede interpretar que la impresión de Lupe ejercida sobre los personajes es más grande que la de los personajes sobre Lupe, lo cual se asocia con la postura de México ante los países del Eje en la Segunda Guerra Mundial.

Las escenas de la secuencia 9, en las que se repiten los planos de Close Up de Lupe así como de otros personajes, se vinculan con otra situación. Lupe está buscando quién le dio al mozo japonés una orden de que envenenara la comida para él, y los espías están ocultando el secreto con gran inquietud y preocupación. Por el juego de la mente y emoción entre ellos, continúan bastantes planos de Close Up que muestran la subjetividad de los personajes.

Entre los personajes de esta película hay uno que al parecer está fuera del juego entre el grupo de los personajes de los países del Eje, Lupe y sus seguidores, y otros como Juan y Raquel: el chinito Lee. Este cocinero explica su situación en español con el acento chino: "Yo sé *señol* amo. Yo soy cocinero. Igual mi *letolant* de estación *Toleón Cahuila*, *bitec* con papas, *flijoles* y alto chile. Yo *aleglal* todo pala usted *señol* amo. Soy cocinero". Su expresión y comportamiento asustado enseñan que él es un inmigrante chino que trabajó en Torreón, Coahuila, donde una gran cantidad de chinos fueron asesinados en la matanza de 1911.¹³ Su actitud tímida y defensiva se presenta en algunas escenas de la cocina: por ejemplo, en una escena, en la que el cocinero chino está dándole la espalda al espectador, o en otra, en la que está de lado, mirando ingenuamente, con una sonrisa, hacia Lupe que entra a la cocina con una pistola. Este personaje contrasta con el mozo japonés cuyo nombre no se informa. Este ayudante de Kamasuri nunca

¹³ Véase, Juan Puig (1992), *Entre el río Perla y el Nazas: La China decimonónica y sus braceros emigrantes, la colonia china de Torreón y la matanza de 1911*, CONACULTA, México.

sonríe, ya que primero quiere cumplir la orden de su jefe de que envenene la comida para Lupe, y luego tiene miedo de Lupe que descubrió la trampa. En la cocina, cuando entra Lupe por la puerta de madera, el mozo japonés se enfrenta al jefe de la banda, con una distancia física, pero con una mirada dirigida directamente al mexicano. Se revela el sentimiento hostil del chino hacia los japoneses, después de que Lupe dispara contra el mozo japonés, a través de lo que le dice el chino a un bandido de Lupe, enseñándole el cuerpo tirado del mozo: “Un japonés menos.”

A diferencia de los japoneses, el personaje chino aparentemente no permanece en el espacio del juego por obtener la superioridad de poder, ni intenta participar en el juego. Sin embargo, en este personaje se encuentra la clave de diferentes relaciones de poder que muestran cierta jerarquía basada en el contexto socio-histórico: la relación entre los invasores japoneses y los chinos reprimidos durante la época de las guerras; la relación social entre los “mexicanos” quienes buscan la identidad nacional, y los inmigrantes discriminados; la relación entre los países del Eje y los Aliados a los que pertenece el cocinero como originario de China e inmigrante a México.

La complejidad de estas relaciones está indicada en las escenas, en las que los personajes se juntan en la sala con las manos arriba, después de la llegada de Lupe a la hacienda. Primero se muestra el dueño alemán de la hacienda en el centro del encuadre de una escena desde el punto de vista de Lupe, y en el extremo derecho está el chino. Luego, este chino se encuentra entre el espía japonés y el fotógrafo mexicano, habla con Lupe dando un paso adelante hacia él, y sale fuera del cuadro hacia la cocina, lo cual se presenta en el Full Shot del grupo con la ocularización externa. Ésta contribuye a presentar las relaciones con menos subjetividad.

Como vimos arriba, se puede analizar el juego en las relaciones de poder con el método de análisis de la representación con el enfoque construccionista. El análisis de las dos secuencias mencionadas del filme *Soy puro mexicano*, tanto en el nivel de la puesta en escena, como en los niveles de la puesta en cuadro y de la puesta

en serie, nos permite esclarecer varias dimensiones y facetas del poder, aunque esas secuencias no presentan de forma tan explícita el nacionalismo y la ideología como en otras de la película.

Bibliografía

Aumont, Jacques et. al. (1996), *Estética del cine*, Paidós, México

Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991) *Cómo analizar un film*, Paidós, México.

García, Emilio (1992) *Historia documental del cine mexicano*, vol. II, Universidad Guadalajara, México.

Peredo, Francisco (2004) *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, UNAM-CCYDEL-CISAN, México.

Stuart, Hall (ed.) (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE Publications, The Open University, London.

**“BIENVENIDO AL DESIERTO DE LO REAL”:
FICCIONES CYBERPUNK, TEORÍA DE LA SIMULACIÓN
Y HERMENÉUTICA CINEMATOMÍTICA**

Fabián Giménez¹

De la socio-ficción a la ciencia ficción, de la teoría de la simulación a la simulación de la teoría, de Baudrillard a los hermanos Wachowsky. Este ensayo pretende recorrer estos devenires, fenómenos de intertextualidad donde los límites entre la teoría y la ficción se debilitan, se dispersan y, por momentos, se tornan indiscernibles. Quizás ahí esté la clave del encanto de estas mezclas e hibridaciones, los fenómenos de reversibilidad conservan algunos destellos de seducción a la hora de pensar en un mundo desencantado.

Baudrillard a veinticuatro cuadros por segundo, las alusiones al pensamiento de Baudrillard son una constante a lo largo del *film The Matrix* (escrita y dirigida por Larry y Andy Wachowsky, 1999, Estados Unidos, 137 minutos), y esto no debería de asom-

¹ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

brarnos, el propio filósofo previó una suerte de indistinción entre la ficción y la teoría en un texto que ya tiene unos veinte años de publicado, me refiero al ensayo “Simulacros y ciencia ficción”, el cual forma parte del libro *Simulacros y simulación*, aún inédito en español. Este libro tiene un breve cameo en la película, recordarán el libro falso, o mejor, hueco, vacío (quizás una metáfora de la vacuidad de la teoría), dentro del cual Neo oculta sus programas de computadora piratas, un libro que no es un libro pero que simula serlo, bienvenidos al ABC de la simulación.

Volviendo al ensayo al que hacía referencia hace un instante, me parece que en él se encuentran algunas potentes claves interpretativas, no sólo para entender un poco mejor el complejo entramado conceptual de *The Matrix* sino también para develar algunas claves del juego teórico de Jean Baudrillard.

Veamos. La ciencia ficción se desarrolla a partir de la articulación entre la esfera de lo real y la esfera de lo imaginario. Es necesaria una cierta distancia entre lo real y lo imaginario para que el juego de corrimientos, proyecciones y transferencias, propio del discurso de ciencia ficción, tenga sentido. Es posible, entonces, distinguir al menos tres momentos en la ciencia ficción que se corresponden, más o menos, a los estados de simulación analizados por el filósofo. En primer lugar, encontramos en la ciencia ficción un discurso utópico, trascendente, propio del orden natural de los simulacros, luego, un segundo momento, propio del universo de la producción, donde la proyección de la esfera industrial se convierte en la hipóstasis de la máquina, en la figura del robot como potenciación del propio modo de producción capitalista y, finalmente, arribamos al modo de información donde la ciencia ficción jugará con el modelo, el código, la propia virtualidad del sistema.

En este sentido, el tercer momento de la ciencia ficción coincide con el entramado conceptual del imaginario *cyberpunk*. Es decir, con la indeterminación del modelo, con la indistinción entre el original y la copia, con la sustitución de uno por el otro, en definitiva, el *cyberpunk* puede considerarse el correlato -literario y fílmico- de la teoría de la simulación.

Estoy pensando no sólo en *The Matrix*, algo así como el caso más paradigmático de esta complementariedad entre el concepto y el percepto, pensemos, por ejemplo, en la película *eXistenZ* de David Cronenberg, , el último parlamento de esta obra abierta es sintomático, “Hey, díganme la verdad, ¿estamos todavía dentro del juego?” *Black out*. La pregunta queda sin respuesta. En este sentido, la problematización de lo real es la característica por excelencia del llamado subgénero de realidad virtual, el cuál no es más que la continuación de las obsesiones del movimiento *cyberpunk* y de buena parte de las preocupaciones teóricas del postestructuralismo francés.

Vamos por partes. Si la ciencia ficción respondió a lo imaginario en algún momento, hoy a lo que responde es a lo real, pero a lo real en términos de utopía, de objeto perdido. Ciencia ficción de la simulación, donde lo real es sustituido por los signos de lo real (Baudrillard, 1993). Un ejemplo, *Truman Show*, true-man, el show del hombre verdadero, lo real convertido en espectáculo massmediático, tendríamos que reescribir a Guy Debord, ya no vivimos en la “sociedad del espectáculo” sino, en cambio, en la espectacularización de lo social. Estamos obsesionados con lo real, *Survivor*, según nos dicen, es el más grande experimento psico-social, lo que no nos dicen es que lo es, justamente, porque la realidad de lo social ha desaparecido en nuestro universo de simulación

Me pregunto si la teoría de la simulación no es más que un desafío lanzado a una realidad ausente, con la secreta esperanza de que caiga en la trampa y se deje apresar por las palabras que la evocan. De los teóricos a los caza-fantasmas no hay más que un paso. Lo mismo podríamos decir de algunos escritores *cyberpunks*, escuchemos a J. G. Ballard:

“Siento que el balance entre ficción y realidad ha cambiado significativamente en la última década. Rápidamente sus roles se han invertido. Vivimos en un mundo gobernado por ficciones de todo tipo (...) Vivimos dentro de una enorme novela. Para el escritor en

particular es cada vez menos necesario inventar el contenido ficcional de su novela. La ficción ya está ahí. La tarea del escritor es inventar la realidad” (Ballard, J.G. citado en Springer, 1996: 33).

Podríamos aislar, del enorme conjunto de discursos que dan sentido a nuestra experiencia en el cruce de milenios, aquellos que se presentan, más o menos explícitamente, como *problematizaciones de lo real*, es decir, parafraseando a Michel Foucault, aquellas prácticas discursivas y no discursivas que hacen entrar a lo real en el juego de lo verdadero y de lo falso. “Vivimos dentro de una enorme novela” nos dice Ballard, mientras Baudrillard hace suyas las imágenes de la fábula de Jorge Luis Borges “Del rigor en la ciencia”, cuando afirma que vivimos dentro del mapa, no del territorio. Esta figuración baudrillardiana de la simulación encontrará eco en *The Matrix*, a la hora de problematizar lo real en términos de simulación electrónica. Podemos apreciar la existencia de una continuidad entre estas visiones del mundo, donde lo real es concebido como una enorme novela, un vasto mapa que precede al territorio o un mundo de sueños generado por computadora, es decir, una simulación neuro-interactiva llamada la Matriz.

Ensayemos una breve genealogía del concepto que da nombre al *film* de Andy y Larry Wachowsky. Una de las primeras apariciones literarias de este concepto, se encuentra en la novela más importante del movimiento *cyberpunk*, me estoy refiriendo a *Neuromante*, de William Gibson:

“‘La matriz tiene sus raíces en las primitivas galerías de juego’, dijo la voz, ‘en los primeros programas gráficos y en la experimentación militar con conexiones craneales.’ (...) ‘El ciberespacio. Una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores, en todas las naciones, por niños a quienes se enseña altos conceptos matemáticos... Una representación gráfica de la información abstraída de los bancos de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad inimaginable. Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como las luces de una ciudad que se aleja...’” (Gibson, ¹⁹⁹⁸: 69-70).

Creo que puede resultar interesante rastrear la fuente de inspiración de Gibson a la hora de concebir al *ciberespacio*, no es de extrañarse que este concepto sea casi un “*objeto encontrado*” producto de la cibercultura de la cual Gibson formaba parte. Antes que Internet, fueron los videojuegos y la cultura naciente del ordenador personal, a principios de la década de los ochenta, quienes orientaron a Gibson en la creación literaria de esta alucinación consensual que prefiguró la virtualidad que se acercaba en la década siguiente. Los comentarios de William Gibson al respecto son bastante esclarecedores:

“Los videojuegos no son algo que haya practicado mucho, y en realidad me hubiera sentido avergonzado de ir a estas galerías porque todo el mundo era mucho más joven que yo; pero cuando me fijé en uno, pude ver en la intensidad física de sus posturas lo *absortos* que estaban estos chicos (...) creían claramente en el espacio que estos juegos proyectaban. Todo aquel que trabaja con ordenadores parece desarrollar una fe intuitiva de que existe cierto espacio *real* tras la pantalla” (Gibson W. citado en Turkle, 1997: 333).

De nuevo encontramos aquí, como origen de la figura literaria del ciberespacio, la problematización de lo real. La virtualidad es, para muchos, el mapa que precede al territorio, la quintaesencia de la simulación, la crisis de lo real o, más bien, si hemos de creerle a Paul Virilio (1997), el accidente de lo real, el accidente de los accidentes, accidente global que sustituye lo real por el simulacro operacional. La ciencia ficción, así como la teoría, harían un recuento de esta crisis: modo de producción, modo de información, modo de desaparición.

Quizás, un buen punto de partida a la hora de analizar la secuencia 12 de *The Matrix* (The real world/El mundo real) -y la idea que la acompaña, la desaparición de lo real- sea el texto de Jean Baudrillard titulado “La precesión de los simulacros”. La simulación es entendida aquí como una estrategia de desaparición, el desierto de lo real, nuestro desierto, se constituye a partir de la indiferenciación del mapa y del territorio, de lo virtual y de lo

real. “Bienvenido al desierto de lo real”, con esta cita baudrillardiana, la cual hace referencia al texto que mencionamos, Morpheus comienza su explicación acerca de la naturaleza de la Matriz ante un desconcertado Neo, quien descubrirá, luego de toda una serie de rituales iniciáticos, la verdad que se esconde detrás de las apariencias: lo real ha desaparecido.

Veamos más detenidamente este correlato filmico de la teoría de la simulación, el *shooting script* es todavía más explícito en sus referencias baudrillardianas:

“Has vivido dentro de un mundo de sueños, Neo. Como en la visión baudrillardiana, la totalidad de tu vida ha transcurrido dentro del mapa, no del territorio” (Wachowsky, 2000: 310).

Es interesante que toda la explicación de Morpheus tenga lugar frente a un televisor, el prototipo baudrillardiano de la simulación massmediática, escuchemos al propio filósofo:

“La imagen del hombre sentado y contemplando, un día de huelga, su pantalla de televisión vacía, será algún día una de las más hermosas imágenes de la antropología del siglo XX” (Baudrillard, 1993: 19).

Me gustaría, entonces, tomar la imagen de Neo sentado y contemplando, en la pantalla de ese viejo televisor, la “horripilante precisión” del desierto de lo real, como una de esas imágenes que ilustrarían, posiblemente, las obsesiones más profundas de Jean Baudrillard.

El nacimiento biológico nos da un origen, este segundo nacimiento, nacimiento iniciático, le dará a Neo no solamente un origen, sino también un destino. Asistimos así, de la mano de los hermanos Wachowsky, al nacimiento del primer héroe mesiánico de la cibercultura. Parafraseando a Benjamin, podríamos decir que en cada bit se abre una puerta por la que podría surgir el mesías. Neo, the one, the true man, el elegido o como prefiere llamarlo Gibson, el “héroe de lo Real”.

“El objetivo último en *The Matrix* no es la Fuerza sino lo Real. Cuando la figura de Judas en el *film* traiciona a los héroes, lo hace con el fin de regresar a la ilusión y el engaño, la realidad falsa a la que Neo enfrenta para escapar de ella y superarla. Críticos americanos han interpretado esto en términos cristianos, viendo a Neo como una figura de Cristo. Pero yo prefiero ver en el algo más universal, un héroe de lo Real” (Gibson W. citado en Wachowsky 2000: 451).

En este sentido, cabría señalar ciertas diferencias entre el universo de la simulación de la socio-ficción baudrillardiana y la visión de los hermanos Wachowsky. Para Baudrillard, lo hiper-real carece de exterioridad, no hay posibilidad de superar la simulación, en cambio, en el caso de *The Matrix*, nos encontramos con un “más allá del espejo” que, si bien no nos conduce a una trascendencia, nos arroja a la inmanencia de nuestra propia corporalidad. Por tanto, podríamos decir que esta ficción insufla algo de esperanza a la oscura visión baudrillardiana, una suerte de versión *cool* de la teoría de la simulación, dónde todavía hay un pequeño lugar para la utopía. Sin embargo, la tensión entre lo real y lo virtual no se resuelve, se mantiene con un dejo de ironía posmoderna, para Donna Haraway, la ironía nos permite lidiar con elementos contradictorios que no se resuelven dialécticamente una totalidad mayor que los supera, sino que coexisten en su propia tensión contradictoria. Creo que algo similar ocurre en el *film*, donde la tensión entre lo real y la simulación se mantiene sin resolverse, presentándonos una visión bastante sugerente de la relación entre la VR (virtual reality / realidad virtual) y la RL (real life - rest of life / vida real - resto de la vida).

Veamos ahora, con el fin de ir culminando este provisorio ensayo de hermenéutica cinematomítica, algunos tópicos baudrillardianos que pueden extraerse, un poco aleatoriamente, a lo largo del *film*.

Neo, más allá su carácter de Mesías electrónico y de su heroicidad estructurada a partir de una defensa de lo real es, ante todo, un hacker. Del hippie al hacker y del hacker al intelectual nihi-

lista, mutación en el imaginario heroico, los nuevos héroes de la cultura digital son piratas electrónicos o teóricos de la desaparición, convertidos en héroes contraculturales. Es posible percibir una extraña continuidad entre la figura del hacker y lo que Baudrillard llama el “terrorismo de la teoría”. Extraño emparentamiento entre el teórico nihilista y el pirata electrónico, ambos enfrentados a la hegemonía del sistema. La Matriz es, principalmente, control, la teoría de la simulación enfrenta al nihilismo de la neutralización ejercido por el sistema hegemónico con el nihilismo de la radicalidad. Vale la pena mencionar el carácter de reversibilidad que introduce el personaje en el universo fuertemente estructurado de la Matriz. “Algunas reglas pueden torcerse, otras romperse.” Violencia teórica enfrentada al sistema, reversibilidad que trastoca su funcionalidad y produce el colapso como reacción en cadena. Detrás de todo esto, una paradójica vinculación entre nihilismo y utopía, la fascinación por la desaparición puede ser también una estrategia liberadora.

“- No trates de doblar la cuchara. Eso es imposible. En su lugar, trata de darte cuenta de la verdad.

- ¿Cuál verdad?

- La cuchara no existe” (Wachowsky, 2000: 340).

Entre el budismo zen y el nihilismo de Jean Baudrillard hay solo un paso. Oriente y occidente parecen jugar el juego de la reversibilidad en la visión de los hermanos Wachowsky.

En *The Matrix* nos enfrentamos a la ironía objetiva de la técnica, a la venganza de los objetos. El tema del enfrentamiento entre el homo sapiens y la inteligencia artificial no es nuevo en la ciencia ficción contemporánea, sin embargo, este enfrentamiento reviste, en este *film*, algunas características distintivas. Según Baudrillard, sólo el objeto puede seducir, su infinita superioridad radica en que no tiene deseos propios, lo que lo permite jugar con los deseos del otro, en este caso, nosotros. Una enorme máquina alimentada por cuerpos sin identidad, la metáfora es clara, el

cuerpo como una batería, fantasmas en la máquina. Una visión alucinante de la videosfera como máquina de la muerte. En esta lógica no hay espacio para la densidad simbólica de la muerte, la muerte es licuada para alimentar, de manera intravenosa, a los vivos. Quizás las imágenes que ilustran este proceso sean las más difíciles de digerir de toda la película.

Todo sistema que intenta exorcizar su parte maldita está condenado, tarde o temprano, al gesto excesivo, quizás mesiánicamente revolucionario, del gasto improductivo. El “despertar” de Neo lo convierte en un despojo, deshecho a ser eliminado, expulsado inmediatamente de la máquina productiva. En este sentido, el cuerpo de Neo es liberado de la máquina, esta liberación es, más que nada, abyección, expulsión de lo improductivo. Quizás Neo, no es más que eso, la parte maldita, un recordatorio de lo inasimilable por el sistema, las posibilidades de una antropología mitológica son infinitas si nos enfrentamos a lo heterológico, entendido como aquello que no puede ser fácilmente procesado en la máquina social, consumido por la sociedad de consumo. Frente a las máquinas, los seres humanos no son más que un virus, aquello que amenaza la ascéptica transparencia de las redes.

En el *film* de los hermanos Wachowsky nos enfrentamos, más que a un mesianismo heroico, al poder transgresivo de lo heterológico. Recordarán el parlamento de Mouse, “...negar nuestros impulsos es negar justamente aquello que nos hace humanos” (Wachowsky, 2000: 333). Negar nuestra propia negatividad frente a la positividad del sistema, es ingresar al mundo de sueños de la Matriz, es caer en el control absoluto de lo operacional. En contra de lo operacional y de la banalidad del pensamiento, Baudrillard nos propone una salida patafísica, una ciencia de las explicaciones imaginarias, algo así como un oráculo transmoderno, un pensamiento de lo excesivo e hipertélico.

Del terreno del valor al terreno de las formas, quizás el pensamiento encuentre pistas en este espacio intersticial, en este recorrido, de ida y vuelta, entre el valor y la forma. Reversibilidad entre las apariencias y el sentido. De esta manera, podríamos

tomar a la imagen y convertirla en un *ready made* filosófico en un juego con las simulaciones que nos envuelven, travestismo de la teoría que juega con la ficción y asume sus signos excesivos. Tal vez, el camino de la filosofía sea ese, una teoría con efectos especiales, problematización de lo real en una pirotecnia del sentido.

Bibliografía

Baudrillard, Jean (1993) *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Avila, Caracas.

Baudrillard, Jean (1993) *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.

Baudrillard, Jean (1993) *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona,

Baudrillard, Jean (1994) *Simulacra and Simulation*, University of Michigan, USA.

Baudrillard, Jean (1994) *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona.

Baudrillard, Jean (1994) *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona.

Baudrillard, Jean (1996) *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona.

Gibson, William (1998) *Neuromante*, Minotauro, Barcelona.

Springer, Claudia (1996) *Electronic Eros*, University of Texas, USA.

Turkle, Sherry (1997) *La vida en la pantalla*, Paidós, Barcelona.

Virilio, Paul (1997) *La velocidad de liberación*, Manantial, Buenos Aires.

Wachowsky, Larry et. al. (2000) *The Art of The Matrix*, Newmarket Press, New York.

Filmografía

The Matrix, escrita y dirigida por Larry y Andy Wachowsky, 1999, Estados Unidos, 137 minutos.

“NO PREGUNTES SOBRE MI TRABAJO, KAY”: ANÁLISIS POLÍTICO DE LA SECUENCIA 22 DE *EL PADRINO*

Hernán Becerra Pino¹

La novela *El padrino* de Mario Puzo es la obra maestra de la ciencia política. Esta obra es llevada magistralmente a la pantalla por Francis Ford Coppola bajo el mismo nombre de la novela: *The Godfather*. Explica la realidad política de muchos países a todo lo ancho y largo de la tierra. Es sin duda alguna la novela que mejor desentraña El Poder. Es una obra de profunda filosofía occidental. Para entenderla hay que remontarnos a sus orígenes: Sicilia, lugar que formó parte de la antigua Magna Grecia y todo lo que con ello implica: ser heredera del pueblo que nos enseñó a pensar y vaya si el siciliano sabe hacerlo. No hay que olvidar que en Grecia nace la racionalidad como actualmente la conocemos. Gramsci, gran teórico del poder, alguna vez dijo que el hombre mediterráneo tiene una gran capacidad de abstracción; el autor de *Los cuadernos de la cárcel* aseveró que la forma de cabeza lo delata como gran pensador. Este hombre cetrino comiendo aceitunas al

¹ Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

calor de una vaso de vino piensa con profundidad, sobre todo en esas tardes placenteras oteando el mar. Desde Palermo se piensa Nueva York y se imagina el mundo. Tenemos a hombres cuyo talento nos ayuda a comprender la vida: Leonardo Sciacia, quien a su vez aprendió de Luigi Pirandello tantas enseñanzas acerca del poder y la gloria.

En la película *El padrino* Don Corleone aconseja a uno de sus ahijados: “La amistad lo es todo. La amistad vale más que el talento. Vale más que el gobierno. La amistad vale tanto como la familia. Nunca lo olvides. Si te hubieses preocupado de rodearte de amigos, ahora no tendrías que venir a pedirme ayuda”.

Una vez había oído decir a Don Corleone, dice un personaje de la novela, que un “abogado, con una cartera de mano, puede robar más que un centenar de hombres con metralletas”. Y de que “las sentencias las dictan, en realidad, los políticos.” Sin olvidar que “en América todo es posible.” Y de que “el saber no ocupa lugar.” Y finaliza diciendo que “la familia es más leal y digna de confianza que la sociedad.” Es decir podemos ver en la película y en la obra literaria una serie de pensamientos que orientan al hombre del sur de Italia en su proceder por la vida.

Michael Corleone aprendió a conocer las raíces que alimentaron los primeros años de su padre. Supo que la palabra “Mafia” había significado en su origen lugar de refugio, y luego se convirtió en el nombre de una organización secreta creada para luchar contra los poderosos que durante siglos habían manejado a su antojo al país y a su gente. Sicilia había sido una tierra que había sido más maltratada que cualquiera otra del mundo. La inquisición había torturado a ricos y a pobres. Los ricos terratenientes y la numerosa secuela de sus servidores habían ejercido poder absoluto contra granjeros y pastores. Y la policía no era sino un instrumento del poder de éstos (hasta el punto de que la misma palabra —policía— todavía constituye el peor insulto que un siciliano puede dirigir a otro).

Los pobres habían aprendido a no demostrar su cólera y su odio, por miedo de ser aplastados por aquel salvaje poder om-

nipotente. Habían aprendido a no proferir amenazas, pues de hacerlo las represalias hubieran sido rápidas y terribles. Habían aprendido que la sociedad era su enemiga. Y por ello, cuando querían justicia por alguna ofensa o agravio, acudían a la organización secreta, a la Mafia. Ésta había cimentado su poder estableciendo la ley del silencio, *la Omerta*.

Las autoridades nunca les habían dado la justicia solicitada y en consecuencia la gente acudía a aquella especie de Robin Hood que era la Mafia.

Los Consiglieri habían sido siempre de sangre cien por cien siciliana. Sólo a un siciliano, a un iniciado en el sistema de la omerta, la ley del silencio, podía confiársele el puesto clave de Consejero.

En la película *El padrino I* vemos a un Michael Corleone bueno que se convierte al final de la película en malo. Vemos en el segmento 22 *No preguntes sobre mi trabajo, Kay*, como el hijo de padrino hereda el poder, y la fila de mafiosos que van a saludarlo y a felicitarlo, en fin, todo un besamanos. En este segmento, uno de los más dramáticos de la película, Kay le dice a su esposo si es verdad que él mató a su hermano. Michael le contesta con un lacónico “no”. Es decir le dice una mentira ya que la realidad es que él mató a su hermano. La mentira forma parte de la realidad político-mafiosa. Este segmento para mí y para Coppola es quizá el mejor y más intenso de la primera de las trilogías de *El padrino* porque es una metáfora del poder. Y en la película *El padrino III* vemos a un Michael Corleone malo que se va convirtiendo en bueno, sobre todo al final de la película donde la muerte de su hija a manos de un sicario casi lo santifica. Un grito ahogado de Michael lo dice todo.

En la película *El padrino*, Michael le dice a Kay que está muy orgulloso de su padre. Ella le contesta que Don Corleone roba, asesina, extorsiona... Michael le contesta que lo que su padre hace lo hace también el gobierno norteamericano. Su novia Kay le responde que los políticos norteamericanos no roban, que los senadores no matan... Y él le contesta “qué ingenua eres”.

Al final el hijo del padrino le va a decir a su hijo “estudia Leyes, porque estudiar derecho es una póliza de vida. Nunca te va a faltar el dinero”.

Y a título de colofón quiero recordar al famoso escritor francés André Malraux quien se pregunta “¿Qué es el poder?” Y él mismo se contesta: “El Poder es el poder de matar”.

El besamanos

Antes de hacer un estudio de la secuencia debo decir que una película es una sucesión de secuencias. La secuencia es muy importante; sin secuencia no hay corto metraje, no hay mediometraje, no hay largo metraje, es decir sin secuencia no hay cine. Por otro lado la secuencia es un hecho dramático en sí mismo, continuidad de tiempo y espacio.

En la última secuencia de la película *El padrino I* es significativo todo lo que se ve. Es interesante observar en la puesta en escena de esta secuencia con la que se cierra la película ver definido a Michael, sin duda alguna, como el nuevo Don y ver como deja a Kay al margen de sus actividades y de su propia vida.

En la penumbra un Michael maduro va a resultar vinculado con su padre en el despacho donde las persianas están bajadas, como lo estaban el día de la boda de su hermana, manteniendo el carácter secreto de las actividades que allí se realizan, prohibidas para los no iniciados dentro de las actividades rituales. Como toda esposa de un siciliano y a pesar de sus intentos por cambiar la situación, Kay siempre se encontrará fuera del espacio y al margen de las actividades de su marido. Sin embargo, su caracterización como una ciudadana ejemplar impide que se quede al margen de ellas como hacen las mujeres sicilianas y obliga a Michael a mentir una vez más tras ser interrogado por su implicación en el asesinato de Carlo.

Discurso de por medio, Michael se presenta ante Kay como el marido inocente que siempre había pretendido ser. Sin embargo, sus actos hacen que se muestre ante ella como el jefe de una familia mañosa. La tragedia de Kay es que no cree en lo que ve

sino que desea creer en lo que oye. Intenta que las apariencias adquieran el rango de la realidad. Pero los actos de Michael nunca son mentirosos aunque sus palabras sí lo sean. Enmarcado al fondo de la habitación, por la puerta que uno de los soldados cerrará posteriormente, recibe el homenaje de sus hombres. Un primer plano de la mirada de Kay alejada de su marido, una vez más por los “negocios” y el plano del soldado Al Neri que cierra las puertas protegiendo las actividades secretas de la familia de una americana y, además, mujer, llevan la película al negro del que partía con la confesión del sepulturero. Tras el cierre de la puerta se muestran dos espacios aparentemente unidos pero separados: el espacio de Kay y Michael o, lo que es lo mismo, el espacio de lo público y el de lo privado. De esta manera, Michael define ahí que su verdadera familia es la mafiosa, de la que su esposa queda fuera.

En el guión —y no hay que olvidar que en una película el guionista es el que más lee y el que está más informado—, esta exclusión física de la familia creada por Michael se esforzaba con la incapacidad de Kay para entender el destino y los negocios de su marido porque finalizaba con el personaje interpretado por Diana Keaton encendiendo velas por el alma de su marido y confiando en la recuperación del Michael anterior. En el film, la exclusión será únicamente visual pero su fuerza es mayor si cabe.

La última frase de la película es la que pronuncia Contanza al besar la mano de Michael: “Don Corloeoone”. Y el círculo se cierra. Del “Creo en América” inaugural, pasamos a otra afirmación con la que se expresa otro tipo de fe; en este caso en el poder del Don que representa otra legalidad que debe permanecer en secreto para los fieles norteamericanos como Kay.

La película nos ha hecho transitar por el camino que leva de la legalidad en la que confían tanto Bonasera como Kay y el Michael anterior al atentado de Vito a otra forma de legalidad, la representada por la Mafia siciliana instalada en Nueva York. Ambas respetadas por sus acólitos, incomprensibles para los que no lo son, indisolublemente ligadas y, a la vez, eternamente enfrentadas.

Bibliografía

Arocena, Carmen (2002) *Francis Ford Coppola. La trilogía del padrino*, Paidós Películas, Madrid.

Gramsci, Antonio (s. a.) *Los cuadernos de la cárcel*, Editorial Juan Pablos, México.

Puzo, Mario (1970) *El padrino (The godfather)*, Grijalbo, México.

EL DESEMBARCO DE NORMANDÍA Y EL IMAGINARIO CINEMATOGRAFICO: DEL HECHO FÍLMICO A LA RECONSTRUCCIÓN DEL HECHO HISTÓRICO

Alfredo Tenoch Cid Jurado¹

Introducción

El análisis de una secuencia fílmica puede ser conducida a través de una serie de objetivos que en su planteamiento llegan a trascender el estudio del cine como un sistema semiótico. El cine, en cuanto lenguaje relativamente independiente, contribuye con la formación de competencias de decodificación determinadas culturalmente, y al mismo tiempo, son capaces de facilitar la construcción de imaginarios mediáticos y globalizados. Ahora bien, en cuanto imagen, cada texto visual cinematográfico participa como vehículo de contenidos para distintos propósitos en los que el cine ve trascendida su principal función ligada fundamentalmente al entretenimiento. De esta manera se transforma en instrumento de la memoria mediática y consigue participar en la construcción de la memoria histórica con las características que esta posee.

¹ Cátedra de Semiótica, TEC de Monterrey.

El análisis propuesto, que va de las secuencias del desembarco de Normadía contenidas en cinco películas, hasta llegar a la escena inicial de *Salvando al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, 1998) retoma los planteamientos antes señalados en un intento por mostrar los mecanismos que hacen posible la construcción de un imaginario cinematográfico ligado a un evento histórico, con una función específica que determina la *intentio auctoris* y la *intentio operis* del texto filmico. La cooperación textual traslada la función de entretenimiento para constituirse como una subespecie de la imagen científica en un carácter divulgador del acontecimiento histórico.

La construcción de este tipo de imagen histórica es el resultado de la interacción entre distintos recursos ya sean *intertextuales* e *intersemióticos*, cuyo objetivo es difundir, a través de los distintos soportes, el documento histórico cinematográfico. Sin embargo, una función secundaria se sobrepone a la función primaria de divulgación, y compite con la versión que la propone como instrumento para la reconstrucción histórica en la cual participa, para constituirse, en última instancia, en una versión del hecho histórico narrado en sí misma.

El presente trabajo trata de relevar una serie de puntos sobre del debate acerca de los nuevos criterios que permiten la construcción del discurso histórico y de resaltar las nuevas funciones que construye el discurso filmico como parte de una mediaesfera globalizada.

El corpus utilizado para el análisis se compone de películas producidas en Estados Unidos y Gran Bretaña entre 1955 y 1997. Cada una de las películas observadas que componen la muestra elegida poseen, al menos una secuencia que muestra el desembarco. Algunas fueron apartadas del corpus por no contener imágenes explícitas, pues algunas películas lo mencionan o bien concluyen poco tiempo antes de dar inicio el operativo militar. Los títulos son: *The Glenn Miller Story*, 1955; *D- Day The Sixth of June*, 1956; *The Longest Day*, 1962; *The Big Red One*, 1980; *Saving Private Ryan*, 1997.

La *intentio auctoris*, la *intentio lectoris* y la *intentio operis* en el cine de guerra

La investigación que toma como objeto de estudio el cine temático cuyo punto de partida se refiere al hecho histórico narrado, proyecta al estudioso al difícil campo de la interpretación. En el sentido que queremos destacar en este trabajo nos referimos a la interpretación como el proceso que es capaz de activar el significado de un signo por medio de su relación con otro signo más acabado, que le confiere un significado ulterior posible, de mayor precisión, en un contexto o circunstancia específica, y que resulta del proceso de la *semiosis*. La *semiosis fílmica*, entendida como la unión que hace posible la existencia de un signo mediante la comunión entre un significado y su vehículo signico, es decir el significante, constituye la primera fase de la construcción del sentido ya que el cine desarrolla distintas funciones que van más allá de entretenimiento y la celebración épica que pudiera limitar al cine de guerra. En este caso se trata de un doble proceso sumativo que adhiere una cadena de interpretaciones a partir de la textualización del *hecho histórico*, es decir, el *hecho recolectado* que se conforma mediante la primera recolección y adecuación a un proceso textual (un testimonio grabado, un reporte de guerra, una fotografía), hasta constituir una versión de la historia, un *hecho narrado* e introducirse en la memoria colectiva institucionalizada que se nutre de los hechos recolectados entendidos como fuentes. El *hecho histórico* será entonces la suma de los hechos recolectados y la posterior estructuración que los convierte en hechos narrados, para que podrán confluír a su vez en versiones cinematográficas.

Es importante destacar el valor de la interpretación del hecho histórico referido a los hechos narrados y los hechos recolectados, para describir los procesos de búsqueda que se realizan en un film desde una lectura histórica. Una película referida a un hecho histórico se transforma en vehículo de éste, y puede constituir la única versión que permita conocerlo. Las funciones de entretenimiento, de celebración épica y de manifestación artísti-

ca se ven trascendidas inmediatamente y vuelven el documento fílmico una interpretación del hecho histórico.

Umberto Eco (1990: 29-30) observa la existencia de tres tipos de interpretación que en este caso nos permiten desarrollar la problemática apenas expuesta. Se trata de las interpretaciones que derivan de la intención que puede derivar de un texto, en este caso fílmico. La primera, denominada *intentio auctoris*, que se encarga de buscar en el texto aquello que el autor quiso decir; la segunda, la *intentio operis*, se centra en aquello que la obra dice, independientemente de las intenciones de su autor con referencia a su propia coherencia textual, y a la situación de los sistemas a los cuales remite; por último, la *intentio lectoris* busca mostrar lo que el destinatario encuentra gracias a la relación que se establece con referencia a los sistemas de significación o bien con referencia a los deseos, pulsiones y arbitrios del receptor. Las tres *intentiones* nos permiten comprender a cada versión fílmica, pero también al horizonte dialógico que se establece entre cada una de ellas, ya que los niveles de sintaxis, semántica y pragmática fílmica resultan acumulables en la competencia enciclopédica del lector cinematográfico.

La *intentio auctoris* de un film remite al problema del sujeto enunciador, que no se limita al director de la película, sino que por el contrario, presupone un enunciador que habla de un proceso de reconstrucción de la historia, acorde con la versión que se quiere mostrar de los hechos, con los valores que pretende construir y con las condiciones de enunciación.

Por su parte la *intentio operis* nos enfrenta con una problemática diversa que lleva a plantear la versión individual de cada film y el énfasis en la construcción del evento histórico para su transformación en un subsiguiente hecho narrado. Por ejemplo, cada versión fílmica repropone el desembarco subrayando los diversos puntos de vista intradieгéticos y extradieгéticos que derivan de la narración. De igual modo las descripciones de los contendientes, de la tecnología militar, de los testimonios, el anecdotario, actúan en relación a un mecanismo de sentido que se refleja en

la lógica de la narración, en su cualidad de ficción y en el sentido último con respecto a la reconstrucción del hecho histórico.

La *intentio lectoris* filmica es la suma de las relaciones que se establecen entre la película y el lector cinematográfico. De estas relaciones deriva una serie de acciones en grado de generar criterios de evaluación de la *intentio operis*. La recepción filmica supone diversos de estos criterios, sin embargo la variedad disminuye al cerrar el proceso de interpretación al campo histórico, pues la versión filmica del desembarco se constituye en un proceso de divulgación histórico a partir de un discurso histórico concreto.

Si la suma de las intenciones de cada versión filmica son acumulables, podemos hablar de una cadena de interpretaciones en relación, que requieren ser conocidas de manera independiente y al mismo tiempo en las cadenas intersemióticas e intertextuales que van construyendo.

3. La traducción intersemiótica y la base de la construcción del sentido filmico

En los últimos decenios se acumulan una serie de reflexiones acerca de la participación del lenguaje filmico en la construcción de la imagen histórica como un vehículo privilegiado que concurre con otros sistemas semióticos visuales que permiten ilustrar la historia. La imagen histórica es el resultado de la cooperación voluntaria e involuntaria de diversos aportes que provienen de sistemas semióticos variados que van desde los más tradicionales, como la fotografía, la pintura, el grabado, hasta la arquitectura, los restos arqueológicos y más recientemente, el vestido, la comida, la objetística, la concepción del espacio, etc. Se trata de una verdadera semiosfera, entendida como el espacio de circulación del significado por medio de signos, que permite la vida del signo histórico gracias a la semiosis compartida con diversas formas de interpretación válidas en ese espacio semántico. En el concierto de sistemas semióticos que interactúan es necesario recurrir a modelos metodológicos que describan el funcionamiento de los procesos de semiosis, los expliquen y nos permiten

sentar las bases para un metadiscurso de la imagen cinematográfica fílmica.

A partir de la definición del texto fílmico, podemos establecer la unidad metodológica de análisis a partir de la cual revisar las propuestas teóricas que se han preocupado por la traducción intersemiótica. La primera observación nos lleva a concebir el texto fílmico como el resultado de una relación entre distintas producciones textuales que atraviesan los sistemas semióticos existentes, y de ahí la capacidad de interactuar con las diversas funciones que van más allá de la expresión artística y la del entretenimiento, en las cuales se suele encasillar la función social del cine. Los primeros intentos por describir la traducción intersemiótica parten de la diferenciación que Roman Jakobson observa en el lenguaje: la traducción intralingüística, la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica. Esta última es el resultado de la transposición de un significado de un sistema semiótico como la literatura, el cómic, la poesía, el mito, al lenguaje cinematográfico. Una de las observaciones presentes en el lingüista ruso se centra en el denominado símbolo, que dentro de la categoría peirceana, es el resultado de un acuerdo social de lectura. Para Jakobson (1971), todo símbolo se encuentra circunscrito en un significado general, que permite su identificación no obstante la materia significante (el dibujo, la lengua escrita, la imagen fílmica) puedan cambiar. El significado general es el producto de una serie de acuerdos de lectura que permanecen estables no obstante los cambios que supone todo proceso de traducción. Ahora bien, las condiciones necesarias para una traducción entre sistemas, típica de la intersemiótica, generan un tipo de transmutación que se explica por medio de la “remodificación” de los signos lingüísticos textualizados en códigos no lingüísticos, circunscritos por las condiciones de enunciación tales de sobreponer lecturas inicialmente ajenas a las previstas en su origen. Dicha remodificación en el proceso de traducción supone la pérdida y la adquisición de significado de manera controlada e incontrolada por parte del productor del texto. La ad-

quisición de significado se transforma en un proceso abierto de interpretación durante la fase de recepción y hace que algunos autores como Dinda L. Gorfée consideren a la traducción de tipo intersemiótico como una forma de arte y una práctica artística (Gorfée 1998). Los trabajos de Gorfée y Jakobson se inscriben en la semiótica de los interpretantes cuyo origen se encuentra en los trabajos de Charles Sanders Peirce (1936). La traducción intersemiótica, entendida a través de la circulación del significado por medio de los interpretantes, supone al objeto como el hecho histórico narrable, el representamen como la fuente histórica que significa el primer nivel de textualización del hecho histórico en hecho narrado y el interpretante como la imagen filmica que deviene del proceso de narración en el cine.²

Otros autores observan la traducción intersemiótica que el cine genera, a partir de las relaciones que se construyen en el proceso de representación, es decir lo que en términos peirceanos se denomina *segundidad*, y por medio de la cual, el significado derivado del proceso de semiosis conecta un objeto con su representación material (*representamen*) para su posterior interpretación, que a su vez, genera tres tipos posibles de traducción. El primer tipo se denomina *traducción simbólica*, que deriva de una especie de acuerdo por medio del cual la conexión entre el objeto, el *representamen* y el interpretante obedecen a un pacto preestablecido de lectura, y al reconocimiento de la relación gracias a la existencia de reglas estructuradas. Por su lado, la *traducción icónica* construye su relación por medio de una semejanza más o menos evidente y que se encuentra presente en ambos sistemas semióticos, sin importar las condiciones estructurales de su materia. Por último, la *traducción indicial* es el resultado de una

² Recordemos que los tres momentos que componen un proceso de interpretación signica son: el *objeto*, que es el significado del cual parte la inferencia; el *signo* que refiere a la representación material y el *interpretante*, que consiste en un signo que traduce el primero con base en el significado común entre ambos determinado por el objeto (Véase Charles S. Peirce, 1936).

relación directa entre el objeto y su representación material, que para ser activada debe ser conocida previamente por el sujeto que decodifica.

Las condiciones que surgen de la explicación de la traducción como una forma de interpretación han permitido que la relación sea medida a partir del texto como unidad mínima de significado. Si se toma al texto como unidad de traducción es posible identificar tres tipos de ella, según Peteeer Torop (1995a y 1995b), de este modo tenemos: La *traducción intratextual*, que se genera al interior de un mismo tipo semiótico de textos y que sucede al interior de un evento textual. La *traducción intertextual* que resulta del diálogo entre textos y su necesaria interacción, gracias a la cual, el significado garantiza su circulación y el sistema semiótico su permanencia. La *traducción extratextual* es aquella donde el significado trasciende las fronteras naturales del solo evento textual y las condiciones contextuales que lo limitan a su situación de enunciación.

El texto, entendido como unidad de análisis, se transforma en unidad operativa sobre la cual se construye la trasmigración del significado que se encuentra en la base de todo proceso de traducción. La existencia de textos supone en este proceso, un texto de partida y un texto de llegada, que en el caso que nos ocupa se refiere al desembarco en las playas de Normandía, en específico en la playa de Omaha, en la cual se inscribe la segunda secuencia de *Saving Private Ryan*. En este caso el texto literario se asume como el primer texto, es decir el de partida, mientras que el texto cinematográfico es el texto de llegada. Sin embargo, el cine como imagen histórica, tiene como fuentes una amplia tipología de textos de partida que proceden de soportes y funciones distintas, como desarrollaremos más adelante para las demás secuencias observadas.

En la traducción intersemiótica, el cine representa uno de los campos más fértiles, donde el proceso ha sido implementado un sinnúmero de veces, aunque el ejercicio no se reconoce explícitamente como traducción por parte de sus creadores, sino más co-

múnmente como adaptación. Para realizar una traducción entre textos pertenecientes a sistemas semióticos diversos se requiere individuar la unidad visual, ya sea que provenga de la literatura, del fotorreportaje, del documento histórico, etc.

Una de las operaciones metodológicas más comúnmente usadas resuelve que la unidad visual depende del denominado *Cronotopo*, que se refiere “al aquí y al ahora”, del proceso de enunciación y del proceso de recepción. El término acuñado en contexto literario por la estética literaria (Bajtín 1981: 84-258), establece el parámetro en la relación *espacio y tiempo*, necesario para comprender las condiciones de lectura, además de exigir la correspondencia entre las formas de visualización de los dos sistemas que participan en la traducción. Una vez más, el caso más expuesto en los estudios existentes se refiere a la traducción entre literatura y el cine. La existencia de distintas versiones fílmicas sobre el desembarco de Normandía resultan sensibles al efecto de la relación espacio temporal en los recursos fílmicos que depositan una pátina en el film y lo determinan cronológicamente y cronotópicamente.

Ahora bien, la traducción intersemiótica, entendida como acción, puede actuar sobre el eje del sistema y se le denomina *paradigmática*, o bien, sobre el eje del proceso y entonces es una *traducción sintagmática*. En el primer caso la transposición del sentido se concentra en los sistemas que construyen los significados generales, mientras que en la traducción sintagmática retoma todos los elementos concatenados, y provee su equivalente semántico en cada una de las unidades pertinentes del sistema semiótico de partida para ser reconstruidas en el sistema de llegada.

En el caso del connubio entre cine e historia existen las denominadas *traducciones intersemióticas sustitutivas* que toman el lugar del texto de partida como documento histórico, mientras que el texto de llegada se consume autónomamente, es el caso de los documentales que tienen como objeto central la descripción del desembarco de Normandía como un hecho histórico y con un valor específico, pero que reducen el hecho histórico a una ver-

sión más de ese hecho, manifestando el carácter funcional y los objetivos que originaron su producción. Otro tipo de proceso de traducción se explica por medio de las *traducciones dialógicas* que derivan de un argumento común y específico, y que en el caso del cine generan diversas versiones fílmicas de un mismo tema, que se reproduce bajo circunstancias y variables diversas. En este tipo de traducción una versión fílmica resulta la suma de las versiones anteriores, ya que los enfoques para abordar el argumento específico (el hecho histórico narrado) varían de acuerdo a la conformación que sufre la memoria institucionalizada y a la reconformación de proceso historiográfico. El diálogo que se manifiesta es el producto de una sobreposición, donde el texto ulterior supone al anterior retomando elementos específicos del lenguaje fílmico (las secuencias del soldado llegando a la playa, el bombardeo desde los barcos destructores) o bien paradigmáticos como la construcción de figuras actanciales (el infante norteamericano, el civil expuesto al rigor de la guerra, el judío escondido o prisionero, el jerarca nazi), los valores reflejados (el valor del soldado, la historia de amor con desenlace trágico, el heroísmo y sacrificio por la patria), etc. Gracias a este fenómeno es posible trazar una analogía entre la *traducción lingüística* y la *traducción extratextual* que muestra antes que nada, el envejecimiento de las traducciones como un hecho que demuestra que las unidades lingüísticas no soportan el potencial expresivo de aquellas contenidas en el original. En el cine, los recursos tecnológicos, el presupuesto de producción, las nuevas posibilidades de efectos especiales traslucen el periodo histórico, la concepción de cine bélico, la idea de epopeya y sus consiguientes valores éticos y filosóficos.

Toda nueva versión que intenta actualizar el *hecho histórico registrado* en una nueva versión del *hecho narrado* enfrenta la necesidad de una competencia por parte del lector que corresponde a aquella que realiza el espectador de una adaptación o de una traducción fílmica. Los recursos que permitan transformar el hecho ficcional de la historia en una versión verosímil del hecho histórico se ven obligados a recurrir a diversos criterios de cons-

trucción del significado retomando fuentes intersemióticas que provienen de otros lenguajes como la fotografía, el documental, cartografía militar, la objetística de la época, planos de maquinaria militar, etc.

La unidad visual consiste en elegir la base sobre la cual partir para el análisis. Precisamente, para P. Torop (1995a), dicha unidad debe ser creada por los traductores y por los directores de cine, además de los investigadores e historiadores, como se refleja en el equipo de producción de *The Longest Day* y *Saving Private Ryan*. El trabajo de los traductores consiste entonces en considerar la representación visual del texto a partir de los diversos recursos con los que cuenta el imaginario icónico del hecho histórico narrado. La imagen del Desembarco de Normandía presenta un conjunto de problemas que derivan de las formas en que ha sido focalizado. A partir de las calificaciones que el evento ha recibido por parte de la historiografía oficial, el hecho se considera una de las batallas más importantes de la Segunda Guerra Mundial, e incluso para algunos, la más importante. Por reducción metonímica, se considera además la batalla que marca el inicio del fin del *Tercer Reich* y representa a su vez, la posibilidad de una iniciativa militar lograda de manera combinada y fruto de diversas formas de enfocar un desembarco. Dado que el hecho es la suma de una serie de acontecimientos, existe también la focalización que deriva de las narraciones, ya que el desembarco puede ser visto como la culminación de una parte de la historia narrada (*D- Day The sixth of June*), el principio (*Saving Private Ryan*), una parte contextual o coyuntural (*The big red one*). Su representación fílmica puede significar el único tema de todo el evento fílmico (*The Longest day*), o bien una parte secundaria (*The Glenn Miller Story*).

Sin duda la focalización depende también de las fuentes utilizadas para construir el marco de verosimilitud. En ese sentido, las fuentes que documentan el desembarco y que han servido de recurso a las versiones fílmicas existentes son: fotografías (*Saving Private Ryan*), mapas (*The Longest Day*), informes del espio-

naje y de la resistencia (*The Longest day*), informes militares (*The Big Red One*, *The Longest Day*, *Saving Private Ryan*), documentales de guerra (*D-Day The Sixth of June*, *The Glenn Miller Story*).

El principal problema operativo que requiere el análisis, surge al momento de determinar el punto focal al interior del hecho histórico y su correspondiente representación fílmica. Se trata de establecer un punto de vista *intradiegético*, es decir al interior de la historia narrada, o bien, *extradiegético* a dicha historia, pero *intradiegético* con respecto a la posición histórica reconstruida a partir de la narración. La documentación historiográfica muestra como el punto que concentra la mayor cantidad de problemáticas militares, humanas, técnicas y tácticas se encuentra en el desembarco realizado en la playa denominada *Omaha*, según el nombre clave asignado en la operación militar. La playa se localiza entre los poblados de *Vierville-sur-Mer* y *Colleville-sur-Mer* en las playas de Normandía, al norte de Francia (Fowler, 2002: 128) y fue dividido en cuatro sectores: *Fox*, *Easy*, *Dog* y *Charlie*. Si bien, el registro documentado parte de fotografías y documentales, existen además los reportes militares y las entrevistas a los sobrevivientes de los diversos bandos contendientes. Así, mientras la imagen representada se construye a partir de las fotografías y las pequeñas filmaciones, algunas de ellas recientemente desclasificadas, los testimonios aportan detalles valorativos, ricos para comprender el drama humano, pero que resultan difíciles transportar al lenguaje cinematográfico.

La unidad visual más comúnmente utilizada se encuentra presente en ambas imágenes: aquella del soldado que vadea para aproximarse a la playa y el soldado que busca refugio detrás de los obstáculos antitanque denominados erizos. En dichas unidades visuales encontramos los relatos de los soldados sobrevivientes que refieren; la cantidad de comida ingerida antes de subir a las lanchas, el mareo y el frío inmediatamente previos al desembarco, el salto por los costados de las lanchas para sobrevivir al fuego tupido de las ametralladoras alemanas, el peso del equipo como causa de ahogamiento de algunos

soldados, la pérdida del material bélico, el olor de la playa entre la mezcla de sangre, restos humanos y nafta, el sonido de la bala golpeando el metal de las vías del tren con el cual se realizaron los obstáculos antitanque. Desde el punto de vista alemán, las unidades mínimas registradas en fotografías y filmaciones son inferiores o casi inexistentes por lo que la reconstrucción se basa en las memorias y en el recuerdo de los soldados que miran acercarse a la grande flota aliada poco antes del proceso del desembarco.

Cada unidad se integra de manera diversa a la versión fílmica aunque en la mayor parte de las versiones, algunos relatos permanecen fuera de la narración cinematográfica, lo cual, como componente figurativa, implica su respectiva componente semántica y permite confrontar los valores que prevalecen en cada película en cuestión. En el siguiente cuadro comparativo observamos los momentos significantes que han sido textualizados y narrados por las fuentes desde el punto de vista de los soldados norteamericanos en Omaha:

	<i>The Glenn Miller Story</i>	<i>D-Day The sixth of June</i>	<i>The Longest day</i>	<i>The big red one</i>	<i>Saving Private Ryan</i>
Viaje en la lancha hasta la playa	✓	✓	✓	✓	✓
Mareo y vómito de los soldados	∅	∅	∅	∅	✓
Frío por el viento y la temperatura	∅	∅	∅	∅	✓
Protección detrás de los obstáculos antitanque	∅	✓	✓	✓	✓

Peso y pérdida del equipo	∅	∅	∅	∅	✓
El sonido de la balas golpeando el metal	∅	∅	✓	∅	✓
Olor de la playa	∅	∅	∅	∅	✓
La muerte de los soldados		✓	✓	✓	✓
Cuerpos des-cuartizados desangrándose	∅	∅	∅	∅	✓

Por el contrario, observamos en el siguiente cuadro, el punto de vista registrado en los diversos documentos que muestra el “punto de vista alemán” del desembarco:

	<i>The Glenn Miller Story</i>	<i>D-Day The sixth of June</i>	<i>The Longest day</i>	<i>The big red one</i>	<i>Saving Private Ryan</i>
La llegada masiva de las naves	∅	∅	✓	∅	∅
Los soldados Mientras son ametrallados	∅	∅	✓	∅	✓

Los elementos del plano figurativo se reducen conforme la historia es más cercana cronológicamente al evento histórico narrado. La correspondencia con el plano semántico nos permite describir los componentes del nivel profundo que cada texto supone, y que reflejan la perspectiva ideológica a través de la cual

se presenta el evento histórico. Si tomamos como ejemplo el *memento mori*, es decir el momento que retrata la muerte, tenemos que una mayor cercanía cronológica de la producción al evento bélico reduce la presencia de la muerte trágica e incrementa la muerte heroica.

Plano de la expresión fílmica	Plano del contenido histórico	Semiosis fílmica
Cuerpos muertos sin mutilaciones	Individuo como entidad abstracta (soldado)	Muerte heroica
Cuerpos muertos destrozados	Individuos como sujetos	Muerte trágica

El análisis comparativo nos presenta la contraposición de una dicotomía de la representación entre muerte trágica y muerte heroica. La primera resalta el valor del soldado, en este caso americano o inglés, que se sitúa como la culminación de un acto de valor cuya consecuencia es la muerte. Existen variantes incluso al interior de cada versión fílmica, pues la muerte puede ser del protagonista, lo que incrementa la carga patémica de la escena, o bien, la de un soldado en un papel secundario y/o ambiental. En la segunda, la oposición resulta de la construcción semántica donde el *memento mori* se coloca por encima del heroísmo y afecta a los personajes secundarios fundamentalmente, pero contribuye a valorizar el heroísmo del protagonista.

En el caso del soldado que se resguarda detrás de los obstáculos antitanque, la construcción es el resultado de la confluencia de fuentes distintas que provienen de sistemas semióticos utilizados para la construcción de la imagen histórica. Se trata de una imagen que circula en la memoria de los medios y que fue compuesta principalmente a partir de los documentos proporcionados por los corresponsales de guerra (Véase por ejemplo Capa 2001: 361-364). La imagen abstracta recibe un control menor en la selección de los filtros para los contenidos retratados, que im-

pregnan en los relatos, el impacto sensible de la batalla. Las imágenes visuales (fotografías y documentales) han sido preseleccionadas desde el momento que constituyeron la primera imagen, es decir, el primer registro recolectado y textualizado, con una evidente intención de privilegiar un contenido semántico por sobre otro. La cantidad de bajas que registran las primeras oleadas de soldados desembarcados en la playa de Omaha se aleja de la visión idílica del ejército salvador de Europa de la tiranía nazi. No obstante, observamos una ulterior contradicción, ya que la cercanía para mostrar el evento desde una perspectiva intradiegética, obliga a focalizar la presencia del observador en un sujeto individual. La guerra presentada a través de dicho sujeto impide la presentación de una batalla entre dos contendientes generales, los soldados del ejército aliado versus los soldados del ejército alemán, para transformarse en sujetos y personas. Lo anterior da origen a una generación de pasiones individuales como odio, ira, venganza que se alejan de la primera construcción que presenta un soldado, valiente, temerario heroico que peleó en la Segunda Guerra Mundial sin importar el bando.

La imagen elegida como ejemplo, el soldado refugiado detrás de los erizos, se presenta en distintos sistemas que han servido para el registro del hecho histórico: las fotografías, los documentales, las memorias. En el caso específico del *Saving Private Ryan* la imagen remite, por medio de una relación de cita, a la fotografía de Robert Capa, que presenta una serie de elementos del nivel plástico; borrosa, mal enfocada, movida, que se traducen en elementos figurativos y significantes con el valor de documento legítimo, de acción durante el momento retratado, pero sobre todo, de peligrosidad.

Estos elementos generan a su vez significados al ser retomados como guías para la construcción del sentido dentro de las formas del discurso fílmico. El significado principal que se traduce del sistema fotográfico al sistema cinematográfico, recae sin duda en la individualización del sujeto soldado como ser humano, y refleja la tragedia sufrida por los hombres que vivieron en primera persona el acontecimiento. Los significados del nivel semántico,

que llevan a la legitimidad, la intensa acción y la peligrosidad, se suman al movimiento posible y necesario en el sistema semiótico fílmico, lo cual se traduce en una migración del significado que requiere de una cámara subjetiva capaz de reproducir esa borrosidad, la falta de foco y el movimiento, en un significado específico; la visión del sujeto-individuo confuso, desorientado, con frío y miedo, que sufre como protagonista del hecho narrado. En este caso el soldado desembarcado en medio de los horrores que determinaron la batalla por dominar las playas de Normandía se representa a través de los errores fotográficos transformados en rasgos significativos por la fotografía de prensa primero, y la fotografía cinematográfica después.

4. La Intertextualidad como recurso fílmico

La suma de las películas analizadas nos revela una serie de condiciones que conforman el lenguaje cinematográfico utilizado para la representación del desembarco de Normandía. La *intertextualidad*, entendida como un fenómeno de origen literario (Martínez 2001), se construye a partir de diversos textos que permiten la circulación del significado tomando como punto de partida a distintos sistemas semióticos. Sin embargo, existen recurrencias en el caso del cine que permite delinear la existencia de una intertextualidad fílmica, en donde el uso de tomas específicas e incluso prefabricadas, busca construir la verosimilitud por medio del realismo documentado que proviene de otros sistemas semióticos, considerados tradicionalmente lejanos al cine. Un texto es la suma de textos anteriores que actúan de manera diversa al verse invocados en el mecanismo de interpretación del texto que los recibe: los tipos de reenvío pueden ubicarse en el nivel sintáctico entendido como el nivel superficial de la película, en el nivel semántico y la estructura narrativa, así como los valores propuestos, y por último, la respuesta en la recepción que conforma la fruición fílmica.

Reformulamos los tipos de intertextualidad literaria para poder explicar el fenómeno fílmico. Es posible distinguir las relacio-

nes textuales a partir de dos amplias divisiones: la que sucede al interior de un mismo sistema semiótico, que denominamos *sistémica* y la que involucra varios sistemas semióticos que denominamos *intersistémica*. La relación intersistémica ha sido explicada en el apartado anterior por lo que centramos nuestra atención en la relación textual sistémica. Este tipo puede diferenciar dos tipos de relación, por un lado, la que se teje con otros textos del mismo sistema y que por ser exterior a una tipología específica del texto, se denomina externa, si se entiende al texto como unidad de base para el análisis. Por otro lado existe la *relación interna* a la tipología textual que construye cadenas significantes a partir de la sumativa de significados a los que cada versión fílmica del hecho contribuye.

La *relación externa* al texto o tipo de textos puede ser *endotextual* y *exotextual*. En el primer caso se trata de la interacción al interior del mismo tipo textual, y en el segundo a otros tipos de texto, siempre al interior del mismo sistema semiótico. En todos los casos, los tipos de relación pueden ser de cita alusión y reescritura, según las características de la traducción literaria, pero que describen el movimiento en las cadenas textuales fílmicas. Los tres tipos pueden ser marcados o no marcados, lo cual muestra su grado de expresión explícita o velada.

Si la premisa fundamental de la circulación intertextual hace suponer la presencia de un texto al interior del cuerpo coherente y cohesionado del texto final, es necesario observar de qué manera los textos circulan en pequeños fragmentos de significado por medio de las funciones semióticas específicas que se van adquiriendo y acumulando. Por tal motivo, es necesario recurrir a los diversos niveles de intertextualidad y su forma de manifestarse. Un proceso de relación entre textos se logra a través de la denominada cita, en ese sentido la presencia de un fragmento de texto supone el llamado legitimador del elemento citado, que actúa como un signo que puede ser, por su relación con el hecho histórico narrado, icónico, indical o simbólico. Las citas abundan a partir de los diversos planos del lenguaje fílmico, es decir, en el

plano del contenido, en espera de activar un significado específico, o bien, en el plano de la expresión por medio de la repetición de elementos considerados parte de la sintaxis fílmica visual que se va acumulando gracias a las aportaciones de cada una de las versiones cinematográficas del desembarco. Ahora bien, si tomamos un caso específico de una cita podemos establecer un horizonte dialógico que se reenvía y circula entre las diversas versiones fílmicas. En este caso la imagen del soldado que se refugia detrás de los erizos nos muestra la *cadena intertextual* por medio de la cita *intersistémica* (a partir de los documentos fotográficos), la cita *intertextual* que remite a las primeras representaciones del soldado refugiándose detrás de los erizos, hasta convertirse en un lugar común que permite al protagonista desarrollar la construcción de su personaje y resaltar su valor heroico. La versión de *Saving Private Ryan* recurre a una triple cita intertextual; la *endotextual* que remite a la primera construcción del evento antes del desarrollo del protagonista, la *exotextual* que remite a la misma escena realizada en un film anterior (*The Longest Day*) e *intersemiótica*, que reenvía a las fotografías de Robert Capa.

La alusión sigue un mecanismo menos evidente pues se mueve con menor presencia en el plano plástico y figurativo de la imagen fílmica. De tal manera que el significado se logra alcanzar mediante el movimiento cooperativo en la fruición fílmica. Podemos confrontar un elemento *intersistémico* que se refiere a la muerte en las películas bélicas de los años 50. El *memento mori* cinematográfico aparece como un proceso dividido en tres fases: la recepción de la bala o pedazo de metralla, la evidencia del impacto en el cuerpo por medio de una gestualidad convencional y la posterior caída y muerte del soldado alcanzado. Esta forma de representación, que si bien aparece en el plano figurativo, reproduce la alusión a la muerte heroica que puede estar presente en el sistema semiótico del film (ya sea de guerra o de vaqueros) y que resulta necesaria para construir el plano del contenido a partir de los recursos fílmicos del lenguaje con los que se cuenta (la muerte fílmica).

La reescritura se refiere al hecho de retomar una misma historia pero modificando elementos significantes de ambos planos, contenido y expresión, para proponerlos nuevamente al interior de una versión fílmica actualizada, con el intento de incluir elementos procedentes de otros sistemas y tipos de textos. Su función principal es la de proporcionar los elementos que permitan una ilusión de verosimilitud a partir de: adelantos en la tecnología cinematográfica (efectos especiales), el descubrimiento de particulares sobre el hecho histórico (más información y la manera de representarla cinematográficamente) o el proceso de envejecimiento de la memoria colectiva que facilita la incorporación de relatos procedentes de la memoria comunicativa hasta entonces vedada por criterios de censura por parte de la historia oficial (se incorporan memorias de los soldados sobrevivientes que habían permanecido en silencio hasta ese momento).

5. Conclusiones

A partir de las versiones fílmicas consultas hemos podido constatar que existen diferentes criterios que definen la construcción del significado de acuerdo a la ideología que determina el contexto de la enunciación. La traducción es irremisible, es un *punto necesario* cuyo objetivo final implica un *movimiento originario* para expresarse hacia el otro. Es posible hablar de un doble proceso, intertextual que nos muestra los pormenores de cómo se construyen las unidades significantes de un lenguaje así como los consiguientes lugares comunes. Por otro lado, el proceso intersemiótico que hace posible un análisis sistemático y que trae como consecuencia la comprensión de la complejidad de un imaginario, además de que permite acercarnos a las problemáticas de la imagen histórica.

La traducción intersemiótica nos lleva a diversas reflexiones: Por una parte, la *traducción* resulta una forma de *interpretación*, y viceversa la *interpretación* como un tipo de *traducción* que dispone y contrata el sentido de *alteridad*. Lo cual afecta a la versión

filmica de un hecho histórico pues resulta incompleta y fragmentada si se quiere proponer como única alternativa para fijar la imagen de un hecho histórico. El proceso de traducción ha implicado hasta ese momento una serie de opciones, elecciones y selecciones subjetivas que han debido obedecer a diversos criterios de adecuación. La traducción supone pérdidas y ganancias que son evidentes solo al sujeto que la realiza, pero que aparecen opacas o veladas al espectador de una versión filmica. Más adelante, la confrontación entre las distintas versiones filmicas que se van acumulando, volverán evidentes tales pérdidas y ganancias incluso para el espectador.

La enunciación filmica resulta entonces una apertura en la cual la traducción, puede ser sustituida por otras traducciones, lo que permite la adecuación de la memoria al paso de sus distintas fases y momentos cronológicos. La construcción de la imagen histórica supone el ejercicio de la traducción intersemiótica y de la intertextualidad como mecanismos para la construcción del sentido en la memoria colectiva de una sociedad. El texto filmico es el resultado de la comunión de unidades visuales que provienen de otros textos, sin importar las características del sistema semiótico al cual pertenecen. Se incorporan así la fotografía periodística, los monumentos nacionales, la museografía, etc. a las versiones filmicas y cada una de ellas puede tejer nexos con fuentes distintas.

El desembarco de Normandía es un motivo recurrente en el imaginario cinematográfico, sobre todo en el género épico de la guerra y no sólo el que se refiere a la Segunda Guerra Mundial. Las características que presenta en cuanto evento histórico: una derrota dentro del triunfo, una serie de errores humanos que no comprometen el éxito final, el inicio de un esperado fin de la guerra, el sacrificio más o menos conciente de los soldados, el valor y coraje de ambos contendientes, lo llevan a ser ampliamente reproducible en el lenguaje cinematográfico. Sin embargo, el hecho filmico que resulta de cada producción de una película participa en la reconstrucción del hecho histórico, sin poder sustituirlo, ya

que la función divulgativa de un hecho histórico no es del todo compatible con la conmemoración épica, la aventura y el drama en los cuales se inscribe el cine de guerra de Hollywood.

Bibliografía

- Bajtín, Miajil** (1981) *The Dialogic Imagination. Four Essays*, University of Texas Press, Austin.
- Bettetini, Gianfranco** (1984) *La comunicación audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- Capa, Robert** (2001) *Obra fotográfica*, Océano, México.
- Chaume, Frederic** (2004) *Cine y traducción*, Cátedra, Madrid.
- Díaz Cintas, Jorge** (2001) *La traducción audiovisual. El subtítulo*, Almar, Salamanca.
- Eco, Umberto** (1979) *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona.
- Eco, Umberto** (1990) *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona.
- Eco, Umberto** (2003) *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milán.
- Fowler, Will** (2002) *El Dia-D. Las primeras 24 horas*, Diana, México.
- Gilbert, Martin** (2004) *El desembarco de Normandía. El día D*. Paidós, Barcelona.
- Gorlée, Dinda** (1998) *Semiotics and the Problem of Translation. With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Rodopi, Amsterdam- Atlanta.
- Jakobson, Roman** (1963) *Ensayos de lingüística general*, Planeta, México.
- Jakobson, Roman** (1971) “Sull’arte verbale di William Blake e di altri poeti-pittori”, en *Poetica e poesia*, Einaudi, Turín, pp. 408-432.

- Lefevere, André** (1992) *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London.
- Lewis, Adrian** (2001) *Omaha Beach: una amarga victoria*, Ariel, Barcelona.
- Martínez, José Enrique** (2001) *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*, Cátedra, Madrid.
- Moreau, Jean-Bernard** (2002) *Le Débarquement et la Bataille de Normandie*, Editions Mémorial de Caen, Caen.
- Peirce, Chales** (1936) *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Plaza, Julio** (1987) *Tradução Intersemiótica*, Perspectiva, São Paulo.
- Stafford, David** (2003) *El desembarco de Normandía. Los días previos al Día D*. Espasa Calpe, Madrid.
- Torop, Peeter** (1995b) *La traduzione totale*, Guaraldi Gruppo Logos, Modena.
- Torop, Peeter** (1995a) "Semiótica de la traducción, traducción de la Semiótica", en SIGNA, No. 4 1995, 37-44, UNED, Madrid.

EL CARNAVAL POSMODERNO EN *HEDWIG AND THE ANGRY INCH* DE JOHN CAMERON MITCHELL (2001)
[SECUENCIAS 13 Y 14 DEL DVD]

Gabriela Hernández Merino

El postmodernismo busca integrar el arte y la vida e incluir formas populares, cultura pop y la vida diaria en las manifestaciones artísticas. Un punto de encuentro entre las manifestaciones populares y el estudio académico es el carnaval. Éste ofrecía la oportunidad de transgredir las normas sociales y jerárquicas del mundo medieval, y es este sentido de fractura de la norma el que ha introducido el término “carnaval” al lenguaje de la teoría literaria contemporánea. La noción de carnaval de Bajtín de celebración lúdica, antiautoritaria, revoltosa, carnal y liberadora es muy relevante en el contexto postmoderno. El carnaval y lo postmoderno tienen en común tanto un sentido de dualidad como la conciencia de la alteridad entre alta y baja cultura, seriedad y risa, máscara y rostro, ficción y realidad. Ambos se colocan en el límite entre esta serie de opuestos, y la transgresión es su razón de ser. Al ser el carnaval un juego y una representación de la vida, evoca el concepto del mundo como escenario e incluso llega a plantear una metaficción.

La película musical *Hedwig and the Angry Inch*, basada en la obra Off-Broadway del mismo nombre, es justamente un ejemplo de esta conjunción entre carnaval y posmodernismo. Esta conciencia de alteridad y su transgresión están presentes en muchos niveles.

La identidad de Hedwig está definida por la auto-mitificación escénica, es decir, por la imagen que elige mostrar a su público. Más que una persona, Hedwig se concibe a sí misma como un personaje creado por ella misma, y la secuencia que acabamos de ver ilustra este proceso de autocreación.

El nombre que adopta como mujer es muy significativo. Por un lado, es el nombre de su madre, lo que alude al hecho de que ahora Hedwig será su propia creadora. Por el otro, el nombre se puede dividir en dos palabras, Head y Wig (cabeza y peluca); la identificación del personaje con su peluca, que es, por supuesto, una sinécdoque de su transexualidad como disfraz, es absoluta, y se puede ver incluso en el pequeño ícono que salta sobre las palabras para que cantemos con ellos. Pero empecemos por el principio. La secuencia que acabamos de ver comienza con una secuencia de ensoñación, donde Hedwig vuela sobre todo y sobre todos. Y debajo de ella puede verse un gran desorden lúdico que nos recuerda a los excesos del carnaval. Este vuelo representa el viaje de Hedwig desde Berlín del Este hasta los Estados Unidos, es decir, de la opresión hacia la libertad, y está marcado por un cambio muy importante de iluminación, ya que comienza casi en la oscuridad y se va iluminando más y más hasta que la pantalla se vuelve completamente blanca, lo que marca la transición hacia algo fantástico o hacia un recuerdo.

La animación que sigue ilustra el mismo viaje. Primero hay un acercamiento a las palabras "East Berlin", que se transforman en la fecha y en un dibujo de la pareja en su boda, y un paneo hacia arriba que muestra el cruce del Atlántico por encima de un muro gris y opresivo. Llega a Estados Unidos, país al que podemos identificar con la bandera, y que se caracteriza por tener colores más brillantes y estar saturado de palabras y líneas, lo que marca esta diferencia entre los dos mundos.

La bandera se disuelve y hay un zoom in hasta el letrero del pueblo donde llegó, Junction City, Kansas. El nombre del pueblo no es fortuito; *junction* se traduce como confluencia, unión o conexión, y subraya de nuevo el estado intermedio del personaje. Kansas, además, es el lugar del ensueño, desde donde Dorothy puede viajar a Oz, es decir, crear un mundo fantástico y colorido a partir de una realidad demasiado común y corriente. La caída, por el corte repentino, es brusca y estrepitosa, muestra al personaje incómodo y desorientado. Los colores en esta escena son neutros en este momento, y Hedwig casi se confunde con los muebles. Esta caída no sólo simboliza lo repentino del cambio sino también la gran desilusión y pérdida que esto va a significar. Ella mira hacia arriba, incrédula, y voltea a ver a Luther y a su nuevo amante, un efebo rubio, que en realidad es una nueva versión de Hedwig en su encarnación anterior, en el umbral de la puerta. Hay una toma de la cara de Hedwig, que expresa dolor y confusión, y una contratoma a Luther, cuya expresión indica que se está disculpando pero que en realidad quiere decir: “Ni modo”.

La cámara se aleja, Luther se pone los lentes oscuros y se va. La banda sonora en este momento está dominada por un silbido, que subraya la actitud casual del ahora ex-esposo de Hedwig. La toma también sirve para establecer el contexto del lugar a donde Hedwig ha caído, que es un trailer debajo de una torre de luz, y de nuevo hay un corte al interior. La toma está dominada por la cara de dolor de ella en close up. Hedwig ella toma las fotos de quienes la han abandonado, las avienta, y de pronto algo llama su atención. A partir de ese momento comienza la transmisión de la noticia de la caída del muro de Berlín, y hay un zoom in a la cara de dolor de Hedwig mientras se oye desde la televisión “Good things come to those who wait”. En este momento, ella se ha dado cuenta de que su viaje hacia la libertad ha sido absurdo, especialmente porque ha significado su castración.

En medio de todo este dolor comienza la secuencia de la canción “Wig in a Box”, que es muy significativa y subraya la naturaleza artificial de la identidad del personaje. El comienzo es

lento y melancólico, subrayado por el movimiento y ángulo de la cámara, ambos descendientes, y que encuentra una Hedwig en la penumbra que porta una peluca castaña y no muy elegante. Hedwig, como el muro, también ha “caído”: “I get down /I feel had /Feel on the verge of going mad”, y hay una necesidad de reconstruirse a sí misma. Hedwig se levanta y la cámara la sigue hasta el espejo, donde hay un corte que solamente nos permite ver su reflejo, no a ella misma. Este momento crucial está marcado también por la aparición de un libro bajo la foto de Hanzel, que dice “Edge of Awareness”, pues el personaje está a punto de hacer un descubrimiento. La progresión de la canción señala el proceso de creación de la identidad del *rock star*, a partir de un estribillo que se repite con diferencias:

I put on some make up
 Turn on the tape deck
 And put the wig back on my head.
 Suddenly I'm Miss Midwest Midnight Checkout Queen
 Until I head home and I put myself to bed.

El cambio está marcado por otro paneo de la cámara, que se mueve desde una posición completamente vertical que mira a Hedwig desde arriba y sigue su mirada con un movimiento ascendente hacia la caja hecha de “towering velveteen”. Este movimiento simboliza no sólo el levantamiento de la mirada sino también de los ánimos del personaje, y está subrayado por el ritmo más alegre de la música. Esta toma tiene un efecto hiperbólico, pues hace que la caja de regalo se vea altísima e imponente, y subraya su gran importancia. Hedwig, conforme la canción se hace más alegre, se prueba distintas pelucas, que son progresivamente más rubias mientras más se acercan a su ideal. El cambio de peluca indica también la ensoñación, pues la última línea del coro cambia a “Until I wake up and I turn back to myself”. Al mismo tiempo, tanto el maquillaje como la iluminación se van haciendo más intensos. Cada peluca tiene un significado diferente.

La primera peluca que se prueba está superpuesta a la a la peluca castaña original, lo cual indica que no le pertenece; la segunda, de Farrah Fawcett, es una transición interesante, ya que hay una ruptura significativa. Hedwig, con la peluca castaña puesta, voltea a ver la peluca rubia, y hay un corte a una toma desde abajo, desde la perspectiva del personaje, y la peluca desciende. En el siguiente corte, Hedwig ya tiene puesta la peluca que la convierte en la estrella de los Ángeles de Charlie, pero nunca se quita la peluca que traía antes. En esta toma, es importante subrayar una vez más que lo que se ve es Hedwig a través del espejo. En otras palabras, la fantasía predomina sobre la realidad, en contraste con la otra escena. En este caso ya se ve sonriente y satisfecha. Hay un corte a una toma más cercana del espejo, que ahora solamente muestra la mitad de la cara de Hedwig, que se distorsiona y disuelve en el espejo, indicando que éste la ha devorado, es decir, que la imagen ha hecho desaparecer a la persona. Después de esto hay un cambio de música y la pared del trailer se abre revelando un escenario brillantemente iluminado, y Hedwig lleva una peluca de cabello rubio y muy largo, esta vez sin la otra peluca debajo.

El estribillo se repite una última vez, y esta vez el cambio es definitivo: “Suddenly I’m this punk rock star of stage and screen /And I ain’t never /I’m never turning back”. Hedwig ha encontrado su identidad ideal. Todas las tomas hasta este momento de ruptura son bastante cerradas; por un lado, corresponden a la atmósfera un poco claustrofóbica del interior del trailer, y por el otro subrayan el narcisismo de Hedwig, que como personaje principal tiende a dominar las tomas. La apertura de la pared del trailer da la oportunidad de hacer una toma más panorámica, que indica que ella por fin ha logrado sobrepasar y transgredir los límites de este mundo confinado. Se hace alusión a la figura de la Barbie —que es, ni más ni menos, la versión artificial de una mujer ideal—, no sólo por la apariencia de Hedwig sino por el hecho de que el trailer abierto parece una caja para muñecas.

El motivo de la peluca es muy importante ya que marca la artificialidad de dicha identidad. La identidad posmoderna no está basada en una esencia, sino en la percepción. En este caso, la adopción del disfraz de la estrella de rock inmediatamente significa un cambio en la identidad; quiero decir que el disfraz, o la peluca, equivale a la identidad. David Bowie dijo alguna vez: "I'm just an image person. I'm terribly conscious about images, and I live in them". De la misma manera, Hedwig se identifica a sí misma exclusivamente a través de la imagen. El posmodernismo, según Ian Gregson, reconstruye la idea de un núcleo de esencia del ser (como el alma, por ejemplo), que está presente durante toda la vida de un individuo y que constituye su verdadero ser. El ser posmoderno como Hedwig se encuentra en un proceso eterno y cambia continuamente.

Por otro lado, el carnaval también se hace presente en su aspecto de mundo como escenario y mundo al revés. En esta secuencia hay varias rupturas que indican que este mundo no obedece las reglas del mundo común y corriente. La primera instancia de esto, por supuesto, es cuando Hedwig va volando debajo del techo del restaurante. La música lenta del piano transforma el salto en ensoñación, y no se pretende que el vuelo sea verosímil; el efecto es bastante torpe a propósito, y la dimensión lúdica no se hace esperar; por ejemplo, la toma en que se ve una familia peleándose por la comida está enmarcada por la peluca de Hedwig. Estas rupturas continúan con la secuencia animada y con la presencia de los músicos que se ven a través de las ventanas del trailer. La entrada de los músicos al trailer, sin embargo, es la que marca un mayor cambio, y sucede entre las pruebas de la primera y la segunda peluca; es decir, la fantasía que genera la adopción de estos disfraces marca la inversión lúdica del mundo, y permite que elementos ajenos al mundo de lo verosímil se introduzcan en el espacio. El mundo se convierte, como el carnaval, en un reino utópico que transgrede toda regla. Los objetos comienzan a aparecer como por arte de magia frente a Hedwig en el momento en que los menciona, ironizando el hecho de que

se trata de un musical, que es un género extremadamente artificial y artificioso, y al mismo tiempo lúdico. La secuencia de la canción es altamente ilustrativa, ya que lo que sucede va haciendo eco de lo que se va cantando. Utilizar un recurso así normalmente significa. En este caso, la obra de John Cameron Mitchell se presenta a sí misma como consciente de esta artificialidad al ponerla en evidencia. La secuencia de la ventana, donde todos están enmarcados dentro del marco mayor y se introduce la letra de la canción para que el público la cante, es otra instancia de este juego con las expectativas del espectador. Esta dimensión de metaficción funciona como una parodia, que se define como repetición con distancia crítica.

RENCOROSA INOCENCIA. LA MUJER EN EL CINE FANTÁSTICO ORIENTAL

José Luis Ortega

El cine fantástico oriental está de moda. Su éxito en festivales especializados le ha dado carta de naturalización en el vasto mundo de la cinematografía. Gracias a esta presencia bien podríamos hablar de una *nouvelle vague* de cine fantástico, en gran parte por lo influyente que esta cinematografía se ha vuelto en la forma de hacer y comprender el cine fantástico y, más específicamente, el de horror.

Pero si se ha llegado a esta conclusión de forma casi unánime tanto en público como en crítica, es principalmente por la homogeneidad que presentan las realizaciones de horror asiático que, sin importar el país de manufactura o el realizador firmante, respetan rasgos sincréticos que se convierten en comunes denominadores entre una y otra cinta.

Sincretismo que por supuesto encuentra sus raíces en las dos siguientes instancias. Primeramente la religiosa, donde el budismo primero y, en menor medida, también el shintoísmo –ambas religiones oficiales del Oriente– dan por sentada la existencia de entidades sobrenaturales que conviven en el mundo de los vivos. Los

espíritus dentro del horror oriental no son parafernalia, sino una posibilidad. De ahí que, mientras que el cine de género occidental finca sus bases en el escepticismo, en el oriente se sostiene de la fe.

Así, elementos que a ojos occidentales son recursos temáticos o meramente estéticos, para el público oriental son símbolos de identidad. Pongamos el ejemplo del agua: en tanto que ésta se mantenga fluyendo es sinónimo de vida, por eso las grandes cascadas que adornan los valles orientales, mientras que el agua estancada es sinónimo de pestilencia, de estancamiento, de putrefacción y de muerte. De ahí la significación tenebrosa de pozos, tinacos, pequeñas lagunas y charcos que se erigen como sinónimo de los horrores que inician cuando alguien fallece en esos lugares.

En segundo nivel no debemos pasar por alto la identificación cultural, donde usos y costumbres arraigadas a través de siglos son ahora detonantes para argumentos de corte fantástico. Aquí es donde entra en juego el papel que la mujer desempeña en el moderno cine de horror asiático.

Relegada a funciones domésticas o agropecuarias y utilizada como fetiche sexual, la mujer asiática se ha mantenido como arquetipo de sumisión, docilidad, inmovilismo, candor, melodrama y hasta sadomasoquismo ante los ojos del varón, primero asiático y después occidental ante la exportación de esos arquetipos con las incursiones colonizadoras

La *geisha*, la jornalera, la ama de casa obediente, la escolapia con uniforme de marinerito. Figuras cliché que el fantástico oriental y sobre todo el cine de horror se han encargado no de eliminar, sino de retomar, reelaborar y utilizar en la antípoda de su concepción en el imaginario colectivo: de la docilidad a la rebeldía, del candor a la malicia, de la mesura al sarcasmo y de la sumisión a la venganza.

“Si la regañas, ponen mala cara. Si les pegas, lloran. Si las matas se convierten en espectros”. Esta frase se convirtió durante el Japón medieval en un refrán popular imbuido, como se menciona anteriormente, por la fe religiosa sobre la convivencia entre

vivos y espíritus, sin embargo, ya desde ahí se dejaba notar el miedo del hombre a una eventual venganza de la contraparte por él nulificada.

Así, en palabras de Carlos y Daniel Aguilar y de Toshiyuki Shigetani, autores del libro *Cine fantástico y de terror japonés (1899 – 2001)*, la presencia de espectros femeninos en el moderno cine de horror japonés –y consideremos por extensión a todo el cine de género venido del Oriente– no es otra cosa sino la representación cinematográfica del “miedo masculino a la rebelión femenina. Especificando, el pánico viril, autotorturado y viciosamente masoquista en cuanto japonés, frente a la posibilidad de que la mujer abandone un rol impuesto por la fuerza, mas no con ánimo de paridad sino de ...venganza” (Aguilar *et al.*, 2002: 22)

Con ello, la presencia de la mujer en esta nueva forma de horror adquiere el rol de vengadora. Primero como esa presencia en forma de espíritu errante y cuyo icono visual de mayor arraigo es el pálido espectro de camisón y larga cabellera negra, símbolo, por otra parte, de su liberación, si tomamos en cuenta los elaborados peinados característicos de la mujer oriental y aplicamos con muy justa razón aquella célebre frase de “*se soltó el pelo*”, que de significar una simple muestra de rebeldía, adquiere aquí matices de cruel revancha.

Por otro lado, se desarrollará también un nuevo carácter de mujer, esta vez viva y con una fuerza igualmente vengativa. La diferencia radica en que acá no estamos ante revanchismos de ultratumba, sino de frente a reivindicaciones sentimentales o sociales. Si bien en el inconsciente colectivo oriental la espiritualidad continúa como base sincrética de sus motivaciones como sociedad, en los terrenos personales, es el reconocimiento de la individualidad y su derecho a la heterogeneidad lo que se convierte en el motor que da marcha a la vida cotidiana.

Queda claro, entonces, que por cuestiones de milenaria cultura de la misoginia, es la mujer quien menos ha alcanzado ese desarrollo en lo individual. Sirva entonces el nuevo cine fantástico oriental para reivindicarle estos derechos que, por otro lado, no

le son otorgados, sino que ella misma se encarga de reclamarlos y obtenerlos, sin importar los medios de que eche mano para justificar tan válido fin.

En **Phone**, película surcoreana dirigida en el 2002 por Ahn Byeong-ki, es de particular interés el papel que desempeña la mujer y sintetiza su juego dentro del moderno cine fantástico oriental. Aquí, en rigor podemos encontrar las dos vertientes que antes señalamos. Chang-hoon, la mujer viva que toma venganza por algún trauma u humillación del que ha sido víctima, haciéndolo sin despertar la mínima sospecha de sus intenciones gracias que se oculta en una mascarada de bondad. Este tipo de fuerza viva puede hacerse presente en cualquier filme de género fantástico, basta con delinear un personaje que reaccione a las circunstancias que le rodean, es decir, cumple con las directrices de acción – reacción.

Por otro lado, encontramos también a la entidad fantasmagórica de largo cabello negro que a raíz del éxito internacional de *Ringu / Ring* (1998) de Hideo Nakata, se convirtió en la “marca de fábrica” del cine de horror asiático. Representación femenina de carácter icónico exclusivo de los filmes *kwaidan*, es decir, de fantasmas y, por antonomasia, de horror.

Phone, decíamos, nos entrega en primera instancia estos dos roles femeninos, a los que se sumarán dos más de apoyo. El personaje de Ji-won, una joven periodista que busca esclarecer el misterio que envuelve a Yeong-ju, su sobrina, una pequeña de cinco años al parecer poseída por una entidad maléfica. Esta niña cumple con un rol principal en la cinta ya que al ser poseída desata las apariciones y da pie a los momentos más impresionantes de la película. Recordemos además que, desde Linda Blair en el *Exorcista* (W. Friedkin, 1973), las posesiones resultan de mayor desasosiego en el público si se llevan a cabo sobre el cuerpo de una niña inocente.

Para funcionalidad de los siguientes párrafos tomemos a las tres primeras mujeres enumerándolas de la siguiente forma:

Mujer 1. Chang-hoon, la mujer viva que en este caso es una madre de familia de clase alta. Escritora que después de un viaje de descanso regresa a su hogar, al lado de su marido, un exitoso

profesionista joven y guapo y de su pequeña hija de cinco años. Aunque no se precisa su edad pareciera que no es mayor de 35 años. Bella, elegante, distinguida y culta pareciera ser el modelo de esposa perfecta. Lo sería si fuera capaz de tener hijos de manera natural. Su hija es producto de una inseminación por medio de un óvulo donado.

Mujer 2. Ji-woon, una joven periodista sagaz y valiente. Capaz de poner su vida en peligro al desenmascarar un caso de pornografía infantil y pederastia en las altas esferas de Corea. Inteligente y hermosa es hermana menor de la “Mujer 1”, por lo que su sobrina es su mayor alegría. Al comenzar ésta con severos problemas de conducta, ella es la primera en tomar medidas. Su verdadera conexión afectiva con la pequeña queda en claro al descubrirse que es ella la donante del óvulo que le dio vida en el vientre de su hermana. La investigación en pro de su sobrina-hija la conduce a descubrir la existencia de una tercera mujer que afecta sus vidas.

Mujer 3. Estudiante apenas salida de la adolescencia que al conocer al marido de la “Mujer 1” se enamora de él hasta hacerse su amante y resultar embarazada. El desprecio del hombre hacia la chica en favor de su esposa recién llegada la lleva a desarrollar un odio patológico que estalla frontalmente contra su rival. Este enfrentamiento concluirá con la muerte violenta de la estudiante, motivo que le impedirá descansar en paz y hacer que su espíritu vague en busca de venganza, obteniéndola por medio de la posesión de la hija de su rival.

En **Phone** las situaciones se desatan como una lucha de pasiones. Es el amor de la “Mujer 3” y su despecho lo que provoca que al morir tenga un ajuste de cuentas pendiente, convirtiéndose en la entidad fantasmagórica arquetípica del cine de horror asiático moderno. Sin embargo, también la “Mujer 1”, en su instancia de fuerza viva, es la que primero toma las riendas de la situación, convirtiéndose en el personaje más complejo de la película.

De esta forma podemos resumir sus acciones de la siguiente forma: “Mujer 1”, verdadero detonante de los hechos sobrenaturales al provocar directamente la muerte de su rival. “Mujer

2", el motor que mueve las aguas de este misterio hasta desembarcarlo en busca de ayudar a la pequeña posesa y "Mujer 3", en su instancia de espectro es la consecuencia de los errores del pasado, tanto del marido en el amasiato, como de la esposa al momento de intentar componer la situación. Su función ahora es reclamar venganza.

Rica en matices, nuestra "Mujer 1" rompe con el arquetípico papel de la mujer oriental sumisa y víctima de las circunstancias. De entrada, como una mujer de clase alta y cultura sólida no se permite reacciones melodramáticas al enterarse del engaño, por el contrario, guarda una ecuanimidad que roza la insensibilidad más pasmosa.

Aséptica no sólo en sus reacciones, sino también en su persona, en ella el color blanco es reflejo de su estado de ánimo. Su impecable y elegante vestuario, su moderno automóvil y el collar de perlas dan muestra de su impoluta resolución de ajuste de cuentas y, únicamente cuando este sobrio collar sea roto, la resolución final será tomada.

El enfrentamiento físico de ambas mujeres se da también a distintas instancias. Mientras que la "Mujer 3" lucha por un hombre, la "Mujer 1" lo hace por mantener un hogar, más específicamente por mantener las apariencias, evitando que salga a la luz pública el desliz del marido por medio de un aborto. El crimen, no obstante, se sucede de forma casi natural por la pelea y así es asumido por ella, haciéndolo notar con unas cuantas lágrimas producto más del momento agitado que de un auto reproche moral.

La "Mujer 1" reaccionó en pro de mantener un estatus. De ahí los sugerentes planos que el realizador nos muestra una vez que ella ha consumado su venganza y desaparecido la evidencia: sus manos reinstalando en su lugar una hermosa sortija, la mirada resignada que se posa en la pared que esconderá su secreto y un contraplano que muestra en esa misma pared un retrato de su pequeña hija.

Su acción no fue motivada por odio hacia la amante, ni siquiera por maquiavélica venganza hacia el marido. La causa

es mucho más simple: el equilibrio familiar, el respeto al matrimonio como la convención social por naturaleza. Esta es la mujer viva que no se resigna a perder lo que con esfuerzo a construido, que enfrenta las circunstancias que le rodean con implacable sangre fría y que no es más la pasividad ni la estrechez melodramática.

Cinematográficamente hablando y prestando atención a las convenciones genéricas establecidas por el horror oriental, la "Mujer 3" responde también a una fortaleza femenina que no se extingue con la muerte. Burlada primero y asesinada después, su estancia en el mundo de los vivos no había cumplido una misión específica, por lo que su espíritu deberá de concluirla.

A diferencia de su contraparte viva, el papel vengador responde no a la mujer de mundo liberada y autónoma de las nuevas sociedades orientales, sino que responde a la ruptura de los interditos propios de las mujeres sometidas en épocas feudales. Si bien no estamos ante una geisha o una mujer de campo, la instancia de mujer sumisa y dependiente se perpetúa en la figura de una joven en etapa escolar, sin ningún futuro delimitado y cuya única condicionante de éxito es el embarazo, perpetuando así el rol de proveedora de fertilidad al que ha estado relegada por siglos, y que al haberle sido arrebatado, la nulifica. De ahí que su venganza se desate a través una infante y sobre la persona que le arrancó esa oportunidad de realización y nunca en contra del hombre que la rechazó.

Es sabido que el cine fantástico, y en específico, el cine de horror se ha utilizado desde sus más pretéritos ejemplos como la metáfora idónea para retratar los miedos sociales imperantes a cada época, logrando de esta forma una sublimación exorcizadora. Sirva pues, el moderno cine de horror oriental, para romper con el arquetipo impuesto por el cine del género realizado en Occidente, donde la mujer se ha visto reducida al cómodo papel de víctima y sirva también para que a ojos orientales, el miedo a las venganzas sobrenaturales, de como resultado la paulatina liberación de la pasividad impuesta.

Bibliografía

Aguilar, Carlos et al. (2002) *Cine fantástico y de terror japonés (1899 – 2001)*, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, España.

WONG KAR-WAI Y LA POÉTICA DEL SECRETO

Jezreel Salazar Escalante

lo esencial es invisible a los ojos

Antoine de Saint-Exupéry

Según Gastón Bachelard, “el instante poético es la conciencia de una ambivalencia”. La sentencia resulta adecuada para definir la mirada que propone el cine del director hongkonqués Wong Kar-Wai, quien se ha caracterizado por crear un cine de gran sofisticación y sensualidad, centrado en el registro intimista de las pasiones amorosas y sus frustraciones constantes. En su cuarta película, *Deseando amar* (*In the mood for love*, 2000), Kar-Wai reflexiona sobre la infidelidad a partir de una historia mínima: dos vecinos descubren que sus respectivas parejas son amantes y a partir de esta revelación, la pareja engañada, en su afán por descubrir cómo fue posible el adulterio, se enfrasca en una compleja relación pasional.

Lo primero que llama la atención es el tratamiento sobre esta particular intriga erótica. La historia de amor más recurrente en el cine es el triángulo amoroso, la disputa de dos mujeres por un hombre o la rivalidad entre dos hombres por una mujer. La historia pasional entre cuatro personas es menos común. Wong

Kar-Wai la resuelve de una manera sencilla y al mismo tiempo la sintetiza: sólo podemos conocer a dos de los personajes (Chow y Lizhen), sólo accedemos al interior de la pareja engañada. Esa es la historia de amor que le interesa a Wong Kar-Wai, una historia de amor derivada, contingente, que surge por la casualidad, el dolor y la afrenta. Una historia que nunca habría existido por voluntad propia.

El tratamiento tiene además algo de paradójico: observamos la desgracia con ojos maravillados. Un ejemplo. La escena en que Lizhen busca compañía con la esposa de Chow es al mismo tiempo admirable y anómala. Mientras Lizhen se muestra amable para conseguir una conversación que alivie su soledad, la esposa de Chow es brusca, descortés, cortante. Al cerrar la puerta se escucha la frase: “era tu esposa”, lo que le confiere a la escena un carácter cruel, aberrante. La infidelidad ocurre en el departamento de junto. Lizhen en espera del marido, mientras éste la engaña a un metro de ella tan sólo encubierto por una pared. Todo esto narrado a través de una fotografía prodigiosa. Aquí está uno de los aciertos de Wong Kar-Wai, quien ha aprendido a narrar el drama, la tragedia amorosa, de una forma sutil, casi encantadora.

Tal paradoja (la tragedia que maravilla) revela una clave para comprender la cinta: el sentido de la imprecisión. El motor de la trama está dado por una ambivalencia constante de los dos personajes engañados, en cuya relación la lógica del deseo siempre está precedida por el peso de la culpa, la carga del secreto y el miedo a reproducir (como un acto de venganza) una infidelidad simétrica a la que ellos mismos sufrieron. Quizá el mayor logro del realizador consiste en mantener esta ambigüedad. Ni Chow ni Lizhen (los personajes principales) parecen estar dispuestos a caer en la misma traición que ellos sufrieron y condenan de sus parejas. Sin embargo y acaso sin quererlo, poco a poco un vínculo emocional surge entre ellos, hasta que resulta imposible continuar ocultándolo. El imperativo que se imponen de “no ser como ellos” les impide dar rienda suelta a sus sentimientos y limita la relación desplazándola a un plano casi platónico.

No obstante, el desenlace amoroso, nunca explícito, estará insinuado a través de un lenguaje más gestual que verbal. Cuando los nuevos amantes se toman de la mano en un taxi¹ luego de que ella afirma “no quiero volver a casa esta noche”, podemos intuir que la nueva infidelidad tendrá lugar. Sin embargo esto no aparece nunca en la pantalla y es aquí donde cabe resaltar el arte de la elipsis que Kar-Wai practica a través de la edición. Y es que, a pesar de haber filmado aquellas escenas donde se resuelve la trama, donde sabemos que en efecto la segunda infidelidad se consuma, el director hongkonqués decidió eliminarlas a la hora de editar su filme.

En el disco de “extras” que acompaña el DVD de la película, estas escenas inéditas están contenidas en un apartado titulado “El secreto del cuarto 2046”. La primer escena corresponde a un momento temprano de la película cuando los personajes apenas descubren que han sido objeto de una infidelidad compartida y *ensayan* una venganza frustrada. La segunda secuencia hubiera tenido que aparecer luego de que Chow le confiesa su enamoramiento a Lizhen y ésta se percata —tras una falsa despedida, un adiós *ensayado*, que termina en llanto— de que también está enamorada y aun más, de que, a fin de cuentas, no son distintos a “ellos”, a sus parejas infieles.

¿Qué significado tiene para la película como obra acabada el dejar fuera estas imágenes? Si toda cinta supone una elección de secuencias que dan sentido a la trama y definen un estilo de narrar, ¿qué implicaciones estéticas conlleva la eliminación de estas escenas?

El escritor argentino Ricardo Piglia afirma en sus *Tres propuestas para el próximo milenio* que “lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado”. Wong Kar-Wai parece estar de acuerdo cuando decide no proyectar una parte fundamental de su relato. Se trata de un trabajo sutil con la alusión. Kar-Wai dirige la trama a partir de insinuaciones, sobreentendidos y silencios, de modo que

¹ Tiempo atrás, hemos visto que Lizhen rechaza el mismo gesto, casi al comienzo de la relación.

la historia cobra vida en los encuentros y desencuentros fortuitos de los personajes, a quienes conocemos más por sus actos que por sus palabras. Así vemos, por ejemplo, en la constante preocupación por la salud de Chow, el amor que Lizhen siente hacia él. Por su parte, Chow no puede ocultar los gestos de frustración que le provoca el rechazo continuo de su co-protagonista. En suma, podría decirse que los personajes de Kar-Wai se hallan escindidos entre el ser y el parecer, entre el deseo y la realidad. De ahí su actuar ambivalente, su acercamiento y alejamiento constantes. Lo cual es remarcado por el tema de la película: “Quizás, quizás, quizás”...

A esto contribuye la supresión de las secuencias amorosas, que desaparecidas, no hacen sino remarcar uno de los rasgos principales de la película: la importancia de *lo no dicho*, de lo aludido sólo a partir de sugerencias y detalles, en suma, de lo inexpresado. Lo que se busca al eliminar las escenas es en principio potenciar la ambigüedad de la historia, mantener cifrada la verdad de la trama, cuya revelación será aplazada o mantenida, a través de un rodeo, en la indefinición. Esto puede verse en uno de los continuos *ensayos* que realizan los personajes al interior de la historia. En una escena Lizhen confronta a su esposo, a quien vemos de espaldas. La protagonista le recrimina su adulterio, pero pronto, ya con otra perspectiva, nos percatamos que con quien está hablando es en realidad con Chow. En un juego no exento de ironía, los protagonistas actúan encarnando el papel de sus respectivos rivales. Aunque en principio el juego surge con la intención de intentar comprender cómo fue que se conocieron y sedujeron sus parejas, después se convierte en una estrategia de complicidad y autoconocimiento, un mecanismo para hablar de sí mismos. Estas actuaciones fingidas son *ensayadas* repetidamente hasta que cierta verdad sale a flote (la crueldad del cortejo infiel, el dolor del engaño, la certeza del propio enamoramiento) y es conocida por el espectador.²

² De este modo, Kar-Wai problematiza al interior de la película tanto el tema de la *actuación* (apariencia/ pretensión/ impostura) como el de la construcción de la propia obra. *Deseando amar* se devela así como

Esta estrategia de ocultamiento implica un modo de narrar donde se privilegia el aplazamiento sobre la explicación inmediata, e incluso se silencian las presencias incómodas, aquellas que por su centralidad darían al traste con la forma sesgada del relato. En este sentido, uno de los aciertos de la película consiste en no mostrar nunca los rostros de la pareja antagónica, los esposos adúlteros, quienes nunca aparecen frente a la cámara. A ellos sólo los conocemos fragmentariamente: por ciertos objetos, por sus voces, sus pies o de espaldas. Se trata de presencias ausentes que se mantienen siempre en las sombras: el marido de Lizhen sale constantemente en viajes de negocios y la esposa de Chow trabaja de noche como recepcionista de un hotel.

Pareciera entonces que existe en esta obra de Kar-Wai la imposibilidad de expresar directamente la verdad. O por decirlo con mayor precisión, la necesidad de afirmar que la verdad de la historia sólo puede conocerse oblicuamente, de manera indirecta. Que la realidad sólo puede percibirse desde una perspectiva incompleta. En una entrevista el director afirma que de las películas de Luc Bresson aprendió que “no se puede ver la totalidad de las cosas”. Por ello, en *Deseando amar* los movimientos de la cámara son limitados por los espacios reducidos en que están inscritos: pequeños cuartos, calles estrechas, corredores alargados, recovecos de escaleras. Pero también porque Wong Kar-Wai buscó que el espectador fuera como un vecino más, incapaz de ver el escenario y la trama de forma total y completa.

El reverso de esta mirada sesgada consiste en el carácter activo que le confiere al espectador. Kar-Wai busca la complicidad del espectador de modo que éste sea capaz de restituir los contextos

una película que reflexiona sobre sí misma. Tal autoreferencialidad tiene el efecto de hacer evidente el carácter ficcional de la obra, así como señalar la provisionalidad de las verdades, lo que permite pensar la actividad fílmica como un ejercicio de relectura constante. Y el amor como una tentativa, como un ensayar constantemente gestos e insinuaciones, el deseo como búsqueda incansable de la certeza del otro, en medio de tanta incertidumbre, de tantos futuros posibles.

cifrados, la amplitud de los escenarios, la historia implícita. Lo importante es que el espectador abandone su papel tradicional, pasivo, y que logre interpretar el mensaje oculto y darle significado a *lo no dicho*, superando así la ambigüedad e indefinición del relato. (Tal expectativa se cumple, por ejemplo, en el momento en que somos capaces de inferir que el hijo con que Lizhen aparece años después, puede ser el resultado de su relación con Chow).

Todo lo anterior sería imposible sin el trabajo de edición que podría definirse como el encuentro creativo entre la supresión y la secuencia, como el arte de elegir lo que es enunciado o silenciado de una historia. El director de *Deseando amar* se nos revela como un maestro del montaje. En su obra la cuestión de la edición es fundamental. Y es que Kar-Wai trabaja de manera simultánea en la escritura del guión, la edición y la filmación. Conforme graba escenas, las edita y las reescribe. La edición resulta así no sólo parte esencial del trabajo, sino que constituye el elemento que configura sus obras e historias al momento de producirlas.

Sobre el proceso de edición, Kar-Wai ha dicho que consiste en “guardar lo esencial y lo que es preciso”. Tal consigna es la condición de toda obra poética: no debe sobrarle nada, no debe faltarle nada. Por ello podría decirse que del trabajo con la edición (que conforma ese modo de narrar fundado en *lo no dicho*) proviene el carácter poético de las películas de Wong Kar-Wai. Luis Villoro afirma que la poesía “más que decir lo que es, alude a lo que no es”, y constituye “un habla en tensión permanente entre la palabra y su negación, el silencio”. No encuentro mejor forma de describir el arte discreto de Wong Kar-Wai, cuya substancia poética “se halla más bien oculta que manifiesta” (Gorostiza, 1996: 145).

No obstante, la importancia del silencio, de *lo no dicho*, se expresa no sólo en términos formales sino a través de núcleos temáticos que van desarrollándose a lo largo de la película. Dos son los ejes narrativos que recorren la cinta y se encuentran vinculados: la censura moral y el secreto. Ambos constituyen un correla-

to a las preocupaciones formales del director, de modo que forma y contenido aparecen como intrínsecamente inseparables.³

Lo no dicho es el secreto, acaso el tema fundamental de la película. Los personajes principales jamás confrontan en la realidad a sus parejas con lo que han descubierto: la infidelidad que cometieron. Tampoco son capaces de dar cuenta de su propia relación secreta (la cual ocultan continuamente), ni de asumir el amor que se tienen o el haber cometido también ellos adulterio. Quizá la escena que mejor retrata esta cuestión es cuando Chow, al final de la película, se decide a enterrar “el secreto del cuarto 2046” en las ruinas de un templo antiguo.

Por otro lado, los personajes están inmersos en un mundo tradicionalista donde el peso del juicio moral fomenta el camuflaje de las actitudes, la sospecha constante y el ocultamiento de la verdad amorosa, en suma, los secretos. Wong Kar-Wai quiso retratar el Hong-Kong de los años sesenta, que él mismo definió como “una época en la que todo estaba oculto”. Por ello la historia se desarrolla entre espacios propicios para el secreto y espacios donde la mirada moral lo censura todo, es decir, donde el secreto corre peligro. En ese sentido es como puede leerse el melodrama de la película, como un vaivén entre la discreción y la indiscreción, entre el encubrimiento y la hipocresía, entre la apariencia y el engaño.

Esto es evidente en distintos momentos del relato. Lizhen permanece escondida en el cuarto de Chow durante varias horas, debido a que llega de improviso la señora Chang con su familia, quienes comienzan un interminable partido de Mahjong. Durante una tormenta Chow corre a su casa por un paraguas para Lizhen y ella lo rechaza porque alguien podría percatarse de que estuvieron juntos. Para evitar chismes, Chow alquila un cuarto

³ Puede decirse que así como la elipsis y el ocultamiento son formas de establecer secretos en la trama, el tema de la censura es convertido en asunto narrativo a través del trabajo de edición y la supresión de las secuencias.

alejado de la mirada censora donde mantiene encuentros furtivos con Lizhen quien le ayuda a escribir relatos. Además, esta última, quien trabaja como secretaria en una agencia de viajes, encubre las infidelidades de su jefe, volviéndose su cómplice. En todos estos escenarios el amor se presenta como un peligro para la sociedad establecida y por ello es necesario disimularlo en espacios acotados.

Aquí es donde nos deja asombrados la capacidad de Kar-Wai para construir escenarios no sólo físicos sino sobre todo simbólicos, repletos de significados. El título original de la película (*In the mood for love*) da cuenta de ello. Se trata de construir una atmósfera propicia para el amor en medio de un espacio opresivo. Podríamos pensar la película como un arca (¿un baúl de recuerdos? ¿un laberinto donde esconderse? ¿la caja musical que es también joyero?) donde es posible mantener resguardada la verdad, y no otra, sino la verdad del amor. La carga emocional que el director adjudica a cada espacio va constituyendo una geografía íntima, un mapa de deseos y miedos, de tentaciones y culpas. Hong-Kong se representa como una ciudad donde lo social (el trabajo, la vivienda, la comida) está caracterizado por lugares atestados, mientras lo íntimo (aunque ocurra en la calle) es un lugar donde sólo se *encuentran* dos. Kar-Wai ha descrito su película como un “melodrama de espacios”, definición por demás abstracta y precisa. *Deseando amar* es sin duda un melodrama en donde el sentido está inscrito en la iluminación de cada lugar y su colorido, en una música que proviene del pasado y en la velocidad lenta de quienes se desplazan en el espacio de la nostalgia. Y es que durante el transcurso de la trama, la urbe se transforma y va perdiendo tradiciones y habitantes (“todo mundo se va”, dice un personaje casi al final), lo que aumenta su carácter melancólico, su rasgo de espacio roto, de ruina.⁴

⁴ Las últimas palabras de la película son en ese sentido iluminadoras, dan cuenta de esa *pérdida del paraíso que narra* Kar-Wai: “That era has passed./ Nothing that belonged to it exists any more./ He

Por ello es que la geografía de Kar-Wai está repleta de fantasmas. En el pasillo del cuarto 2046, los cuerpos quedan detenidos, congelados; se trata de imágenes espectrales. Los esposos infieles también tienen ese signo de desaparecidos, como si la infidelidad misma confiriera el carácter de espectro, el desdoblamiento de la identidad, su quiebre o disolución. Casi al final, Chow sospecha que alguien ha entrado a su cuarto y han desaparecido sus pantuflas. Las presencias invisibles están por todos lados (la mirada censora está interiorizada, por eso siempre existe pero no la podemos ver). ¿Qué lugar más propicio para la permanencia de lo ausente, para el diálogo con los muertos, que las ruinas camboyanas del final?

La película además busca contestar un enigma: ¿cómo narrar lo oculto? Frente al chismorreo y las maledicencias, el silencio aparece en la película con un signo positivo. Si el deseo no puede expresarse por las restricciones morales y los prejuicios sociales, la discreción aparece como una respuesta donde lo silencioso y lo secreto se dan la mano. Wong Kar-Wai nos propone a través de sus técnicas narrativas y por el tratamiento de sus temas, una ética de la discreción, capaz de abrir un espacio liberador en medio de una cultura represiva. Capaz de suponer que más allá de las normas establecidas es donde se encuentra la felicidad.

El tema del silencio/secreto también cuestiona el problema del lenguaje como instrumento para transmitir la experiencia y como modo de comprensión del mundo. En la actualidad “el arte expresa un doble descontento. Nos faltan las palabras, y las tenemos en exceso. El arte plantea dos objeciones al lenguaje. Las palabras son demasiado burdas. Y además están demasiado

remembers those vanished years./ As though looking through a dusty window pane,/ the past is something he could see, but not touch./ And everything he sees is blurred and indistinct”. (“Esa era terminó/ Nada de lo que le perteneció existe más// Él recuerda esos años desaparecidos./ Como si mirara a través del cristal sucio de una ventana,/ el pasado es algo que puede ver, mas no tocar/ Y todo lo que él ve es borroso y confuso“).

ajetreadas". La película de Wong Kar-Wai parece inscribirse en esta afirmación de Susan Sontag, quien también afirma que "la obra de arte eficaz deja una estela de silencio". Un silencio que no supone mutismo. Por el contrario, un silencio que implica al mismo tiempo, cuestionamiento y propuesta, crítica y creación. Otra vez volvemos a la poesía como solución al conflicto moral y modo de enfrentar la verdad. Wong Kar-Wai propone otra moral (distinta a la hipocresía de su entorno) que tiene que ver con una manera excepcional de hacer uso del lenguaje. Sus imágenes convocan lo inminente, lo que se halla todavía in-nombrado pero que debe ser transmitido a pesar de lo inefable de la experiencia que narra.

La sustancia poética siempre se refiere a algo incomunicable. Octavio Paz escribió que "la actividad poética nace de la desesperación ante la impotencia de la palabra y culmina en el reconocimiento de la omnipotencia del silencio". *Deseando amar* pareciera asumir tal divisa. Su carácter poético tiene que ver con un intento por nombrar lo innombrable: lo que no tiene nombre por ser asombroso. Lo insólito que asalta al hombre en su existir. La película reproduce, como todo poema, la imagen del misterio, la plenitud de lo prodigioso; quiere revelar aquello que por su enigma nos asombra y nos asusta: la gracia o el prodigio de amar. Se trata de una revelación de la condición compleja y contradictoria de ser humanos; de una revelación ante todo silenciosa. En algún lugar ha dicho Heidegger que "aquel que calla hace posible la comprensión". En ese sentido, el verdadero poema invita a entablar un diálogo con el silencio. Por ello puede afirmarse que la poesía permite conocernos; al callar y al nombrar, nos enseña a escuchar, y en buena medida, a contemplar.

De ahí el tono confesional de la película. En el cine de Wong Kar-Wai el secreto está a salvo de la censura moral, de la irrisoria realidad del mundo, sólo en espacios sagrados. Las ruinas de *Angkor Vat* de Camboya (en *Deseando amar*) o el faro de *Ushuaia* al sur de Argentina (en *Happy Together*), son los espacios donde para Wong Kar-Wai todavía es posible confesar secretos

guardados y tristezas profundas, donde es posible dejar salir el lado oscuro del pasado, expresado como silencio culpable o como llanto liberador.

Aquí podemos apreciar otra de las maestrías de Kar-Wai. El manejo de *objetos mágicos*, esos elementos que se repiten en la historia, catalizan la trama y poseen una función simbólica necesaria: los vestidos como forma de dar cuenta del paso del tiempo; la corbata y la bolsa como señales de la infidelidad; la comida como motivo del encuentro casual, donde se cruzan destino y azar; el humo del cigarro como el elemento que abre un espacio de reflexión ante el dilema moral, lo que convoca o incita el *mood for love*; el teléfono como el medio a través del cual circulan las historias privadas, los secretos a los que no accedemos...

Vemos así que tanto en términos formales como temáticos, el secreto expresado como silenciamiento aparece como el elemento definitorio de la poética de Wong Kar-Wai. Milán Kundera escribió que “el objetivo hacia el cual se precipita el hombre queda siempre velado”. El silencio como mecanismo recurrente de la película tiene un objetivo: señalar que existe una situación vital que no puede traducirse en palabras, algo que va más allá de ellas y que no puede ser aprehendido por el lenguaje. Lo insólito, la maravilla, es lo que el silencio busca y puede mostrar. En el caso de *Deseando amar*, esta maravilla consiste en poner ante nuestra mirada asombrada el inusitado mundo donde los secretos del erotismo dan prueba de su existencia. Es como si Wong Kar-Wai nos quisiese decir que del amor y del sufrimiento no es posible dar cuenta a través de palabras, y es tan sólo a través de imágenes cifradas cómo podemos registrar su presencia incomprensible.

Coda

Difícil dar cuenta de una película tan compleja como *Deseando amar*. Tampoco ha sido fácil encontrar un lenguaje que no sucumba frente a su carácter poético. Witold Gombrowicz escribió que “no hay que hablar poéticamente de la poesía”. Cuando se habla de una película como ésta siempre se encuentra uno ante

ensayos, aproximaciones, dudas, de modo que nunca se pueden ofrecer conclusiones definitivas. Por ello me parece que es posible intercambiar todo lo que he dicho por unos versos. Si quisiéramos sintetizar la verdad, el sentido de la película, habría tan sólo que recordar un poema de Charles Baudelaire:

*provistos de un sinfín de cerraduras y secretos, como almas refinadas...
interpretan para los ojos una sinfonía muda y misteriosa*

Bibliografía

Gorostiza, José (1996) Poesía y poética, ALCCA/EDUSP, Madrid.

ESTUDIO INTERTEXTUAL DEL CORTOMETRAJE **SIN SOSTÉN**

Lucía Gabriela Landeros Neri

Este trabajo desvela las interrelaciones que guarda el cortometraje Sin sostén respecto a otros textos cinematográficos; en total, localizamos cuatro intertextos cinematográficos: *Las tentaciones del Dr. Antonio*, de Federico Fellini, producción italiana realizada en 1962; *El Héroe*, de Carlos Carrera, cortometraje mexicano de animación, concluido en 1993, *The tenant*; de Roman Polanski, coproducción franco americana realizada en 1976 y *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, de nacionalidad norteamericana, rodada en 1958. Este último filme, más que ser un intertexto, lo calificamos como una analogía.

En la presente exposición sólo hablaremos de dos intertextos: *Las tentaciones del Dr. Antonio* y *El héroe*.

La finalidad del presente trabajo residió en presentar una propuesta metodológica de análisis que desvelara un conocimiento profundo de la obra con base al pensamiento Genettiano, el cual postula que: El intertexto permite una ampliación de la lectura del texto, puesto que, proporciona elementos para profundizar en su significado. Genette define el concepto de intertexto como:

La relación de copresencia entre dos o más textos; es decir, eidé-
ticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un
texto en otro. Sus formas más frecuentes son: la cita, el plagio,
la alusión, además de la parodia y el homenaje (Genette, 1989).

De acuerdo al procedimiento metodológico en primer lugar
citamos el texto analizado, enseguida, presentamos un resumen
del mismo y, terminamos con el análisis comparado con relación
a estos intertextos.

El estudio arrojó los siguientes resultados:

Intertextualidad entre el cortometraje *Sin sostén* y el filme de Fe-
derico Fellini: *Boccaccio 70: Las tentaciones del Dr. Antonio*.

Ficha técnica: Título: *BOCCACCIO 70: Las tentaciones del Dr. Antonio*. Director: Federico Fellini. Guionistas: Italo Calvino y Federico Fellini. Productores: Carlo Ponti y Antonio Cervi. Cast: Peppino De Filippo y Anita Eckberg. Música: Nino Rota. Formato: 35 mm/ color. Duración: 30 minutos. Fecha: 1962. Nacionalidad: Italia.

Síntesis: *Las tentaciones del Dr. Antonio*, es un medimetro de una cuarteta de historias titulada *Boccaccio 70*, realizadas por cuatro directores contemporáneos del cine italiano: Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Mario Monicelli y Federico Fellini.

La historia de *Las tentaciones del Dr. Antonio*, escrita por los italianos: italiano Italo Calvino y Federico Fellini, muestra, en forma parodiada, los efectos que causa la publicidad y sus excesos, en una población de costumbres tradicionales,

El personaje principal (Dr. Antonio Mazzuolo) resulta profundamente afectado con la instalación, frente a su departamento, de un espectacular que anuncia leche, en él, observamos recostada sobre un sofá, a una hermosa rubia, alta, de ojos azules, muy bien maquillada y ataviada con un vestido de noche negro, que, por su escote en el pecho, permite mostrar su parte más prominente y excitante para el público masculino; tal es la belleza de la mujer y su imagen seductora, que provoca un rompimiento de la integridad del Dr. Antonio.

La historia es narrada por un personaje omnisciente, caracterizado como una niña, de aproximadamente tres años de edad, quien siempre está presente en la vida del Dr. Antonio, aunque éste parece no percatarse de su presencia, el personaje del narrador, es característico del estilo Fellinesco, ya que se presenta como un ser extraño, con diversos atuendos que utiliza según la ocasión, algunas veces se mimetiza con un grupo de niñas que bailan y brincan vestidas todas iguales, en otras ocasiones, lleva un vestidito de encaje blanco y con sombrero y al final, la vemos vestida como un ángel, sus actuaciones son muy marcadas, con una gestualización exagerada, y una voz burlona, se refiere al Dr. Antonio, como un ser despreciable, asfixiante, que presenta una cara falsa frente a la sociedad, por la cuál es respetado y admirado por familiares, católicos, amigos y un grupo de *boys scouts*; pero por otra parte, es detestado por un gran sector de su comunidad, con relación a su forma de ser.

Elementos intertextuales presentes entre *Sin sostén* y *Las tentaciones del Dr. Antonio*.

Al realizar el análisis comparado entre *Las tentaciones del Doctor Antonio* de Federico Fellini y *Sin Sostén* de René Castillo y Antonio Urrutia, observamos las siguientes similitudes, variantes, transformaciones y diferencias entre los diversos componentes cinematográficos:

Ambos filmes mezclan la fantasía con la realidad, inician con situaciones realistas y terminan con situaciones realistas. El climax de *Las Tentaciones del Dr. Antonio* se desarrolla por la noche, *Sin Sostén* ocurre por la noche y el tiempo es importante, en ambas historias observamos un reloj que marca las doce, en una ciudad caracterizada por edificios y anuncios publicitarios, comienzan con una cámara que describe las locaciones y los personajes. En las dos obras, el tema religioso católico está presente, aparecen iglesias, mujeres que se persignan y se escuchan campanadas que llaman a escuchar misa.

En los dos textos cinematográficos, la utilización de la música es similar, ya que inicia y termina con las narraciones.

En el cortometraje *Las tentaciones del Dr. Antonio*, identificamos en el personaje principal, una escisión de personalidad, por un lado, exteriormente, se presenta como una persona ética, recta y extremadamente moralista, realiza actividades que supuestamente son a favor de los otros; mientras que, en su lado interno y que solo exterioriza en el clímax del cortometraje, vemos a un perverso, que sufre hasta la esquizofrenia, por el deseo hacia una mujer.

Es curioso ver cómo encontramos este fenómeno en el cortometraje *Sin Sostén*, como una copresencia de personajes, por un lado, el suicida como la parte fracasada y el vaquero, como una idealización del hombre que el suicida quisiera ser y, que al final de cuentas, al igual que en el otro filme, la lucha entre estas dos personalidades, termina con la eliminación de la dualidad.

En ambos textos los personajes femeninos poseen la misma carga semántica (se presentan los semas de la belleza, tipo anglosajón, sensualidad, seducción, alegría, grandeza).

Las dos mujeres cargan los patrones de belleza que impone la publicidad: rubias, ojos azules, altas de estatura, senos grandes, ropa seductora, sensuales, labios carnosos, ojos grandes y muy maquillados.

Es interesante una analogía en cuanto a los movimientos de la cámara, cuando se presenta a la figura femenina, el movimiento es un *tilt-up* que va de los senos al rostro de las chicas.

También observamos dos movimientos de lo profílmico idénticos, producidos por las mujeres de los espectaculares, ambas se inclinan hacia el frente y hacia abajo, sus senos caen por el peso.

En ambos cortos, observamos el movimiento del cabello de los personajes principales, ocasionado por el aire.

Los personajes principales, miran a las protagonistas en contrapicado; de tal forma, que se presentan los semas de grandeza, superioridad, admiración, dominación y poderío, en contraposición de la imagen de estos hombres, los cuales están ligados al los semas de inferioridad, humildad, obediencia, sumisión, dependencia.

La chica *WONDERBRA* sale del espectacular, Anita Ekberg sale del espectacular. Ambas conservan su enorme tamaño.

El suicida vive en un edificio departamental, el Dr. Antonio vive en un edificio departamental.

Cuando Anita toma vida y le pregunta a Antonio porqué quiere deshacerse de ella, saca una polvera y el espejo ilumina el rostro del Dr. Antonio; cuando el suicida ve a la chica *WONDERBRA*, por primera vez, se le ilumina el rostro.

Las dos chicas lanzan besos en el aire dirigidos al personaje principal.

El suicida cae en los senos de la chica *WONDERBRA* y se recuesta sobre ellos acariciándolos; Anita Eckberg coloca al Dr. Antonio entre sus senos, el Dr. Antonio se recuesta sobre ellos, acariciándolos.

Cuando el suicida se recuesta sobre los senos de la chica *WONDERBRA*, se ve y se escucha un cierre, cuando Anita Eckberg le dice a Antonio que se va a desnudar, se escucha el ruido de un cierre.

El suicida cae al vacío atado a una cuerda, a Antonio lo atan a una especie de arnés con correa, para bajarlo del espectacular.

Cuando el suicida cae al vacío, el vaquero toma vida y sale del espectacular para salvarlo, lanza una cuerda y laza al suicida por el cuello deteniendo su caída, pero la misma cuerda, se enreda en el vaquero haciéndolo caer al vacío y estrellarse contra el suelo, muere el vaquero y el suicida queda vivo.

Cuando Antonio intenta deshacerse de Anita, se ve montado a caballo, portando una armadura de caballero y ensarta una especie de lanza en el pecho de Anita, matándola, al mismo tiempo que elimina al Dr. Antonio perverso, como resultado, observamos a un Dr. Antonio más afable y profundamente enamorado de Anita; de tal forma, que se establece una especie de simetría, Ambos personajes eliminan a su parte triunfadora y elogiada, quedando su parte más sencilla, enamorada de la chica, en donde, conforme la narración toma un tono más realista, observamos que ambas chicas son solo una imagen de un espectacular, dando la impresión de nunca haber tomado vida.

Un par de camilleros se llevan a los personajes principales de la escena.

En *Las Tentaciones* del Dr. Antonio, una niñita es testigo de los sucesos, en *Sin Sostén*, quien observa todo es un perro.

En las dos obras escuchamos y vemos gente que aplaude.

Ambos cortometrajes terminan con una cámara subjetiva lenta, que viaja de la escena de los hechos a una panorámica de la locación.

Como lo mencionamos anteriormente la historia de *Sin Sostén* se desarrolla en una ciudad ficticia; mientras que, *Las Tentaciones* del Dr. Antonio, se despliega en un lugar de la realidad.

Ambas son ficciones del género de la comedia, pero una utiliza personajes de carne y hueso (actores), mientras que la otra anima muñecos de plastilina.

Las Tentaciones del Dr. Antonio, dura 35 minutos, *Sin sostén* solo dura 4 minutos.

En *Las Tentaciones* del Dr. Antonio hay parlamentos y sonido in, off y over, mientras que en *Sin sostén* sólo se presenta el sonido over.

El Dr. Antonio tiene familia, del suicida no sabemos. Antonio baja del espectacular, el suicida cae del edificio.

En ambos filmes encontramos el tema de la censura, en *Las Tentaciones* del Dr. Antonio, el protagonista toma el papel de una especie de inspector moralista, espía en los parques a parejas de jóvenes, quienes tienen relaciones sexuales en sus automóviles, destruye revistas con imágenes sugestivas de mujeres con poca ropa, pero su máxima censura, es precisamente en lo que se fundamenta el filme, su irrefutable empeño por vedar el espectacular, en el cual, aparece la imagen seductora de Anita Ekberg anunciando leche. En *Sin sostén*, la censura es marcada por el cierre, por la viejita que calla al suicida, y sobre todo, por lo que significa el acto suicida, el cuál, en la mayoría de las sociedades (sobre todo en las urbano occidentales), está catalogado como algo prohibido (por la religión católica) o no aceptable, (por lo que respecta a seguros de vida, ninguno cubre muerte por suicidio).

Intertextualidad entre el cortometraje Sin sostén y El héroe de Carlos Carrera

Ficha técnica. Título: *El héroe*, Realizador: Luis Carlos Carrera. Asistente: David Pinto, Lourdes Villagómez. Año: 1993. Nacionalidad: México. Género: Animación/drama. Estreno: 2 de agosto de 1994. País: México. Producción: Pablo Baksht Segovia, Instituto Mexicano de Cinematografía, Dirección de Producción de Cortometraje. Lugar de estreno: Cinemateca Nacional. Tipo de producción: Independiente. Guión: Luis Carlos Carrera. Fotografía: Cámara: Jorge Mercado, Hugo Mercado. Técnica: Pastel sobre acetato. Animación: Carlos Carrera, Francisco Licea, Enrique Martínez, Felipe Morales, Julio Guerrero, Héctor Arellano. fondos: Germán Fávila, Lilia F. Riquer, Francisco Mora. Música: Gabriel Romo. Diseño de sonido: Jorge Romo, Gabriel Romo, Lay Outs, Carlos Carrera. Edición: Daniel Madero Reyna. Duración: 5'. Animación: Carlos Carrera, Felipe Morales, Enrique Martínez, Julio Guerrero, Francisco Licea. Maquillaje: Gustavo Huerta, Fernando Castro, Espartaco Duran. Color: Enriqueta Martínez, Alejandra Ojeda. Delineado: Cristobal Gutiérrez. . Formato: 35 milímetros. Referencia de la ficha: Programa Cinemateca Nacional. Agosto 1994. p. 29, revista, tiempo libre no. 734. p. 5.

Sinopsis: Un hombre solitario camina por los andenes del metro, entre el irracional mundo de gente, al esperar el convoy del transporte, descubre que una joven intenta suicidarse y, entonces, corre a rescatarla, pero un policía lo detiene al pensar que la quiere molestar, la joven sonrío con malicia y se arroja a las vías del tren, siendo arrollada por el vehículo en marcha, ante la mirada impotente y frustrada del hombre.

Elementos intertextuales presentes en los textos cinematográficos Sin sostén y El héroe

A continuación, presentamos los resultados del análisis intertextual entre ambas obras.

En primer lugar, la presentación de los créditos es similar, aparecen letras blancas sobre fondo negro y sin sonido, este ul-

timo, se escucha al asomarse las letras de los títulos (en ambos cortos), enseguida, corte a panorámica de un ambiente urbano, destacando los edificios, la diferencia en esta secuencia, es que mientras en *Sin sostén*, la cámara lleva un movimiento lento, en *El Héroe*, la cámara es dinámica, incluso fugaz.

En los dos se escuchan campanadas al inicio.

En ambos cortos, aparece el personaje principal en unas escaleras, en el primero subiendo, en el segundo bajando, ambos personajes se apoyan en el barandal de las escaleras al trasladarse, y son caracterizados en forma similar, viejos, derrotados por la vida, de piel grisácea, casi calvos, ojerosos y mirada triste, las diferencias radican, prácticamente, en el vestuario, el primero viste traje, el segundo ropa informal.

El primero hace un gesto de alegría al observar a un pequeño perro que le ladra, el segundo toma la misma postura al observar a un niño pequeño que corre, ambos personajes son perturbados en su alegría, por la acción de mujeres maduras.

En los dos cortometrajes, los personajes principales son motivados por la presencia del sexo opuesto, en el primero, una rubia exuberante, atrapa la atención del hombrecillo, lo mismo sucede en el segundo corto, la diferencia es que en este texto, se trata de una adolescente, bonita, pero, demasiado sencilla.

En ambos cortos observamos pies al borde de una construcción, en el primero se trata de la azotea de un edificio, mientras que en el segundo es el borde de un andén.

Otra similitud, es que, en los dos textos cinematográficos, ocurre un lanzamiento del borde la de construcción, en el primero se arroja el hombrecillo y en el segundo la adolescente, ambos lo hacen voluntariamente, cerrando los ojos y con la intención de suicidarse.

En el momento de arrojarse, en ambos cortos se escuchan campanadas, en el primero provienen de una iglesia y en el segundo del metro.

En el primero, la historia hace pensar que se salva el suicida, pero en realidad no lo logra, en el segundo corto, *El héroe intenta salvar a la suicida*, y tampoco lo logra.

Análisis a la luz del estudio intertextual

En ambos estudios se identificaron tres tipos de intertextos presentes en el cortometraje *Sin sostén*; estos fueron: Semejanzas, variaciones, transformaciones y diferencias. En primer lugar, las presentamos en forma esquemática para facilitar su identificación, enseguida, presentamos nuestra interpretación de estos resultados.

Ver Cuadro A. Tipificación de los tres tipos de intertextos presentes en el cortometraje *Sin Sostén* y las diferencias más significativas con relación al texto cinematográfico *Las tentaciones del Dr. Antonio*

Ver Cuadro B. Tipificación de los tres tipos de intertextos presentes en el cortometraje *Sin sostén* y las diferencias más significativas con relación al texto cinematográfico *El héroe*.

Intertextualidad entre el cortometraje *Sin sostén* y el filme *Las tentaciones del Dr. Antonio*

Semejanzas

De acuerdo con las acepciones antes descritas, de la intertextualidad entre el cortometraje *Sin sostén* y el filme *Las tentaciones del Dr. Antonio*, podemos decir o inferir lo siguiente:

El tipo de intertexto que mayormente se presenta es el que relaciona semejanzas, como puede apreciarse en el cuadro A. Resulta increíble la cantidad y calidad de los rasgos de semejanza entre estos textos, lo cuál pudiera orientar a algunos lectores a pensar que se trata de un plagio; con lo cuál estamos en desacuerdo, en razón de diversos motivos:

1. Si se tratara de un plagio, las similitudes se darían entre elementos más profundos y no entre los detalles, como sucede en este caso.
2. El argumento es notablemente distinto, puesto que en *Sin sostén*, domina el tema publicitario y el personaje principal

Cuadro A

SEMEJANZAS

VARIACIONES

- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Ambos filmes mezclan la fantasía con la realidad. 2. Reloj que marca las doce. 3. Una ciudad caracterizada por edificios y anuncios publicitarios. 4. Comienzan con una cámara que describe las locaciones y los personajes. 5. Está presente el tema religioso. 6. Los personajes femeninos poseen la misma carga semántica. 7. Idénticos movimientos de cámara al presentar al personaje femenino. 8. Mirada contrapicada del protagonista al personaje femenino. 9. Los personajes femeninos salen del espectacular. 10. Los personajes principales viven en edificios departamentales. 11. Los personajes principales son deslumbrados por la belleza de los personajes femeninos. 12. Los personajes femeninos lanzan besos a los personajes principales. 13. Los personajes principales aparecen entre los senos de los personajes femeninos y los acarician. 14. Escuchamos y vemos gente que aplaude. 15. Un par de camilleros se llevan a los personajes principales de la escena. 16. Ambos personajes terminan en la historia atrapados por la confusión entre la realidad y la fantasía. 17. Ambos cortometrajes terminan con una cámara subjetiva lenta, que viaja de la escena de los hechos, a una panorámica de la locación. 18. Se presenta el tema de la censura. | <ol style="list-style-type: none"> 1. Existe una doble personalidad en los personajes principales. 2. Cuando Anita toma vida y le pregunta a Antonio porqué quiere deshacerse de ella, saca una polvera y el espejo ilumina a Antonio, cuando el suicida ve a la chica <i>WONDERBRA</i> por primera vez, se le ilumina el rostro. 3. El suicida cae al vacío atado en una cuerda, a Antonio lo atan a una especie de arnés con correa, para bajarlo del espectacular. 4. En <i>Las Tentaciones del Dr. Antonio</i>, una niña es testigo de los sucesos, en <i>Sin Sostén</i>, quien observa todo es un perro. 5. La mujer de <i>Sin sostén</i> aparece menos cubierta que la de <i>Las Tentaciones del Dr. Antonio</i>. 6. La mujer de <i>Sin sostén</i> es pelirroja, la de <i>Las Tentaciones del Dr. Antonio</i>, es rubia. |
|---|--|

TRANSFORMACIONES

1. Cuando el suicida se recuesta sobre los senos de la chica *WONDERBRA*, se ve y se escucha un cierre metálico que se desliza, cuando Anita Eckberg le dice a Antonio que se va a desnudar, se escucha el mismo ruido del cierre.

DIFERENCIAS

1. *Las Tentaciones del Dr. Antonio*, se desarrolla en un lugar de la realidad, *Sin Sostén* se despliega en una ciudad ficticia.
2. *Las Tentaciones del Dr. Antonio*, es protagonizada por actores, en *Sin sostén* los protagonistas son muñecos de plastilina.
3. *Las Tentaciones del Dr. Antonio*, dura 35 minutos, *Sin sostén* solo dura 4 minutos.
4. En *Las Tentaciones del Dr. Antonio*, hay parlamentos y sonido in, off y over, mientras que en *Sin sostén*, sólo se presenta el sonido over.

Cuadro B

SEMEJANZAS	VARIACIONES
1. La presentación de los créditos es similar.	8. En Sin sostén el protagonista sonríe ante la presencia de un perro, en El Héroe, el protagonista le sonríe a un niño.
2. Inicia con una panorámica de una ciudad caracterizada por edificios y anuncios publicitarios.	9. Ambos protagonistas son reprimidos por la amargura de mujeres adultas.
3. Parecido físico entre los protagonistas.	10. Ambos protagonistas son motivados por la presencia del sexo opuesto, pero en Sin sostén, aparece una exuberante pelirroja, mientras que en El héroe, es una adolescente muy sencilla.
4. Ambos suben escaleras para llegar al lugar donde se desarrollará la historia.	11. Aparece el tema del suicidio, sólo que en Sin sostén quien realiza el acto suicida es el protagonista, y en El héroe, es la adolescente.
5. Ambos suicidas se arrojan voluntaria-mente cerrando los ojos.	12. En Sin sostén, el suicida se arroja de un edificio, mientras que en El héroe, la suicida se arroja a las vías del tren.
6. Los dos cortos terminan con la muerte del suicida.	13. Se escuchan campanadas cuando los suicidas se arrojan, pero en el caso de Sin sostén provienen de la iglesia y en El héroe, del tren.
7. El sonido es similar ya que no existen parlamentos, y siempre es over.	14. Ambos son filmes de animación, solo difieren en los materiales de creación: En Sin sostén son modelos de plastilina y en El héroe, son dibujos.

TRANSFORMACIONES

No localizamos ninguna transformación significativa.

DIFERENCIAS

1. Mientras en *Sin sostén*, la cámara lleva un movimiento lento, al inicio, en *El Héroe*, la cámara es dinámica, incluso fugaz.
2. Los protagonistas visten diferente, uno vista formal y el otro informal
3. En *Sin sostén* se mezcla la realidad con la fantasía, mientras que en *El Héroe*, todo pasa en la realidad.

quien intenta suicidarse, es rescatado de alguna manera por la imagen estereotipada de la mujer ideal de acuerdo a este mundo publicitario, mientras que en *Las tentaciones del Dr. Antonio*, la historia gira en torno a la censura de este tipo de mujer.

3. Otro elemento importante proviene de la psicología del personaje principal, la cuál, es significativamente diferente, mientras que el personaje de *Sin sostén* es caracterizado como un hombre fracasado, débil de carácter e insignificante; el personaje de *Las tentaciones del Dr. Antonio*, es representado como un tipo exitoso, en el cuál muchos se apoyan.

Por otra parte, también descartamos que se trate de una parodia, o un homenaje al filme *Las tentaciones del Dr. Antonio*, más bien, creemos que se trata de un homenaje al director de cine Federico Fellini, de forma no consciente, por parte de los realizadores.

Creemos que las semejanzas intertextuales entre estos textos, en especial las que son mayormente parecidas, son el resultado por una parte, de la influencia de una tercera persona, alguien que de alguna manera proyectó voluntaria o involuntariamente en la escritura del guión, ciertos elementos del texto anterior, obviamente esta tercera persona, alguna vez vio *Las tentaciones del Dr. Antonio*. Por otra parte nos inclinamos a pensar que estas semejanzas provienen de un sentir común y natural del género masculino de determinada cultura y hábitat, hablamos del hombre occidental latino que habita en sociedades urbanizadas, hombres que por su naturaleza, costumbres y creencias, resultan atraídos por la imagen de la bella mujer anglosajona que ha impuesto la publicidad por una parte y, por la otra, la fascinación que les produce los senos de una mujer, relacionándolos con deseo, satisfacción, calor, cobijo, protección.

Variantes

En torno a las variantes, en una de nuestras hipótesis planteamos que: “En toda nueva versión de un material preconstruido, se hacen presentes huellas ideológicas del nuevo contexto social en que la obra antigua es recreada, y esto se manifiesta en las variantes”. Esta hipótesis efectivamente nos condujo a la identificación de éstos elementos nuevos y con ello a la contextualización de la obra nueva, como veremos a continuación:

La dualidad del personaje principal ya no se presenta como la lucha *hombre recatado/hombre lujurioso*, ya que hoy en día, el admirar los senos de una mujer no es mal visto por la sociedad, en cambio la relación que se presenta en la nueva obra *hombre exitoso/hombre fracasado* si es tachada, ocasionando frustración y en casos severos desordenes de la salud mental, en el hombre de nuestra sociedad que no ha alcanzado tal éxito.

Otra de las variantes se presenta cuando en el filme *Sin sostén*, el suicida cae al vacío y para salvarlo, el vaquero lo laza del cuello, el suicida al tratar de quitarse la cuerda del cuello, hace que el vaquero pierda el equilibrio, derribándolo de su caballo, por el contrapeso, y entonces, el suicida sube bruscamente; en *Las tentaciones del Dr. Antonio*, a Antonio lo atan a una especie de arnés con correa, para bajarlo lentamente del espectacular. Como vemos, ambos se encuentran atados a cuerdas, y lo están por el hecho de que alguien pretende ayudarlos, sólo que, en el primer texto, la ayuda es una alucinación del personaje principal, mientras que, en el segundo, la ayuda es real, esta variación, de alguna manera, refleja la problemática que vivimos hoy en día, en donde las depresiones y otros tipos de desordenes de la salud mental, se viven en soledad, sin el apoyo de los demás.

La mujer de *Sin sostén* aparece menos cubierta que la de *Las tentaciones del Dr. Antonio*, esto refleja de alguna forma, un punto de vista diferente (más abierto) ante el tema del erotismo y la sexualidad, aunque, este punto de vista no es general, ya que en la entrevista con uno de los directores del filme, este señala que la idea de la chica *WONDERBRA*, surgió por una parte, como

resultado de la censura del gobierno de ese entonces,¹ puesto que se obligó a los anunciantes del sujetador *WONDERBRA*, que vistieran a la mujer de un espectacular que se encontraba por la glorieta Minerva de nuestra ciudad, ese suceso les pareció muy cómico y de ahí surgió la idea de desvestir en el cortometraje a la chica del sujetador.

Transformaciones

Dentro de las transformaciones, encontramos como la más importante, la que tiene que ver con el tema de la censura, en ambos textos, se representa inteligentemente, con la presencia de un cierre, *en Sin sostén*, este cierre, atraviesa la pantalla exactamente cuando el suicida se encuentra recostado y acariciando los senos de la chica *WONDERBRA*, enseguida, cuando se abre el cuadro, observamos que se trata del cierre de una bolsa en la que se guarda el cadáver del suicida, esta combinación provoca en la mente del espectador la sensación de censura, censura ante el erotismo y el atrevimiento de tal imagen; en *Las tentaciones del Dr. Antonio*, la utilización del cierre provoca un sentido completamente opuesto, ya que representa la desnudez de la mujer del espectacular, aunque esta nunca llega a desnudarse, el sonido del cierre sugiere esta posibilidad, lo cual, provoca un caos en la mente del Dr. Antonio, pues entra en combate la dualidad de su persona.

Diferencias

La principal diferencia la marca la narrativa de los filmes, ya que, mientras *en Sin sostén*, el tema principal gira en torno al suicidio, *en Las tentaciones del Dr. Antonio*, el tema principal, es la testarudez y visión cuadrada ante la vida, por parte del personaje principal. Otras diferencias se presentan en el aspecto formal, características que están relacionadas con las formas, estilos,

¹ Cuando se escribió el guión de *Sin sostén* fue en el año de 1994, fue el primer período con un gobierno panista en el municipio de Guadalajara.

materiales y técnicas de filmación, en donde destacan lo representativo y el sonido.

Intertextualidad entre el cortometraje *Sin sostén* y el filme *El héroe*

Semejanzas

De la relación intertextual entre los cortometrajes *Sin sostén* y *El héroe*, las semejanzas más importantes se presentan sobre todo con el tema del suicidio, además de que ambas historias tienen lugar en un medio urbano, en donde la mayoría de personas que aparecen en el entorno son frías, indiferentes y desconfiadas, esto se debe en gran medida a que ambos filmes fueron realizados por jóvenes mexicanos que habitan en una misma sociedad, lo cual, los hace compartir cierta visión ante la vida.

Variaciones

En cuanto a las variaciones, estas ocurren sobre todo en lo que respecta a los materiales utilizados, tanto para la animación, como para el soporte de las imágenes, por una parte y, por la otra, como mencionamos anteriormente, en ambos se presenta el tema del suicidio, pero es realizado por personajes diferentes, aunque creemos que las motivaciones de ambos son similares, y van con relación al contexto vital al que pertenecen. Como vemos, ambos cortometrajes ponen en evidencia una problemática real y al parecer común, en sociedades como la nuestra, hechos que normalmente pasan desapercibidos por la mayoría de quienes integramos esta sociedad.

Transformaciones

No se encontraron transformaciones significativas.

Diferencias

Las diferencias son muchas y se encuentran representadas básicamente por las circunstancias que viven los personajes prin-

cipales, además de que en *El Héroe* no se mezcla la realidad con la fantasía, y no existen acontecimientos cómicos. Otra diferencia significativa es que en *El Héroe*, la cámara y la edición son más dinámicas.

Conclusiones

Respecto a la utilización del método comparativo con base a relaciones intertextuales, podemos concluir lo siguiente:

1. Observamos que este tipo de estudio, permite conocer y ubicar a un texto cultural, en su contexto espacio-temporal.
2. La identificación de intertextos a partir del método abductivo, adiestra la mirada disciplinada e incrementa la capacidad de inferencia del analista.
3. El método revela ciertos elementos que tienen que ver con el sentido del texto, como son: los valores éticos, morales, creencias, mitos, tradiciones, tendencias artísticas, políticas y tipo de pensamiento dominante de la época en que se gestó la obra.
4. La aplicación del método proporciona un conocimiento más profundo de la obra, ya que evidencia, componentes, factores y rasgos, que los mismos creadores desconocían, puesto que en muchas ocasiones no son colocados intencionalmente.
5. El intertexto permite una ampliación de la lectura del texto, puesto que, proporciona elementos para profundizar en su significado.
6. Los intertextos identificados en el texto cinematográfico *Sin sostén*, ponen en evidencia, lo que Julia Kristeva enuncia para lo textual:

Todo texto es absorción y transformación de otro texto (...). Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores.

La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce, como es evidente, a un problema de fuentes o influencias; el intertexto, es un campo general de fórmulas anónimas, inconscientes y automáticas, ofrecidas con o sin comillas. (Kristeva, 1981: 22).

Roland Barthes (1976), en su trabajo titulado *El tercer sentido*, hace la distinción de tres niveles del sentido: el informativo, el simbólico y el sentido obvio, el cuál, según el autor, puede ser situado teóricamente pero no descrito, ya que se presenta como un paso del lenguaje a la significancia, algo muy propio de «lo fílmico», y a partir de este último concepto surge para Barthes la teoría del fotograma, al cual lo considera como una cita. Este razonamiento nos induce a la siguiente premisa: “si el fotograma es considerado como una cita y nosotros relacionamos esta última con la idea de intertexto, entonces es posible una lectura vertical del filme, a partir de una unidad de comparación denominada fotograma.”² Pensamos que esta idea podría inspirar un nuevo trabajo de investigación, ya que arrojaría resultados más precisos en cuanto a la identificación de semejanzas, variaciones, transformaciones y diferencias, puesto que se trabajaría sobre unidades mínimas a las que se utilizaron en el presente trabajo.

Bibliografía

- Amoretti, H. María** (1992) *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Aumont, Jacques** (1994) *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- Aumont, Jacques, et al.** (1993) *Estética del cine*, Paidós, Barcelona.

² Esta idea nos recuerda al dialogismo bajtiniano, en donde se utilizaba como unidad de comparación al enunciado.

- Barthes, Roland** (1976) "El tercer sentido" en *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Fernando Torres Editor, Valencia.
- Barthes, Roland** (1992) *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*, Paidós, España.
- Barthes, Roland** (1994) *El placer del texto*, Paidós, España.
- Barthes, Roland, et al.** (1996) *Análisis estructural del relato*, Coyoacán, México.
- Blanco, Desiderio** (1994) "Figuras discursivas de la enunciación cinematográfica", en *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*, Siglo XXI, México.
- Cassetti, F. y F. Di Chio** (1994) *Como analizar un film*, Paidós, Barcelona.
- Eco, Umberto** (1985) *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona.
- Eco, Umberto** (1992) *Los límites de la interpretación*, Lumen, México.
- Eco, Umberto** (1992) *Obra Abierta*, Planeta-Agostini, España.
- Eco, Umberto** (1994) *Signo*, Quinto Centenario, Colombia.
- Eco, Umberto y Thomas Sebeok** (1989) *El signo de los tres*, Lumen, España.
- Genette, Gérard** (1989) *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- Greimas, A. y J. Courtés** (1992) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomo 2, Gredos, Madrid.
- Greimas, A. y J. Courtés** (1992) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomo 1, Gredos, Madrid.
- Greimas, Algirdas** (1994) *Figuras y Estrategias en torno a una Semiótica de lo visual. Semiótica figurativa y Semiótica Plástica*, Siglo XXI, México.

Guiraud, D. (1995) *La semiología*, Siglo XXI, México.

Kristeva, Julia (1981) *El texto de la novela*, Lumen, España.

Metz, Christian (1996) “La gran sintagmática del film narrativo”, en el libro colectivo *Análisis estructural del relato*, Co-
yoacán, México.

SORPRESAS EDUCATIVAS EN *SURPRISE* DE VEIT HELMER

Annemarie Meier

El tema del cortometraje presenta dificultades desde su definición. ¿Qué es un cortometraje? ¿Sería posible que este amplísimo grupo de películas que fue tan importante para la historia y el desarrollo del cine se definiera tan sólo por su duración? ¿Cuando decimos cortometraje nos referimos a filmes de ficción o incluimos el documental, la animación, el cine documental, el cine digital y el videoarte?

En el capítulo *Acerca del lenguaje del cortometraje* del libro *Sprache des Kurzfilms (El lenguaje del cortometraje)* dedicado a los 25 años de las Jornadas de Cortometraje Oberhausen el alemán Hilmar Hoffman (1981) distingue entre cortometraje documental, cortometraje de ficción, filme experimental y animación. Para los cortometrajes de ficción señala dos géneros: uno en el que reconoce la estructura dramática del largometraje y al que llama *ficción breve (Kurzer Spielfilm)* y el otro en el que detecta características, un lenguaje y un desarrollo autónomos e independiente de las convenciones narrativas, al que le llama *cortometraje de ficción (Kurz-Spielfilm)*.

En su artículo “La vida en breve. Notas sobre el cortometraje mexicano”, publicado en *Dicine*, Nelson Carro señala el parentesco del cortometraje con el cuento: “Y esta relación esbozada entre cortometraje y cuento no es nada gratuita, porque el cortometraje de ficción, como el cuento, necesita de un rigor y una concentración extremos, no permite la menor distracción ni el mínimo exceso. Una imagen o una palabra de más o de menos, pueden hacer tambalear y derrumbar toda la estructura” (Carro, s/a).

Acerca de los géneros

Como antecedente de la *ficción breve* Hoffmann (1981) cita *The great train robbery* realizada en 1903 por Edwin S. Porter, filme que anticiparía la estructura dramática del largometraje del que sólo se distingue por su duración. En cuanto al *cortometraje de ficción* habría que buscar las formas alternativas más bien en los géneros literarios y periodísticos comunes al cine y el lenguaje escrito como el ensayo, el cuento corto, la anécdota, la parábola, el panfleto, el aforismo, el editorial, el folletín, la farsa, el *sketch*, así como ciertas formas de la poesía. Yo le agregaría los géneros populares y orales del dicho y el chiste puesto que existe un gran número de cortometrajes que pueden ser resumidos en un dicho del habla popular o un chiste que circula entre amigos y compañeros. Quizá habría que incluir en las categorías también los géneros de la historieta y la fotonovela que aunque narran a través de la imagen fija se distinguen por la importancia del montaje.

Entre los teóricos del cine el cortometraje ha encontrado poca atención. Hasta últimamente surgen autores que proponen descripciones y clasificaciones que no lo comparan y definen por los géneros y estilos del largometraje sino por sus múltiples posibilidades narrativas y estéticas.

Saara Cantell (2004), en su artículo “Poetry on Screen or Visualised Jokes? An Approach to the Genres of Short Fiction Films” propone cuatro categorías básicas: 1) el cortometraje como poema; 2) el cortometraje metafórico y el cortometraje como chiste (o anécdota); 3) el cortometraje como comercial,

y 4) el *zen* de la realización del cortometraje. Los tres primeros grupos no causan problema. Como cortometraje “comercial” la autora designa aquellos cortos que conscientemente utilizan la estética visual de la publicidad televisiva. En cuanto al cortometraje inspirado en la filosofía y el arte oriental *zen*, Saara Cantell menciona un gran número de cortometrajes que se centran en la descripción del espacio como lugar espiritual y de meditación.

Otro autor que se interesa en las características del cortometraje es Richard Raskin (1998), quien rechaza categóricamente toda comparación del cortometraje con géneros literarios, descripciones lingüísticas o estilísticas. En su artículo “Five Parameters for Story Design in the Short Fiction Film” reconoce 5 categorías de cortometrajes según sus especificidades dramáticas, como el juego con la casualidad y la decisión; la consistencia y la sorpresa; la imagen y el sonido; personajes y objetos; la sencillez y la profundidad.

En cuanto a los medios estilísticos y narrativos con los que narra el cortometraje, Hoffmann menciona elementos de lo grotesco, de la parodia, la sátira, la comedia y el burlesque, el humor negro y el absurdo, elementos que desarrollaron en el cortometraje sus propias formas visuales y se cristalizaron en categorías fílmicas relevantes.

Es interesante constatar que la clasificación que propone Hoffmann para el cortometraje de ficción también se puede extender al documental, la animación y el filme experimental. Obviamente no hay que tomar las categorías ni al pie de la letra ni como clasificación definitoria sino más bien como categorías dialécticas en constante flujo e hibridación.

Acerca de las características

La economía de medios característica del cortometraje lleva a una densificación y abstracción en la que importa más mostrar la fijación de las condiciones espirituales y sociales de una época que narrar una historia que nos remite a la realidad y sus anécdotas. Al reducirse a detalles, observar un conflicto, hacer un retra-

to psicológico o describir una situación clave, el cortometraje es capaz de representar de forma significativa y simbólica un fragmento de realidad sin necesidad de extenderse en antecedentes, recurrir a las explicaciones y construir la verosimilitud que tanto reclama el espectador del largometraje.

Los cortos de realizadores como Charles Chaplin, Roman Polanski, Pierre Étaix, Michail Bogin y Jan Némec son ejemplos de cómo es posible *mostrar* y no *narrar* una historia. De esta manera un gran número de cortometrajes prescinde del diálogo. En su lugar se confía en la eficiencia y expresividad de la imagen y el sonido, y se construye el suspenso a través del montaje. Lo que Chaplin logró a través de los gestos y la coreografía frente a la cámara, el cortometraje de hoy lo construye mediante las técnicas del montaje. Esta manera visual de interpretar el mundo acerca al cortometraje a las artes plásticas, y no es gratuito que muchos de los movimientos plásticos como el expresionismo y el surrealismo se siguen reflejando en él.

El acento que el cortometraje pone sobre el lenguaje visual nos remite en cierto modo a los inicios del cine cuando, como dice la voz popular, el cine “todavía no había aprendido a hablar”. La historia del cortometraje nos enseña por un lado que las fronteras entre documental y ficción son transparentes y flexibles, y que el diálogo es tan sólo un elemento narrativo más del que muchos filmes prescinden por completo. No es casualidad que muchos cortometrajes hacen un aporte al metacine, se refieren y rinden homenaje a épocas, géneros y tendencias del cine de otros tiempos y culturas. En *Entr'acte*, realizada en 1924 para ser exhibida en el intermedio del ballet dadaísta *Relâche*, René Clair pretendió realizar un ejercicio de estilo y rendir homenaje a los pioneros de la comedia fílmica como Méliès, los hermanos Lumière en *L'arroseur arrosé* y los cómicos norteamericanos.

El cortometraje en el aula

La pedagogía moderna que ha reconocido la importancia de los distintos conductos de percepción y de la emoción como apoyo

del proceso de aprendizaje utiliza cada vez más el cine como *herramienta didáctica*. Me parece válido pero también me saca de quicio con qué superficialidad los docentes “utilizan” un discurso que interpretan y adecuan al tema que quieren tratar sin ningún trabajo de análisis ni profundización del mismo lenguaje audiovisual. Para ilustrar un tema exhiben un largometraje y buscan información útil para su visión del tema. De esta manera el maestro de historia muestra a través del filme *Elizabeth* los problemas y la lucha por el poder de la época isabelina en Gran Bretaña; el maestro de psicología analiza los conflictos entre una madre y su hija en *Sonata de otoño*; el docente de informática reconstruye con sus alumnos el espacio virtual de *Matrix*.

Traer un filme al salón de clase y volverlo parte y cómplice del proceso educativo es válido y enriquece la enseñanza. Sin embargo, lo que no se vale es utilizarlos como fuente de información de primera mano quitándole su carácter de discurso y su valor simbólico.

Por cierto, la crítica de confundir el cine con la realidad no sólo va dirigida a los maestros. Pensemos en los excesos de reacciones que surgieron alrededor de filmes como *Te saludo María*, *La pasión de Cristo* y *El crimen del padre Amaro* o las críticas de expertos en historia acerca de filmes de época como *Cruzada*. Desgraciadamente el sistema educativo mexicano no ha reconocido la necesidad de introducir en las escuelas el desarrollo de competencias analíticas y expresivas del lenguaje cinematográfico. Y es aún peor porque mientras que los niños, adolescentes y jóvenes están sumamente familiarizados con la imagen y se han formado de manera empírica en el lenguaje audiovisual, muchos maestros van poco al cine y muestran cierta resistencia frente a nuevas formas de la narrativa audiovisual que no siguen las convenciones literarias de cómo estructurar y dramatizar un relato. Me ha pasado en varios talleres de capacitación docente que los maestros poco entrenados en observar y analizar un filme necesitaron varias exhibiciones de la animación *El héroe* de Carlos Carrera para reconocer que en el desenlace el suicidio de la joven se lleva a cabo. Simplemente no veían lo que no querían ver.

Para apoyar la labor docente y – de paso – introducir la enseñanza del lenguaje cinematográfico en algunos centros educativos, desde hace varios años he empezado a elaborar material didáctico e impartir talleres para capacitar a los maestros en el lenguaje y la narrativa cinematográficos y darles herramientas para abordar y analizar un filme a partir de sus elementos significativos. De esta manera los docentes y alumnos parten del filme como discurso, realizan un trabajo de análisis semiótico – sin profundizar en el concepto ni en la sistematización. Esto les ayuda a acercarse al tema de manera fundamentada y – de paso – aprender a conocer cómo narra y significa el cine.

Yo misma me sorprendí al ver cómo la misma narrativa cinematográfica puede servir de método de análisis y guía didáctica en una clase. Los elementos significativos de un fotograma, la dimensión espacio-tiempo que construye el montaje, la estructura dramática del guión, la construcción y el desarrollo de los personajes y la riqueza narrativa de una banda sonora pueden convertirse en puntos de partida o piezas de análisis del proceso de enseñanza - aprendizaje. Además, un filme crea una vivencia común en el grupo y sirve para democratizar el salón de clase. Frente a la experiencia viva de la proyección de un filme los maestros y alumnos son iguales. O incluso los alumnos llevan la ventaja, porque *ven* más que un docente semi-analfabeta en cuanto al lenguaje audiovisual.

He encontrado en el cortometraje una expresión fílmica que convence y emociona a maestros y alumnos. Por su duración, sus características de densidad, abstracción simbólica, expresividad, capacidad de síntesis como por su eficiente utilización de los medios visuales, el montaje y los frecuentes homenajes a la historia del cine, el cortometraje es un excelente y creativo apoyo para el proceso educativo. No sé realmente porqué en la mayoría de los sistemas educativos las autoridades insisten en producir materiales audiovisuales “didácticos” si el cine, y en especial el cortometraje, representan una inmensa videoteca y un tesoro a descubrir. Es un material auténtico creado a través

de un adecuado proceso de dramatización que al mismo tiempo que invita a la reflexión y al diálogo va directo a la emoción. Pienso, además, que al introducirlo en el salón de clase podemos realizar una labor de difusión del cortometraje que en los circuitos comerciales está reducido a espacios realmente insignificantes. Por cierto, existe una serie de largometrajes con una estructura que permite tratar una escena o secuencia como si fuera un cortometraje y sin que cambie de sentido al sacarla de contexto. *Tiempos modernos* de Chaplin es un buen ejemplo de este tipo de filmes.

El cortometraje que aquí presento reúne las características que permiten un análisis de los elementos narrativos, la construcción de las anticipaciones, del suspenso y del humor; además de que es de una exquisitez formal y está realizado de manera artesanal que remite a los inicios del cine. Se trata de *Surprise* de Veit Helmer, cortometraje de 6 minutos, realizado en 1995 por la Escuela de Cine y Televisión de Munich, Alemania. *Surprise* invita a un análisis formal que lleva a formular la sinopsis y discutir el tema, el contexto social de la pareja, la intención y el espíritu juguetón del realizador. A través de una secuencia de anticipaciones el realizador construye suspenso e invita al espectador a un divertido juego de especulaciones. Saara Cantell reconoce en *Surprise* las características del cortometraje chiste o anécdota pero me parece que también se puede leer como metáfora de la vida en pareja. Por cierto, más tarde Helmer realizaría el largometraje *Tuvalu*, un homenaje al cine mudo que tiene sus *fans* en nuestro país.

Las notas y reflexiones acerca del cortometraje y la posibilidad de volverlo parte y cómplice de un proceso educativo apenas son el inicio de un proyecto que un amplio grupo de docentes –todos cinéfilos del ITESO, universidad jesuita de Guadalajara– está armando y presentará en un foro de innovación educativa. Se trata de abrir el tema a un diálogo constante e interdisciplinario entre docentes, y colocar el cine y su lenguaje como uno de los acentos dinámicos y apasionantes de la capacitación docente.

Bibliografía

Cantell, Saara (2004) “Poetry on Screen or Visualised Jokes?”, en *P.O.V* Núm. 18, Aarhus University.

Carro, Nelson (s/a) “La vida en breve. Notas sobre el cortometraje mexicano”, en *Dicine*, Núm. 57, México.

Hoffmann, Hilmar (1981) *Sprache des Kurzfilms*, Paderborn.

Raskin, Richard (1998) “Five Parameters for Story Design in the Short Fiction Film”, en *P.O.V*. Núm. 5, Aarhus University.

EL CORTOMETRAJE *PROGRAM* DE LA SERIE ANIMATRIX

Itzel Valle

Program (Yoshiaki Kawajiri, Japón - EU, 2003, 7 min.) forma parte del largometraje *Animatrix* (Hermanos Wachowski, EU, 2003). Análisis del minuto 23 del largometraje; 4ª secuencia.

El cortometraje de *Program* pertenece a la película de *Animatrix*, una compilación de 9 cortometrajes realizados con diversas técnicas de animación digital 2 y 3D, y una estética producto del sincretismo de la cultura oriental y la occidental en un mundo globalizado.

Son 9 microhistorias que afirman y dan contexto a la trilogía y que forman parte de la saga de *Matrix*; una historia épica en que Neo, el iluminado, encuentra la fuente y la trasciende.

La etimología de la palabra animación se vincula intrínsecamente con el concepto de *anima mundi*, de alma y de vida: de movimiento. Por un lado, remite a la técnica y al estilo del Anime y por otro, representa la discusión en torno al existencialismo de los androides y la Inteligencia Artificial en la Ciencia Ficción y el Cómic.

La palabra *Matrix* se refiere en inglés a la matriz, el lugar de gestación, la puerta al mundo. También se refiere al “molde donde

se reproduce y se da forma a una copia exacta de la original”, en electrónica es “una red rectangular constituida por dos series de conductores paralelos” y en matemáticas “un esquema rectangular de números dispuestos en filas y columnas” (Diccionario enciclopédico, 1986). En estrecha relación con el mundo virtual, Matrix es un mundo onírico en donde todo no es más que una simulación.

La palabra que da nombre a este corto, Program, es sin duda uno de los términos fundamentales del mundo de la computadora, es el lenguaje de la matemática en la creación, la construcción de los códigos que permitirán la ejecución de las acciones y por lo tanto de las reacciones.

Las posibilidades de un emulador son inmensamente sugestivas. Todo está en la mente. Program es un juego entre lo real y lo virtual, es un planteamiento sobre la lealtad al camino del guerrero.

Tiene una duración de 7 minutos y aunque la historia de la saga pertenece a los hermanos Wachowski, Program fue realizada en el año 2003 d. C. por Yoshiaki Kawajiri, creador también de la serie de anime Ninja Scroll.

En la historia el tiempo transcurre lineal aunque es virtual; es una realidad que acontece paralela, una ilusión que se hace real al existir en la mente de quien la percibe.

Sucede simultáneamente en un emulador y en una nave, son los lugares de la corporalidad y la mente, son puertos paralelos de la existencia.

Mientras la mente está encerrada en un paisaje aparentemente asiático, en una ambientación con bambúes, un bosque nevado y en una pagoda; el cuerpo del personaje se encuentra en una nave gris iluminada por luz de tungsteno. Afuera es un mundo hostil, oscuro, muerto. “Un gran cementerio”; afuera en la superficie, el desierto de la nada es inmenso.

Al inicio, unas letras verde neón están fluctuando en la configuración de la Matrix, la cámara hace zoom in y de entre las letras aparece la palabra program, ahora en caracteres latinos, de color blanco y sobre fondo negro. Es la entrada que unifica la obra total y que aparece al principio de todos los segmentos. Es la introduc-

ción a cada historia en un momento y situación en particular de la Matrix. La selección de lo extraordinario en la cotidianidad.

Program es la cuarta historia de Animatrix, después de “El Ultimo Viaje de Osiris” y “El Segundo Renacimiento Partes I y II”. Es el relato de una guerrera en constante entrenamiento, de una mujer que está desconectada de la planta bioenergética y que debe enfrentar obstáculos de carácter iniciático.

La visión empieza con la cámara en un movimiento vertical ascendente sobre unos sorgos que se mueven con el viento contra un cielo rojo. La música sube de tono al principio y al final, es muy tenue y se interrumpe durante el resto. Es sinfónica y de tono épico.

De pronto aparecen cuatro personajes vestidos como soldados, con armaduras rojas, gorras negras y la insignia de un ojo figurado. Representan el sometimiento ciego al poder, el obedecimiento encarnado en los Bushi, los soldados imperiales. Tienen armas que tiran a la vez cuatro flechas con fuego y los caballos que montan tienen los ojos blancos.

Descargan una lluvia de flechas contra Cis, la heroína del relato que las derriba con una lanza.

Su cabello es blanco y largo, con un estilo del teatro *Kabuki*, su rostro pequeño y su cuerpo delgado. Tiene una túnica larga por detrás y corta por delante, su ropa es ajustada para que le permita pelear. Lleva pantalones blancos, botas rojas hasta la rodilla y sobre la frente una cinta dorada, viste una armadura y protectores de hombros y brazos. Su montura es un caballo blanco.

En el shintoísmo, la religión autóctona del Japón, la lanza representa el pilar celeste, el eje del mundo, el espíritu sobre la materia; las flechas asociadas al arco, simbolizan el amor, el principio masculino que penetra en el elemento femenino.

El caballo simboliza aquí al guía, el acompañante que permite traspasar los niveles de existencia. Según Jean Chevalier (1986) en su *Diccionario de Símbolos*, tanto en los textos búdicos como en los de la India e incluso en la Grecia platónica, el caballo simboliza los sentidos enganchados al carro del espíritu, arrastrándolo aquí y allá sino esta dirigido por el camino, que es el guía del

carro. El caballo representa la fuerza y la rapidez. En Japón está ligado a las nociones de protección y de longevidad y se cree que son las monturas de los kami o espíritus de la naturaleza.

Su espada desintegra a sus contrincantes que se disuelven en residuos de códigos Matrix y entonces aparece Duo, un hombre vestido con una armadura a la usanza de los samurais del antiguo Japón, con una máscara roja de gran boca. Lleva un casco con cuernos como luna en la coronilla de la cabeza, monta un caballo negro, usa guantes de color marrón y un par de espirales en el pecho. Duo sostiene como arma un tridente, emblema de Shiva, el transformador del mundo y el destructor de las apariencias. Las espirales encontradas, simbolizan simultáneamente la vida, la muerte y la resurrección de un ser transformado. Representan la expansión alternante del Ying y el Yang, la polaridad y el equilibrio de las dos corrientes cósmicas contrarias.

De pronto surgen muchos pórticos rojos sobre fondo blanco que ambos atraviesan cabalgando. Estos pórticos rojos que aparecen repetidamente se llaman Torii; 2 vigas verticales que soportan 2 vigas horizontales; son las entradas a los templos, pasadizos simbólicos que permiten acceder al mundo sobrenatural de los Kami, los espíritus. Su simbolismo está ligado al de la puerta, abren el paso hacia la luz, el sol y el espíritu.

El acceso a través de los Torii es el paso al inconsciente y a los mecanismos de ilusión contenidos en la mente, que se va develando y purificando.

Duo y Cis luchan sobre sus monturas y ella es derribada. Duo le pregunta si está arrepentida de haber tomado la píldora roja. Cabalgan atravesando un bosque nevado con bambúes, saltan un acantilado y atraviesan un río rojo mientras él dice la frase: “Es irónico que uno sienta más paz en el mundo virtual”.

En el Japón, el bambú junto con el pino y el ciruelo es símbolo de buen augurio; pero un bosque de bambúes significa *la jungla de pecados*, los obstáculos que solo pueden atravesar el tigre o el dragón, representantes de la potencia espiritual. En el antiguo texto chino del I Ching, atravesar un río es ir del Ying al Yang, lo

que simboliza la preparación preparatoria para la fertilidad, ya sea está física o espiritual.

En el fondo aparece un enorme Buda tallado sobre la montaña. Duo y Cis abandonan sus cabalgaduras y combaten. Él es hostil y ella corta su máscara por la mitad, lo que es un símbolo de que el engaño y la falsedad que representa se han hecho evidentes. La máscara no esconde sino que revela al evidenciar que hay algo que trata de poner en fuga.

La cámara gira 180 grados, la perspectiva de la visión cambia. Por un momento es ella quien tiene el control. La situación se invierte, la rueda de la fortuna ha dado la vuelta. Vemos por primera vez la cara de Duo, de quien antes solo conocíamos la voz que salía de la máscara. Sus ojos son negros, su nariz ancha, su boca grande.

Se abre entonces frente a él, una puerta amarilla con dos dragones asiáticos que miran paralelamente hacia lados contrarios. Se aparecen más puertas abriéndose en reacción a la manera de un laberinto.

El dragón asiático es el arquetipo generador de lluvias, su sangre dice el I Ching, el libro de la mutaciones, es negra y amarilla, colores del cielo y la tierra. Son monturas celestes de los inmortales, el dragón como principio Yang se asocia con los caballos y las espadas y como principio Ying con los peces y serpientes.

El laberinto anuncia la presencia de algo sagrado o preciado, ya que no permite el acceso más que a quienes conocen el camino. Tiene la función de defender y conduce también hacia el interior de uno mismo, hacia un santuario oculto. Es ahí en donde se asocia a la puerta, el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos: lo conocido y lo desconocido, la oscuridad y la luz.

Duo persigue a Cis y la invita a expresar lo que siente aprovechando que esta confundida. La busca rompiendo las puertas con su espada por la mitad, atraviesa una pared de madera, una reja y llega al techo de una pagoda, un templo compuesto en una jerarquía de niveles que es una replica terrenal de las imágenes cósmicas.

El cielo es rojo y el fondo simétrico. El ataca mientras ella solo se defiende y se aleja saltando por los tejados hasta llegar a una pagoda en un nivel superior. La luna llena brilla grande y blanca en el fondo. La luna aquí aparece como símbolo de la ilusión, de lo lejano, lo aparente, de lo mudable; de la periodicidad y la renovación, inconstante pero cíclica.

Duo le dice que no sirve de nada el huir, ella casi se cae, pero logra agarrarse de una teja, lo que representa la posibilidad del personaje de fracasar en su misión.

Duo le cierra el paso. Ha traicionado a la resistencia. Las dos espadas, como sus voluntades chocan. De pronto la espada de Cis se rompe, ella intenta llamar a la operadora buscando una salida pero no la encuentra. Él le recuerda que su señal está bloqueada. Cis voltea desconsolada y tira la empuñadura de lo que fue su espada. La cámara hace fade out, se aleja y su figura se mira diminuta en el infinito. Ella se decide: “No le dará la espalda a la verdad. No puede”.

Duo embate contra ella. Hay mucha tensión. Apunto de que la lastime, Cis cierra los ojos, detiene la espada que va contra ella, la corta y la clava sobre la garganta de su adversario. En el *Visuddha Chakra*, el chakra de la pureza. El tiempo transcurre lento y caen gotas de sangre que se estrellan contra el piso. Duo le dice que la ama y en ese momento Cis se despierta, como de una pesadilla.

Su cabello es corto y viste tan solo una playera ligera sin mangas. Sus ojos están bien abiertos. Alguien la tranquiliza “¿Estas bien?”. Ella respira. Todo fue parte del programa de entrenamiento, una prueba de concentración, criterio, técnica. Un simulacro que ya termino.

En el lugar también hay un hombre y una mujer vestidos austeramente de manera occidental, hay cables alrededor y una silla con respaldo sobre la que está recostada.

Ha sacrificado el amor y la comodidad, se ha resistido al deseo, ha desterrado la ilusión y se ha decidido por el camino de la verdad..¿Qué verdad? La que va más allá de sus intereses personales y le obliga ha renunciar al placer, a vencer a su ego mediante la

supresión del yo, rectificando su compromiso de cumplir la intención de su camino. Buda ha dicho: “aquel en quien no existen ni hipocresía, ni orgullo, que ha superado la codicia, que está libre de egoísmos y deseos, que ha expulsado de si la cólera, completamente sereno distingue lo que es malo y lo abandona como la garza que bebe la leche, deja del lado el agua” (Udana, 1971: 101).

Cis ha logrado un buen puntaje en todo, pero aun no se libera del shock. El hombre que la desconectó le pregunta si está bien, ella extiende el brazo, lo toma por el cuello, lo acerca y le da un puñetazo; expresa que se siente mucho mejor, se aleja caminando y sube un elevador. La cámara se va a fade out en negros y continua otra historia, una de detectives.

Program es una discusión en torno al asunto de la píldora roja que representa el conformismo con la Matrix tal cual es. ¿Qué es ficción, qué es realidad? ¿Alguna analogía?.

La concepción de la historia está fuertemente relacionada con el Bushido, el camino del Samurai. Mezcla de ideas del budismo Zen, del shintoísmo y el confucianismo, el Bushido es un código de conducta guerrera que enseña que no debe haber otra intención que reflexionar sobre el momento, que la valentía es hacer lo que es correcto hacer cuando es correcto hacerlo; en que la falsedad es vista como una debilidad, la justicia como el poder de decidir lo que es correcto y lo que no lo es; el honor como el entendimiento de la dignidad y las responsabilidades y en que la lealtad hacia el camino es fundamental.

La saga es también una reflexión en torno al concepto hindú de Maya, que es la ilusión. La caverna de Platón. Un espejismo. La concepción de la realidad como una quimera. Matrix está anclada en una concepción altamente relativa; la mente que flota inquieta en el Samsara a través de un laberinto de posibilidades. La ficción de la realidad, Samsara es deambular.

Es la ronda interminable de transmigración, el ciclo incontrolado de la vida y la muerte; el nacer, morir y volver a nacer, el estado de no iluminación en el cual vivimos y del cual necesitamos liberarnos, la existencia mundana. Se califica como un

auto-engaño o ignorancia de la realidad de las cosas. El mundo insatisfactorio, perecedero e insustancial.

La razón bloquea el camino para alcanzar el entendimiento. ¿Qué es lo real? ¿Como se define la realidad?. Si estas pensando de lo que se puede oler, probar o ver, entonces lo real son solo señales eléctricas interpretadas por el cerebro”, pero al mismo tiempo, “negar nuestros impulsos es negar lo que nos hace humanos.

De acuerdo a Songyal Rimpoche (1994) en el *Libro tibetano de la vida y la muerte*: Las emociones que surgen empiezan a solidificarse en forma de percepciones falsas que juntas crean los reinos ilusorios que llamamos Samsara. Esas falsas percepciones interrelacionadas e interdependientes nos han hecho quedar atrapados en la falsa realidad de nuestra propia ilusión. Samsara es apego y aversión, una celebración de todas las cosas que alejan de la verdad, que hacen difícil vivir para la verdad y que inducen a la gente a dudar de su existencia. El samsara se alimenta de la misma ansiedad y depresión que induce en todos nosotros y que fomenta cuidadosamente con una maquinaria de consumo que necesita mantenernos deseosos para continuar funcionando. El samsara es organizado, versátil; nos asalta con su propaganda desde todos los ángulos y crea a nuestro alrededor un entorno de adicción casi inexpugnable (Rimpoche, 1994).

Aparece también el concepto de karma; de causa – efecto, acción – reacción. Todo es consecuencia de la causalidad; toda elección es una ilusión, excepto la elección de la verdad. No hay escape de la causalidad. Somos por siempre esclavos de ella. Nuestra única esperanza, es entender, entender porqué? El porqué es la única fuente real.

Al final, el destino es la providencia y no hay accidentes, todo está hecho a base de relaciones y conexiones, todo está en red. La anomalía es la falla que crea la armonía; es el aleteo de una mariposa que genera una tormenta, es la teoría del caos.

En la saga de Matrix como en el budismo y el hinduismo existe

la posibilidad de trascender la materialidad, de utilizar la meditación como camino para una supraconsciencia, la posibilidad de desconectarse e iluminarse.

La historia de Cis es una historia épica, la historia de alguien que sufre una prueba que hará evolucionar sus habilidades y desarrollar su espíritu. Alguien que tiene la misión de sobrepasarse a si misma, de soportar y vencer el embate de los conflictos y la realidad.

Al principio se nos muestra a Cis, la heroína en su mundo ordinario. Ella practica en un emulador, sabe que está en una simulación pero no, que súbitamente se hallará con una simulación de una simulación. En un juego de la irrealidad.

Según el esquema de Joseph Campbell y su héroe de las mil máscaras; al encontrarse con Duo, Cis sufre la llamada a la aventura, la incitación a la transformación. Cuando aun no sabemos que Duo ha traicionado a la resistencia, éste juega el papel del sabio anciano, de aquella figura arquetípica que aparecerá para mostrarle algo crucial. En este caso, que la desconcentración en una lucha puede ser fatal.

En el momento en que Duo declara sus intenciones, y se abren las puertas de los dragones amarillos, comienza un mundo especial. Un mundo en donde el papel de sabio anciano se ha convertido en antagonista. En que un amigo se convierte en enemigo.

En el momento en que Duo le pregunta si está arrepentida de haber tomado la píldora roja y ella solo le contesta “tal vez” ocurre la instrucción del candidato, situación que le hará preguntarse si valdría la pena aún sabiendo que esa vida era tan solo, una ilusión.

De cierta manera Cis desciende a los infiernos al enfrentarse directamente, espada contra espada con su oponente. De ahí la cara desconsolada de Cis al darse cabal cuenta de la traición. Pero no tardará mucho en salir de los infiernos, al ser desconectada y despertarse del mal sueño.

La prueba suprema ha sido superada y la resurrección toma lugar, lo que se confirma con el puñetazo en la cara. El regreso al

hogar se da cuando ella se encamina al elevador y asciende a un nivel superior.

La imagen en Animatrix está relacionada al Anime que a su vez se vincula al movimiento artístico japonés del Ukiyo-E por el erotismo en sus gráficas de sutiles detalles, y aunque la estética visual es característica en cada segmento, se relaciona también de manera general a la gráfica de los videojuegos.

En lo particular, Program se vincula fundamentalmente con la animación japonesa entremezclada con los dibujos del cómic underground norteamericano. Los colores son planos y saturados, neutros y contrastados, con escasas y marcadas sombras.

El ritmo del montaje es ágil, rápido, de batalla. La cámara funciona como narrador, un poco como las cámaras de vigilancia en que transcurre una historia que es visualizada en un monitor. Fundamentalmente se utilizan los planos medios y los abiertos, casualmente el acercamiento.

Destaca el uso de los colores rojo, negro, blanco y dorado; y resalta el uso de el contraste del blanco y negro como la polaridad representada en la lucha de opuestos. Cis, el personaje positivo es un personaje blanco mientras Duo, el personaje negativo es uno negro.

Arquetípicamente, el color rojo se asocia a las festividades de primavera, de matrimonio y de nacimiento, se vincula con los ritos iniciáticos. Evoca el calor, la intensidad, la acción y la pasión. Es el color del fuego, de la sangre, de la vida. Es el color del destino y la inmortalidad. En el Japón es símbolo de la sinceridad y la dicha; según ciertas escuelas shintoistas, el rojo designa el sur, la armonía, la expansión y es símbolo de lealtad.

El rojo asociado al blanco y al oro constituye la fuerza vital y encarna las virtudes guerreras. El blanco también está asociado al fenómeno iniciático y es atributo del candidato que se levanta y sale victorioso de la prueba. En el budismo es el color que se asocia al conocimiento y la concentración. El amarillo es la fuerza, lo terrestre, el dorado es el color de lo divino y lo eterno, es el color de los rayos de Mitra el sol. El negro simboliza la noche, la

no manifestación, la muerte, la materia de donde se deriva todo, la sustancia universal, el caos original.

Animatrix es un conjunto de relatos que trasladan al mundo de la ficción la historia universal, de ahí que la obra total esté llena de relaciones intertextuales que abren las puertas a múltiples significados y contextos.

Representa la masificación de una contracultura, la venta de un estereotipo; el crear una mitificación en torno a las tecnologías comunicacionales para envolverlas de aura en la educación emocional de la sociedad global y dotarlas de identificación psicosocial.

Compuesta de diversos géneros, la obra total es un collage del inconsciente colectivo de la sociedad mundial. Es una mezcla de estilos y géneros que se desarrolla fundamentalmente dentro del contexto estético del ciberpunk, un movimiento artístico y filosófico que surgió como un género literario a partir de la cibercultura y la ciencia ficción; se relaciona principalmente con la novela Neuromante de William Gibson en donde narra la historia de un hacker que se conecta al ciberespacio como una conciencia sin cuerpo en la alucinación consensual que es la Matrix.

La ideología del ciberpunk plantea que la informática es poder en una sociedad semi-apocalíptica y ultraviolenta. Sus historias se desarrollan en grandes ciudades nocturnas, en un futuro oscuro e incierto, de avances tecnológicos en las telecomunicaciones y de contaminación masiva. En una entrevista Richard Stallman señala que las computadoras conllevan la posibilidad de un estado totalitario como nunca, la pesadilla ciberpunk; las razones de la tecnofobia. Un peligro que se acerca rápidamente.

Sus héroes son Tekus, Freakies, Vaqueros de Consola que libran batallas en la Matrix; Hackers, Crackers, Piratas Informáticos.

Hack en inglés significa caballo, cortar, un puntapié, un escritor trillado, pero su uso probablemente se remita a la acepción de alquiler que está en relación con mercenario.

En el ciberpunk se refleja la interacción del hombre y la máquina, dando existencia a personajes que luchan contra el sistema y que se identifican con los piratas informáticos y los internautas

en tránsito constante por las redes del orbe en busca de comunicación e información. La tecnología es el campo de batalla, la resistencia electrónica lo que busca es liberar la información.

Las raíces del ciberpunk están ligadas con el movimiento romántico del siglo XIX por múltiples razones. Ambos son movimientos culturales, artísticos y literarios que responden a diversas facetas de la era industrial y el avance de las ciencias. Surgen de una época de incertidumbre y cambio. En ambas se desarrolla un sentimiento de aversión al control del estado. Son una manifestación ideológica de las revoluciones que pretenden un cambio en el orden del mundo. Debido a la vida urbana y la contaminación, existe una fuerte nostalgia por la naturaleza, una necesidad por diferenciarse del común de la sociedad, de la búsqueda de una desconexión literal de la deshumanización, se hace uso del anonimato y el clandestinaje, poseyendo elevados objetivos y defendiendo unos ideales que la sociedad pretende destruir.

No queda en duda la existencia de un sistema que controla al ciudadano al mismo tiempo que es controlado por los poderes económicos y comerciales, las corporaciones privadas y las transnacionales.

El ciberpunk es una afirmación de nuestro origen como reflejo de los mitos colectivos, retrato de la dulce esquizofrenia que permite a cada uno ser muchos; relatos en donde una multiplicidad de agentes actúan autónomamente, coordinándose espontáneamente. Lo lúdico en las personalidades múltiples, los avatares, la herencia de los Juegos de Rol.

La estética referencial es también el Género Negro: Calles oscuras y solitarias, chicas en problemas, tiroteos, la corrupta policía. El héroe ciberpunk desciende en línea recta del detective clásico condenado a múltiples pruebas. El ritmo de la narración es rápida y los finales rara vez son felices.

El estilo es resultado de una amalgama cultural propia de la posmodernidad, mezcla ambigua de símbolos con referentes directos.

Tiene como antecedente filmico a *Ghost in the Shell*, *Hasta el Fin del mundo*, *Días Extraños* y *Akira*, sociedades de la tecno-

logía en donde los delitos son electrónicos; a Blade Runner dirigida por Ridley Scott y basada en la obra ¿Sueñan los androides con ovejas electrónicas? de Philip K. Dick, a Terminator 1 y 2 de James Cameron, y a 2001 Odisea del espacio porque plantea la existencia de androides que deciden vivir, a Alien por la similitud en la iluminación y la ambientación de las naves, a Dark City, 12 monos o el 5to elemento por la existencia de una mega urbe gótica. E incluso películas e historias más antiguas como el gabinete del doctor Caligari de Robert Wiene en donde se retrata la realidad redefinida por la mente o Stalker de Andrei Tarkosky, una zona en donde todo es posible, una frontera entre lo fantástico y lo real.

Animatrix es un estilo hecho de retazos reciclados de muchos tipos de estéticas. Existen estrategias de ilusión, simulacro y fractalidad de la realidad que llevan a hacer relativo el contenido; aunque la terminología en la saga no es mera coincidencia, ya que los nombres apelan directamente a intertextualidades específicas.

Los conceptos están vinculados a términos judeocristianos, helénicos y de la cultura rastafari; a nociones hinduistas y budistas en un contexto moderno, sintético y urbano.

Literariamente se vincula son los textos samuráis como el Hagakure, El Libro de los cinco Anillos de Miyamoto Musashi y textos búdicos como Dhamapadha o el Usana; y a textos hinduistas como los Upanishads.

Está relacionado con los escritos de la ciencia ficción y la fantasía como 1984 de George Orwell, Momo y la Historia Interminable de Michael Ende, la Vida es Sueño de Calderón de la Barca y Alicia en el País de las Maravillas de Lewis Carroll. Está vinculado también con la novela de Mary Shelly: Frankenstein, el hijo bastardo de la sociedad científica, así como a todas sus secuelas filmicas. También aparecen el personaje hebreo del Golem y Judas el apóstol.

En lo específico, Program hace referencia a los samuráis, a filmes de Akira Kurosawa como Kagemusha o los 7 Samuráis; a los videojuegos, al teatro Kabuki, a las guerreras lobo como la Prin-

cesa Mononoke, a las películas de Artes marciales como El tigre y el Dragón y La Casa de las Dagas Voladoras y las series de Anime como Ninja Scroll, 7Samurai o Samurai Champloo.

Matrix es una ficción hablando de la ficción, un sueño, una invención. Es la representación de un sistema; un mundo ilusión, apariencia.

Todo es en el fondo un sitio intangible, irreal. “La cuchara no existe”. Los objetos son imaginarios, lo tangible y lo sensorial es una mentira creada e inventada, una ficción de la percepción a través de la mente. El mundo no es más que un teatro de marionetas.

En la saga todo es literalmente una alucinación, es la relatividad de la percepción: ¿cómo saber si mi sentidos mienten?, ¿realmente existo?, ¿estoy realmente aquí?

El mundo está en la mente, es una creación, una ilusión; es la asimilación del mundo tangible con el mundo cibernético, electrónico y virtual. ¿Es el samsara un emulador? ¿Te tomas la píldora roja o te tomas la píldora azul? ¿Prefieres la vida real cruda o prefieres la paz simulada del mundo virtual?

De lo ilusorio a lo real, de la oscuridad a la luz, de la mortal a lo inmortal. Upanishads, tercer Brahmana. S VII a.J.C

Bibliografía

Diccionario Enciclopédico (1986) *Diccionario enciclopédico*, Grijalbo, España.

Udana (1971) *La palabra de Buda*, Barral Editores, España.

Rimpoche, Songyal (1994) *Libro Tibetano de la Vida y la Muerte*, Editorial Urano, España.

Chevalier, Jean (1986) *Diccionario de Símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, España.

DE LA EXPERIENCIA COMO ESPECTADOR A LA CREACIÓN COMO PRODUCTOR

Antonio Noyola

El análisis cinematográfico -como la teoría y la historia del cine- admite muy variados puntos de vista, pues se nutre de diversas corrientes de la semiótica, la lingüística, la narratología, la teoría de la recepción, la filosofía, el psicoanálisis, la antropología y, por supuesto, la propia teoría cinematográfica.

El análisis reposa en una tupida trama de conceptos provenientes de aquellas disciplinas, y cuya gravitación en las aplicaciones específicas varía según el programa y las inclinaciones del analista. La mayoría de los modelos postulan elementos como imagen, sonido, montaje o narración, pero habida cuenta de la vastedad de cada uno de ellos, al descomponer un filme complejo es posible enfatizar este o aquel aspecto o nivel. La lectura de Michel Chion, por ejemplo, nos obliga a reconocer el asombroso olvido o menosprecio de la dimensión auditiva de las películas, una dimensión capital en la construcción de significados.

Personalmente desconfío de las teorías finalistas y los conceptos inflexibles. Prefiero ver al análisis cinematográfico como un método de descripción e interpretación en movimiento. No

hay Lecho de Procusto conceptual que valga cuando todo sucede como si cada filme exigiera su propio modo de análisis y valoración. Creo, al mismo tiempo, que gracias al trabajo de varias generaciones de historiadores, teóricos, analistas y críticos del cine, tenemos mucha tela de donde cortar. A la postre, como en disciplinas semejantes, por ejemplo la literatura comparada, en el análisis cinematográfico son decisivas la experiencia y los conocimientos del estudioso.

Imaginar primero, y luego escribir y realizar *Análisis cinematográfico. Una introducción*, ha significado para mí la oportunidad impagable de pensar en el cine detenidamente, incluso obsesivamente, durante seis meses. Condensar a teóricos de primera línea en nombre de la divulgación razonada, seleccionar fragmentos del maduro y en varios casos brillante talento cinematográfico nacional, y entrevistar a distinguidos investigadores y maestros de cine y literatura de la UNAM y la UAM, ha sido una experiencia instructiva y placentera.

La experiencia del espectador de cine comienza en la infancia, y debido al módico y continuado goce que alienta, crece inadvertida hasta el momento en que nos reconocemos como cinéfilos, es decir, como individuos propensos a la trivía incombustible, la crítica pendenciera, la devoción por ciertos actores y directores; en ese momento el cine, que ya ha sido fuente de una perdurable educación emocional, se convierte en una de las claves de nuestra formación estética. Si antes nos bastaba con gustar de ciertas películas, ahora necesitamos argumentar nuestro interés por ellas, y esto nos conducirá a verlas una y otra vez, con un detenimiento que amalgama el placer y la reflexión. Hombre del siglo pasado, el siglo del cine, no sé explicarme la vida ni el mundo sin su múltiple y prodigiosa transposición a la gran pantalla.

Como muchos otros, le debo al cine estímulos esenciales en el desarrollo de mi sensibilidad moral, cultural y política. Yo tenía trece años y mucho cine en mi pasado, pero esto no menguó mi sorpresa ante una película distinta de las muchas mexicanas y estadounidenses conocidas: *Los cuatrocientos golpes*. La experien-

cia me hizo ver que el cine, además de contar historias épicas, humorísticas y sentimentales, también podía expresar el malestar, la confusión y los deseos de la gente de mi edad con un lenguaje que parecía emanar de los propios personajes. Creo que al salir de la película de Francois Truffaut vislumbré, por primera vez, la estética cinematográfica.

Arribé a la ciudad de México a fines de 1969. Fui un estudiante irregular de Economía y de Letras Hispánicas en la UNAM, y un asiduo espectador de sus estupendos cineclubes. Allí, y en la vasta red de salas del centro de la ciudad, fui conociendo obras de Welles, Visconti, Buñuel, Fellini, Bergman y Kurosawa, entre otros maestros indispensables. Por entonces uno podía ver clásicos estadounidenses de los años cuarenta y cincuenta en inmensas salas comerciales como el Internacional o el Teresa, y filmes legendarios como *Iván el Terrible* o *Un perro andaluz* en el Cineclub de Economía o en el Regis. Debido a los gastados proyectores y el mal estado de las copias, algunas películas parecían haber sido acuchilladas, y podían tornarse incomprensibles si el cácaro desaprensivo equivocaba el orden de los rollos. Pero esos inconvenientes eran dispensados por el apetito del cinéfilo, empeñado en admirar, por fin, *El séptimo sello* o *La dolce vita*.

En esos años, lo primero que yo buscaba en el periódico *Excélsior* o en los suplementos *Diorama de la Cultura* y *México en la Cultura* eran las críticas de Emilio García Riera, José de la Colina, Tomás Pérez Turrent y, por supuesto, del letal Jorge Ayala Blanco. La lectura de la crítica me condujo a la lectura de libros como la *Historia del cine mundial* de Georges Sadoul, la *Historia documental del cine mexicano* de García Riera, la *Aventura del cine mexicano* de Jorge Ayala Blanco y *El cine norteamericano* de Andrew Sarris. En algún momento, Francois Truffaut, conversando con Alfred Hitchcock, me iluminó de nuevo, ahora en relación con los privilegios y singularidades de la narrativa fílmica.

En los siguientes años mantuve mi asedio al cine. Incursioné en el periodismo cinematográfico, dictaminé guiones de largometraje para compañías productoras, y escribí uno. Me convertí

en guionista y realizador de documentales y programas de televisión. Recordé todo esto al preguntarme cómo desarrollar el proyecto *Análisis cinematográfico*, y decidí que la condición del espectador debía ser el punto de partida y uno de los hilos conductores del DVD.

Con frecuencia la fruición cinematográfica ha sido comparada con la hipnosis. Sentado en la oscuridad, el espectador recibe un flujo continuo de informaciones sensoriales, cognitivas y afectivas que lo sumergen en un mundo paralelo al propio. Y si recordar la película recién vista es un ejercicio de reinención, analizarla exige re-visiones motivadas por el placer fetichista, los juicios de valor o la descripción minuciosa y significativa. En el video del disco intenté mostrar estas circunstancias y posibilidades a través de un puñado de espectadores inspirados en cinefilos que conozco y en mí mismo. Aunque es obvio, declaro que los competentes actores de teatro universitario que con entusiasmo participaron en el video, no son responsables de parlamentos que corregí varias veces pero en plazos perentorios. Por lo demás, no incorporé todos los grabados y no me satisfacen todos los incluidos.

Elegir es excluir, y divulgar es pronunciarse de modo explícitamente acotado. Si bien el disco que presentamos comprende campos audiovisuales y campos escritos, se dirige principalmente a la vista y al oído. Es una introducción a una disciplina vasta y multiforme, y por supuesto no pretende sustituir la lectura de la muy útil bibliografía seleccionada y comentada por Lauro Zavala. El texto del video es literario antes que conceptual, pues he pretendido considerar, con propósitos didácticos, de modo ceñido y espero que sugerente, elementos clave en la construcción del discurso cinematográfico.

Los segmentos filmicos indispensables para el proyecto pudieron ser incorporados gracias al Instituto Mexicano de Cinematografía, el Centro de Capacitación Cinematográfica, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, la Filmoteca de la UNAM, varios productores privados nacionales y la United

International Pictures, gracias a los esfuerzos de mi amigo Saturnino Herrán.

Lauro Zavala, pionero del análisis cinematográfico en nuestro país y su cultivador más constante, sembró la primera semilla del proyecto, me introdujo al tema con sus libros y aportó una muy útil bibliografía comentada. Roberto Villamil supervisó y atendió acuciosamente el desarrollo del trabajo. Mi socio Andrés Baños fue, como siempre, un productor minucioso y exigente, y el responsable de la pista sonora. Héctor Zavala diseñó el arte gráfico y me hizo juiciosas observaciones. Hugo Muñoz prestó su talento como camarógrafo, y Alberto García el suyo como editor. Gabriela Pérez y Alam Canales desempeñaron con eficiencia labores de producción. Varias amigas y amigos, colegas y cómplices me ayudaron con sus sugerencias. A todos ellos, muchas gracias.

Texto leído durante la presentación del DVD didáctico *Análisis cinematográfico. Una introducción* (2005), producido por la Coordinación de Educación Continua de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Posibilidades del análisis cinematográfico. Actas del Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico es una edición electrónica que puede ser solicitada en versión impresa al Departamento Editorial de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México.
Correo electrónico: editorial@editorialuaemex.org



El contenido de esta publicación puede consultarse en la siguiente dirección electrónica:
<http://editorialuaemex.org/libros.php>