

Licenciatura en Comunicación Social / UAM Xochimilco
Módulo Cinematografía y Procesos Culturales

Módulo de Cine

Dr. Lauro Zavala

Notas de Curso
Enero a Abril de 2011
UEA: 323005

Materiales de Trabajo

Preliminares

- 4 Programa
- 6 Contenidos
- 9 Evaluación
- 10 Calendario
- 12 Bibliografía
- 14 Reseña
- 15 Documentales
- 17 Recomendaciones
- 18 Libro de Texto
- 19 Protocolo
- 20 Criterios
- 21 Trabajo Final

Teoría y Análisis Cinematográfico

- 22 El placer de ver cine
- 23 Teorías del cine en el siglo XX
- 24 Qué es el análisis cinematográfico
- 25 Análisis formal o instrumental
- 26 Tipología del análisis cinematográfico
- 27 Métodos de análisis cinematográfico
- 28 Mapa general de las teorías del cine

Elementos de análisis cinematográfico

- 31 Lineamientos para el ejercicio de análisis
- 32 Elementos de análisis cinematográfico
- 37 Elementos del cine posmoderno
- 38 Modalidades del análisis
- 39 Evolución de la narrativa cinematográfica
- 40 Cine clásico, moderno y posmoderno
- 42 Estrategias del cine posmoderno
- 44 Ética y estética del cine posmoderno
- 45 Análisis del sonido en el cine
- 47 Documental clásico, moderno y posmoderno
- 50 Minificción audiovisual

El análisis cinematográfico en la práctica

- 51 Análisis hermenéutico / Midrash y lecturas (*El viejo y el mar*)
- 52 Análisis tipológico / Teoría del juego (*Harry Potter*)
- 53 Análisis semiótico / Aproximaciones sucesivas (*La pantera rosa*)

- 56 Análisis morfológico / Actantes y funciones (*El cartero llama dos veces*)
- 57 Análisis genérico / Título y final (*El cartero llama dos veces*)
- 58 Análisis estructural / Suspenso clásico (*North by Northwest*)
- 59 Análisis retórico / Metáfora y metonimia (*M, el asesino*)
- 60 Análisis estilístico / Edición centrípeta y centrífuga (*Hamlet*)
- 61 Análisis de la sutura / Metaparodia (*Natural Born Killers*)
- 62 Análisis semiótico / Abducción (*El nombre de la rosa*)
- 63 Análisis enunciativo / Punto de vista (*Danzón*)
- 67 Análisis intertextual / Metaficción (*Zoot Suit*)
- 69 Análisis simultáneo / Recursos formales (*Citizen Kane*)
- 72 Análisis formal / Modernidad metafórica (*Citizen Kane*)

Otros materiales para el análisis

- 76 Film Noir: Estética e ideología
- 78 Film Noir: Antecedentes y evolución
- 84 Film Noir: Bibliografía básica
- 85 Nueva Ola Francesa
- 86 Cine contemporáneo
- 87 Teoría de los géneros
- 88 Cine mexicano 1940 / 1990
- 89 Sistema de lo fantástico
- 90 Ciencia ficción
- 91 Estrategias metafóricas

Análisis Intertextual

- 92 Análisis Intertextual
- 95 Análisis del Diseño Gráfico
- 96 Análisis Fotográfico
- 97 Análisis de la Ilustración
- 98 Glosemática narrativa
- 99 Estrategias metaficcionales
- 101 Traducción en cine
- 102 Narrativa gráfica
- 104 Tipología de finales

Materiales de investigación

- 105 Cine contemporáneo
- 107 Teorías del punto de vista
- 109 La tradición humanística
- 110 Créditos como minificción
- 112 Maestría en Teoría y Análisis
- 114 Glosario para el Análisis
- 116 Conferencias sobre análisis

Módulo
Cinematografía y Procesos Culturales
Profesor Lauro Zavala

Objetivo: Conocer los elementos fundamentales del lenguaje cinematográfico y su relación con los procesos culturales desde una perspectiva semiológica y socio-histórica. Para ello se estudiarán de manera sistemática los procesos de recepción cinematográfica, así como los principales códigos del cine clásico, su ruptura en la tradición moderna y las características estéticas del cine contemporáneo, todo ello a partir de la práctica del análisis cinematográfico.

Metodología: Este módulo se apoya en varios ejercicios de reconstrucción analítica de la experiencia de recepción cinematográfica a partir de los modelos contenidos en el libro de texto *Elementos del discurso cinematográfico* (UAM-X, Serie Libros de Texto; actualmente este libro está colgado en la página electrónica de la Coordinación de Educación Continua y a Distancia, CECAD) y en *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (Trillas, 2010).

Elementos de análisis: Desde los primeros ejercicios de análisis cada estudiante seleccionará el área del análisis en la que estará inscrita su investigación trimestral, a partir de la bibliografía existente en español: imagen, sonido, montaje, guión, narración, enunciación, estética, retórica, género, estilo, adaptación, intertextualidad, modernidad, posmodernidad, etc.

Contexto general: Es pertinente señalar que este módulo no es un curso de historia del cine, ni tampoco es un taller de apreciación o crítica cinematográfica, sino que está estructurado como un taller de análisis de los procesos de comunicación cinematográfica.

Problema Eje: La distribución organizativa de los elementos que constituyen el proceso audiovisual para definir y analizar sus productos concretos: la organización lógica, semántica, sintáctica y semiótica de la información visual y sonora en el espacio de la pantalla; el montaje del dispositivo audiovisual; el reconocimiento de la edición de imágenes y sonidos, y la posición relativa que ocupan en este discurso sus componentes esenciales: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración.

Objeto de Transformación: El enfrentamiento con un producto audiovisual de carácter ficcional, documental o de no ficción, y la puesta en práctica de los recursos necesarios para su definición, interpretación, comparación, segmentación y valoración, es decir, para su análisis sistemático y riguroso a partir de una postura teórico-metodológica precisa.

Objetivo General: Que al final del curso el alumno sea capaz de contar con una perspectiva panorámica teórica y conceptual del análisis cinematográfico; conocerá sus principales características profesionales y estará familiarizado con un lenguaje técnico común que le permitirá establecer un diálogo productivo con diversos puntos de vista disciplinarios.

Objetivos Específicos: Que al final del curso el alumno sea capaz de:

- Distinguir los fundamentos de la reflexión teórica sobre el discurso cinematográfico
- Precisar los elementos fundamentales del análisis cinematográfico, sus principales métodos y estrategias de trabajo
- Reconocer los elementos centrales del lenguaje cinematográfico, desde una perspectiva estética y semiótica
- Estudiar la estructura del análisis de una secuencia audiovisual
- Elaborar los conceptos relevantes para su proyecto de investigación

Contenido Sintético

a) El cine como lenguaje y como arte. Orígenes, evolución y tendencias en la teoría del cine. Distinción entre ensayo, crítica y análisis cinematográfico. Teorías formalistas y teorías realistas. Los componentes formales del discurso cinematográfico. Elementos del cine clásico y moderno. Estética y semiótica del cine posmoderno. Estrategias del análisis audiovisual. Macroanálisis y microanálisis. Análisis simultáneo: estudio de casos

b) Análisis de la imagen y el sonido: Composición, emplazamiento y profundidad de campo. Aproximaciones teóricas al estudio del sonido en el cine. Tipología de la relación entre sonido e imagen. Análisis del montaje y la puesta en escena: Estrategias de découpage (selección) y raccord (continuidad). Ideologías del montaje: Eisenstein y el montaje soberano vs Bazin y el cine de la transparencia. El actor y la cámara. Análisis de la narración y los géneros del cine clásico: Intriga de predestinación, suspenso y sorpresa. Estructuras del relato mítico clásico. Narración e ideología. Fórmulas genéricas y estructuras de poder

c) Del análisis textual al intertextual: Evolución de la semiótica audiovisual. Problemas de estética fílmica. Semiosis fílmica y traducción intersemiótica: El modelo glosemático. Del estructuralismo al postestructuralismo. Las fronteras del análisis fílmico: La minificción audiovisual: tráiler, créditos, videoclips, etc. Metaficción tematizada y actualizada. La estética de la violencia en el cine contemporáneo

Unidad I

La Comunicación Cinematográfica como una Forma de Comunicación Simbólica

Objetivo: Reconocer las aproximaciones que permiten definir el cine como medio de comunicación y expresión estética que incide en la constitución de imaginarios sociales y de formas simbólicas y culturales

Contenidos

- 1.1 El cine como lenguaje y como arte
 - Orígenes, evolución y tendencias en la teoría del cine
 - Distinción entre ensayo, crítica y análisis cinematográfico
 - Teorías formalistas y teorías realistas
- 1.2. Los componentes formales del discurso cinematográfico
 - Elementos del cine clásico y moderno
 - Estética y semiótica del cine posmoderno
- 1.3. Estrategias del análisis audiovisual
 - Macroanálisis y microanálisis
 - Análisis simultáneo: estudio de casos

Actividades

- Discusión y utilización de notas de curso con fines pedagógicos
- Exposición del docente con participación del grupo
- Observación de secuencias cinematográficas seleccionadas por el docente
- Presentación en equipo de lecturas obligatorias con participación grupal e individual
- Entrega de ejercicios individuales de análisis cinematográfico

Bibliografía básica

- Bordwell, David & Kristin Thompson: *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1995 (1993)
- Martin, Marcel: *Análisis del film*. Barcelona, Gedisa, 2010 (1959).
- Zavala, Lauro: *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. México, Trillas, 2010

Bibliografía complementaria

- Aviña, Rafael: *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México, Conaculta / Océano, 2004.
- Labarrere, André: *Atlas del cine*. Madrid, Akal, 2009, 676 p.
- Machado, Arlindo: *El sujeto en la pantalla*. Barcelona, Gedisa, 2009.

Unidad II

El Discurso Cinematográfico y la Materialidad de la Expresión Fílmica

Objetivo: Dar cuenta del carácter discursivo de los productos cinematográficos en función de sus condiciones de producción, reconocer sus estrategias de representación y establecer un acercamiento general a los saberes y prácticas discursivas que ha generado

Contenidos

2.1 Análisis de la imagen y el sonido

- Composición, emplazamiento y profundidad de campo
- Aproximaciones teóricas al estudio del sonido en el cine
- Tipología de la relación entre sonido e imagen

2.2 Análisis del montaje y la puesta en escena

- Ideologías del montaje: Eisenstein y el montaje soberano vs Bazin y el cine de la transparencia
- El actor y la cámara

2.3. Análisis de la narración y los géneros del cine clásico

- Intriga de predestinación, suspenso y sorpresa
- Narración e ideología
- Fórmulas genéricas y estructuras de poder

Actividades

- Observación de secuencias cinematográficas seleccionadas por el docente
- Presentación en equipo de lecturas obligatorias con participación grupal e individual
- Entrega de ejercicios individuales de análisis cinematográfico
- Control de lecturas obligatorias mediante participación grupal e individual.
- Presentación y discusión de los anteproyectos del Trabajo Final

Bibliografía básica

Aumont, Jacques et al.: *Estética del cine*. Barcelona, Paidós, 1985

Aumont, Jacques y Michel Marie: *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990

Bordwell, David & Kristin Thompson: *El arte cinematográfico. Una introducción*.
Barcelona, Paidós, 1995 (1993)

Bibliografía complementaria

Fernández, Álvaro: *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Morelia, El Colegio de Michoacán, 2007

Zavala, Lauro: *Sobre cine posmoderno. Aproximaciones formalistas al cine contemporáneo*. México, Filmoteca, UNAM, en prensa

Unidad III

Teoría y Práctica del Análisis Cinematográfico

Objetivo: Poner en práctica las habilidades de interpretación de los estudiantes, tomando en consideración los elementos básicos del lenguaje cinematográfico en su capacidad para provocar impresión de realidad, y distinguir a ese respecto su evolución histórica.

Contenido

3.1 Del análisis textual al intertextual

- Evolución de la semiótica audiovisual
- Problemas de estética fílmica

3.2 Semiosis fílmica y traducción intersemiótica

- El modelo glosemático
- Del estructuralismo al postestructuralismo

3.3 Las fronteras del análisis fílmico

- La minificción audiovisual: tráiler, créditos, videoclips, etc.
- Metaficción tematizada y actualizada
- La estética de la violencia en el cine contemporáneo

Actividades

- Exposición del docente con participación del grupo
- Observación de secuencias cinematográficas seleccionadas por el docente
- Presentación en equipo de lecturas obligatorias con participación grupal e individual
- Control de lecturas obligatorias mediante participación grupal e individual.
- Presentación y discusión del Trabajo Final

Bibliografía básica

Bordwell, David & Kristin Thompson: *El arte cinematográfico. Una introducción*.
Barcelona, Paidós, 1995 (1993)

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama, 2009.

Zunzunegui, Santos: “La materialidad de la expresión fílmica” en *Pensar la imagen*.
Madrid, Cátedra, 157-167

Bibliografía complementaria

Balló, Jordi y Xavier Pérez: *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona,
Anagrama, 2005.

Losilla, Carlos: *La invención de Hollywood*. Barcelona, Paidós, 2003

Zavala, Lauro: *Cine y literatura. De la adaptación a la traducción intersemiótica*. México,
UNAM, en prensa

Criterios de evaluación

La fase teórica del módulo cubre el 50 % de la calificación trimestral. El resto corresponde al Taller de Producción Audiovisual. La evaluación del desempeño del estudiante en esta fase tomará en consideración las siguientes actividades:

- (20%) Asistencia y participación
- (20%) Presentaciones en equipo
- (10%) Ejercicios de análisis
- (10%) Glosario individual
- (10%) Reseña bibliográfica
- (10%) Actividades extramuros
- (20%) Trabajo final de investigación

Materiales didácticos

Los recursos didácticos que serán empleados a lo largo del módulo son los siguientes: Notas de Curso, Bibliografía Asignada, Guías de Análisis (*Elementos de análisis cinematográfico* y *Elementos de análisis intertextual*), Presentaciones en Equipo, Conferencias del Docente (y de investigadores y egresados invitados), y Proyección de Secuencias, seleccionadas de antemano por el mismo docente.

La bibliografía básica y obligatoria consiste en el libro de David Bordwell y Kristin Thompson: *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1995 (1993) y de los textos que se indican al término de cada Unidad. A su vez, algunos textos de consulta figuran como parte de la bibliografía complementaria. Para la elaboración de trabajo final se recomienda el empleo de alguno de los materiales consignados al final de este documento, de acuerdo con los objetivos de cada proyecto.

Durante el trimestre los estudiantes harán dos presentaciones en equipo a partir del libro de David Bordwell y Kristin Thompson, acompañados por secuencias cinematográficas que ejemplifiquen los contenidos de cada capítulo asignado.

Se recomienda el empleo del Libro de Texto elaborado para este módulo, *Elementos del discurso cinematográfico* (UAM-X, Serie Libros de Texto). Actualmente este libro está agotado en su versión impresa, pero está disponible de manera gratuita en línea, en la página electrónica de la Coordinación de Educación Continua y a Distancia, CECAD, de la Unidad Xochimilco.

Licenciatura en Comunicación Social / UAM Xochimilco
Módulo Cinematografía y Procesos Culturales
Enero a Abril de 2011
Coordinador: Dr. Lauro Zavala

Enmarcamiento general. Este módulo está organizado en 4 terrenos de trabajo conceptual: *Teoría*: Definición, paradigmas y tendencias en teoría y análisis cinematográfico; *Epistemología*: Categorías específicas de discusión; *Metodología*: Herramientas de interpretación textual e intertextual; *Análisis*: Ejercicios prácticos
Criterios de evaluación. La evaluación de este módulo (50% del trimestre) está distribuida como sigue: asistencia y participación (20%); reporte de coloquio (10%); ejercicios de análisis (10%); presentaciones en equipo (20%); reseña bibliográfica (10%); glosario individual (10%); trabajo final (20%).

Calendario de Actividades

Semana # 1: Enero 17 a 21: Conceptos Fundamentales

Lunes 17 (12:00 -13:00) (Auditorio) Presentación del Módulo
(14:00) Entregar calendario y criterios / Directorio electrónico
Equipos de trabajo / *Notas de Curso* / Elegir libro para reseñar
Miércoles 19: 11:00 Análisis paradigmático: Cine clásico y moderno
Instrucciones para ppt, reseña, análisis y glosario / Equipo DVD
Viernes 21: 11:00 Microanálisis Simultáneo: *Citizen Kane*
Elegir película de la cartelera urbana para su análisis en clase

Semana # 2: Enero 24 a 28: Análisis Cinematográfico

Lunes 24: Análisis interpretativo vs análisis instrumental (ppt)
Recorrido por la Guía de Análisis Cinematográfico / Doc: *Hitch*
Miércoles 26: **Coloquio sobre Cine y Literatura** (Univ. Aut. Edo. Morelos)
12:00 (Cuernavaca): Representación de la Violencia en el Cine
Viernes 28: Recorrido por las Notas de Curso (1 - 30) / Doc: *Noir*
Elegir película de largometraje para el primer ejercicio de análisis

Semana # 3: Enero 31 a Febrero 4: Análisis Intertextual

Lunes 31: Teoría del POV (ppt y secuencias) / *Danzón* / Doc: *Rossellini*
Ejercicio # 1 (Análisis Cinematográfico) y Reporte del Coloquio
Miércoles 2: (12:00) *Dalton Trumbo* (P. Askin, 2007) en Salas Isópticas
Viernes 4: Minificción: Créditos, trailers *et al.* / Doc: *Casasola*
Recordar instrucciones para presentar los trabajos en equipo
Elegir otro largometraje y enfatizar su dimensión intertextual

Semana # 4: Febrero 7 a 11: Narración y Puesta en Escena

Lunes 7: Equipo # 1: Bordwell (Caps. 2 y 3: p. 41 a 101): Narración
Ejercicio # 2 (Análisis Cinematográfico)
Miércoles 9: (12:00) *Miroslava* (A. Pelayo, 1993) en Salas Isópticas
Viernes 11: Equipo # 2: Bordwell (Cap. 5: 145-184): Puesta en Escena

Semana # 5: Febrero 14 a 18: Imagen y Teoría del Montaje

Lunes 14: Equipo # 3: Bordwell (Cap. 6: 185-244): Imagen
Miércoles 16: (12:00) *En busca de un muro* (J. Bracho, 1974)
Viernes 18: Equipo # 4: Bordwell (Cap. 7: 246-291): Montaje

Semana # 6: Febrero 21 a 25: Cine Clásico, Género y Sonido

Lunes 21: Equipo # 5: Bordwell (Cap. 8: 292-332): Sonido
Miércoles 23: Equipo # 6: Bordwell (Cap. 9: 333-358): Género y Estilo
Viernes 25: Equipo # 1: Bordwell (361-386): Cine Clásico

Semana # 7: Febrero 28 a Marzo 4: Cine Alternativo, Documental y Animación

Lunes 28: Equipo # 2: Bordwell (387-405): Narración Alternativa
Miércoles 2: Equipo # 3: Bordwell (406-423): Documental y Animación
Viernes 4: Día de descanso obligatorio

Semana # 8: Marzo 7 a 11: Cine Europeo, Cine Mudo e Ideología

Lunes 7: Equipo # 4: Bordwell (424-441): Ideología
Miércoles 9: Equipo # 5: Bordwell (451-470): Cine Mudo
Viernes 11: Equipo # 6: Bordwell (471-491): Cine Europeo

Semana # 9: Marzo 14 a 18: Seminario de Lectura

Lunes 14: **Entregar Reporte de Lectura** (reseña bibliográfica)
Presentación y discusión de libros leídos (Sesión # 1)
Miércoles 16: Presentación y discusión de libros leídos (Sesión # 2)
Viernes 18: Asesoría de Anteproyectos (Sesión # 1)

Semana # 10: Marzo 21 a 25: Asesoría de Proyectos

Lunes 21: Día de descanso obligatorio
Miércoles 23: Asesoría de Proyectos / **Entregar Glosario**
Viernes 25: Coloquio sobre Cine Documental (Univ. de Guadalajara)

Semana # 11: Marzo 28 a Abril 1: Ejercicios de Investigación

Lunes 28: Presentación de Investigaciones Modulares (Sesión # 1)
Miércoles 30: Presentación de Investigaciones Modulares (Sesión # 2)
Viernes 1: Presentación de Investigaciones Modulares (Sesión # 3)

Semana # 12: Abril 4 a 8: Réplicas de Investigación Modular

Lunes 4: Presentación de Investigaciones Modulares (Sesión # 4)
Miércoles 6: Presentación de Investigaciones Modulares (Sesión # 5)
Viernes 8: **Trabajos finales del Módulo / Evaluaciones del Taller**

Semana de EA: Abril 11 a 15: Entrega de Actas

Lunes 11: Entregar calificación trimestral / Evaluación estudiantil / Firma de actas

Libros para reseñar

Ésta no es una bibliografía exhaustiva. Aquí se han seleccionado exclusivamente los textos que tienen utilidad práctica como herramienta para el análisis de películas y secuencias particulares.

Es necesario seleccionar uno de los siguientes 32 libros, de acuerdo con los intereses de investigación de cada estudiante, y utilizarlo para elaborar la reseña bibliográfica, de acuerdo con los lineamientos señalados en la página anterior.

Para elaborar la reseña bibliográfica conviene utilizar las bibliotecas de cine (Filmoteca, CUEC, Cineteca) y la red digital de bibliotecas de la UNAM (www.bibliounam), disponible en línea, para acceder al material bibliográfico que será reseñado por cada estudiante.

Lenguaje Cinematográfico

Bordwell, David y Kristin Thompson: *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995
Carmona, Ramón: *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, Cátedra, 1991
Casetti, Francesco y F. diChio: *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991
Dick, Bernard: *Anatomía del film*. México, Noema, 1981
Martin, Marcel: *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa, 2010 (1955)
Mitry, Jean: *La semiología en tela de juicio. (Cine y lenguaje)*. Madrid, Akal, 1990
Perkins, V. F.: *El lenguaje del cine*. Madrid, Fundamentos, 1997
Scott, James F.: *El cine, un arte compartido*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1987
Stam, Robert: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999
Vanoye, Francois y A. Goliot-Lété: *Principios de análisis cinematográfico*. Adaba, 2008

Análisis de la Imagen

Balló, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Anagrama, 2000
Revault d'Allones, Fabrice: *La luz en el cine*. Madrid, Cátedra, 2003
Villain, Dominique: *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1997

Análisis del Sonido

Russell Lack: *La música en el cine*. Barcelona, Cátedra, 1999

Análisis de la Puesta en Escena

Philippe Durand: *El actor y la cámara*. México, CUEC, UNAM, 1979

Análisis del Cine Experimental

Jean Mitry: *Historia del cine experimental*. Madrid, Akal, 1978

Análisis del Montaje

- Amiel, Vincent: *Estética del montaje*. Madrid, Adaba, 2005
Sánchez-Biosca, Vicente: *El montaje cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1996
Villain, Dominique: *El montaje*. Cátedra, 1996

Análisis de la Narración

- Balló, Jordi y Xavier Pérez: *La semilla inmortal*. Barcelona, Anagrama, 1995
Chatman, Seymour: *Historia y discurso*. Madrid, Taurus, 1990
Chion, Michel: *Cómo se escribe un guión*. Madrid, Cátedra, 2009
García Jiménez, Jesús: *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993
Gaudreault, André y Françoise Jost: *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995
Onaindia, Mario: *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós, 1996

Análisis de los Géneros Cinematográficos

- Altman, Robert: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2000
Echart, Pablo: *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Cátedra, 2005
Vanoye, François: *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona, Paidós, 1996

Análisis del Estilo Cinematográfico

- Herederó, C. y A. Santamarina: *El cine negro*. Barcelona, Paidós, 1996
Silver, Alan y James Ursini: *El cine negro*. Köln, Taschen, 2004

Análisis de la Intertextualidad

- Balló, Jordi y Pérez: *Yo ya he estado allí. Ficciones de la repetición*. Anagrama, 2003

Análisis del Cine Documental

- Niney, François: *La prueba de lo real en la pantalla*. México, CUEC, UNAM, 2009

Análisis Filosófico

- Cabrera, Julio: *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona, Gedisa, 1999
Falzon, Christopher: *La filosofía va al cine*. Madrid, Tecnos/Alianza, 2005

Instrucciones para elaborar una reseña bibliográfica

Lauro Zavala

a) Referencia bibliográfica

Autor, título, subtítulo, país, editorial, año, páginas, ISBN
Cuando es traducción, añadir: título original, país, editorial, año, traductor

b) El libro como totalidad

1. **Título:** Anclaje externo / Anclaje interno (subtítulo) / Sintaxis / Polisemia
2. **Estructura:** Títulos, naturaleza y funciones de las secciones y capítulos
3. **Tesis:** Citar tesis central y complementarias

c) Cada capítulo

1. **Título:** Anclaje externo / Anclaje interno / Sintaxis / Polisemia
2. **Estructura:** Naturaleza y funciones de los subtítulos
3. **Inicio:** Extensión y funciones / Relación con el final
4. **Tesis:** Citar tesis central y tesis complementarias
5. **Argumentación:** Citar varios argumentos / Glosar estos argumentos
6. **Estrategia argumentativa:**
 - Deductiva o normativa: a partir de definiciones, normas o leyes
 - Inductiva o casuística: a partir de casos con el fin de llegar a una definición
 - Abductiva o inferencial: a partir de consecuencias, resultados o enigmas con el fin de formular hipótesis y resolver cada caso
7. **Cierre:** Extensión y funciones / Relación con el principio

d) Conclusión general (acerca de la experiencia de lectura)

En cada parte de la reseña es necesario **citar** textualmente (entrecomillar y señalar la página) y además **glosar** (comentar desde una perspectiva personal) los fragmentos citados

Documentales sobre Cine

A continuación se señalan algunos de los documentales sobre cine y videos didácticos que pueden ser utilizados para apoyar los contenidos del módulo.

Análisis Cinematográfico

1. Análisis cinematográfico (FFL, UNAM) (DVD)
2. Film, Form, and Culture (R. Kolker) (VCD)
3. Film, Form, and Culture (R. Kolker) (Demonstration Version) (VCD)
4. Teoría y práctica de la subtitulación (J.Díaz Cintas) (DVD)
5. Bandas sonoras (M. Russell & J. Young) (CD-ROM)
6. Movie Lover's Guide to Film Language (DVD)

Documentales con subtítulos

Directores

- (*) Alfred Hitchcock: *100 años de Hitchcock* / *Hitchcock BBC*
- (*) Billy Wilder: *Un hombre 60% perfecto*
- (*) Akira Kurosawa / (*) Roberto Rossellini: *El padre del neorrealismo*
- (*) Quentin Tarantino: *Por un puñado de videos*
- Room 666* / *Cada quien su cine* / Roman Polanski: *Wanted and Desired*
- Theo Angelopoulos: *El final de una eternidad*
- Fritz Lang / John Ford / Luis Buñuel / Federico Fellini
- Carl T. Dreyer / Stanley Kubrick / Robert Bresson
- Andrei Tarkovski / John Casavettes / Glauber Rocha

Análisis de Secuencias

- (*) *Un viaje con Martin Scorsese por el cine norteamericano* (4 hrs.)
- (*) *Mi viaje a Italia* (Martin Scorsese) (3 hrs.)
- (*) *Pervert's Guide* (Zizek) (3 hrs.)

Sonido y Montaje

- (*) *El sonido de Hollywood* / (*) *La magia de la edición*

Géneros

- (*) *Film Noir: Oscuridad a la luz* / (*) *Buenas, villanas y hermosas*
- Musical: *¡Eso es entretenimiento!* (3 Vols)
- El Santo: *La leyenda de una máscara* / Erotismo: *Pasión a 24 cuadros por segundo*

Puesta en Escena

(*) Tin Tan / Elvis en Hollywood / *Yo recuerdo* (Marcelo Mastroianni)
Vivian Leigh (documental) Disco 4 de *Lo que el viento se llevó*
Hécuba (actuación en teatro) / *Marilyn Monroe: Sus últimos días*

Documental

Sobre *Nanook* / Sobre Cinéma Vérité
Robert Grierson / Raymundo Gleyzer

Sobre películas particulares

Sobre *Citizen Kane* / Sobre *Fanny y Alexander* / Sobre *Lo que el viento se llevó*
Sobre *The Sound of Music* / Sobre *Mi bella dama*

Materiales didácticos: L. Zavala

1. Análisis cinematográfico (2004)
2. Metaficción audiovisual (2005)
3. Minificción audiovisual (2006)
4. Fontana di Trevi (2007)
5. Espectacularidad en los desiertos (2008)
6. Frontera interior en el cine fronterizo (2008)
7. Frontera interior en el cine internacional (2009)
8. 50 Secuencias de créditos cinematográficos (2010)
9. El punto de vista cinematográfico (2010)
10. Operas primas del cine mexicano, 1988 – 2008 (2010)
11. Los espectadores en el cine de ficción (2010)
12. Representación de la violencia en el cine de ficción (2010)

Ejercicios de Análisis Cinematográfico: Recomendaciones Generales

- Tratar de utilizar todas las categorías de análisis
- Ofrecer *ejemplos* para sustentar cualquier comentario
- Sustituir juicios de valor por *ejemplos* específicos
- Señalar la presencia de la *intertextualidad*, es decir, la relación de la película estudiada con otras películas o con otros productos culturales.

Por ejemplo, relacionar la película estudiada con otras películas donde participan los mismos *actores*; otras películas del mismo *director*; otras películas sobre el mismo *tema*; otras películas del mismo *género*; otras películas del mismo *país*; otras películas de la misma *época*; otras películas con *recursos* similares (uso del color, tipo de música, técnica de montaje, manejo del tiempo, etc.). Señalar la presencia de alusiones filosóficas. Observar connotaciones culturales de la *música*. Comentar la relación entre la película y el texto literario o la fuente histórica en la que se basa la historia. Señalar su relación con otras películas de la misma saga, trilogía o serie, etc.

Lineamientos para elaborar y presentar power point

1. **Función.** El power point es un *apoyo* para la presentación de los argumentos, conceptos y ejemplos de cada tema. El power point tiene como función servir como guía para seguir un orden lógico durante la presentación de los temas del programa.
2. **Título y referencias.** Cada presentación de power point debe iniciarse con el título de la Presentación, que corresponde al material utilizado.
3. **Referencias.** Al inicio del power point es necesario presentar los datos bibliográficos de las fuentes utilizadas (autores del libro, título, editorial, año original, año de traducción al español, ciudad y páginas utilizadas).
4. **Equipo de trabajo.** También es necesario incluir, al principio, los nombres de los responsables del trabajo y la fecha de presentación.
5. **Subtítulos.** El power point debe estar estructurado de tal manera que se anuncie cada uno de los subtítulos del texto original (una lámina por cada subtítulo).
6. **Ejemplos.** Durante la presentación es necesario proyectar clips, secuencias y/o fotogramas que ilustren los conceptos estudiados. Muchos de ellos están disponibles en la red.
7. **Participación.** Durante la presentación, cada uno de los integrantes del equipo debe tener una participación equitativa.
8. **Filmografía.** Al concluir la presentación es necesario señalar la filmografía utilizada (título, director, país y año de cada película). Cuando la película se produjo en otra lengua, señalar el título original y su traducción al español.
9. **Glosario.** Los integrantes del equipo deben distribuir entre sus compañeros del grupo un glosario y cualquier otro material didáctico que sea pertinente (una copia para cada estudiante).
10. **Difusión.** El mismo día que fue presentado el power point, enviar a los demás miembros del grupo el archivo digital del mismo.

Instrucciones para descargar de la red electrónica el libro
Elementos del discurso cinematográfico
Lauro Zavala, UAM Xochimilco, 2003, 160 p.

El libro está disponible en versión electrónica en la página de la Coordinación de Educación Continua y a Distancia (CECAD) de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco:

<http://cecad.xoc.uam.mx/librosenlinea/zavala/zavala.html>

En caso de que no se pueda tener acceso a esta dirección electrónica, se pueden seguir estos pasos:

1. Acceder a la página de la UAM: <http://www.uam.mx>
 2. Localizar las Unidades Académicas (barra superior)
 3. Dar clic en la Unidad Xochimilco
 4. En el menú, dar clic en Educación Continua y a Distancia (CECAD)
 5. Dar clic en Libros en Línea
 6. Elegir **Elementos del discurso cinematográfico**
-

Aparecerá la portada del libro y el acceso al índice, la segunda de forros, la tercera de forros, la contraportada y un zip de 700 kb con el texto completo. El zip tarda aproximadamente 2 segundos en ser transferido a la máquina. Los archivos se encuentran en formato pdf y pueden ser leídos con Adobe Reader 6.0. El texto íntegro está formado por los archivos # 12 y # 14 hasta 44.

Proyecto de Investigación

Dr. Lauro Zavala

El Proyecto de Investigación debe contener los siguientes elementos:

Qué se investiga

1. **Título** (y subtítulo explicativo)
2. **Objetivo** (u objetivos)
3. **Corpus**: Enumeración y descripción o, en su caso, ficha técnica de los materiales escritos, gráficos, sonoros, objetuales, espaciales y / o audiovisuales que serán estudiados

Por qué se investiga

4. **Justificación**: Señalar por qué este trabajo es pertinente en los estudios sobre la narrativa contemporánea
5. **Antecedentes**: Mención y comentarios críticos sobre trabajos similares en relación con el tema y el método

Cómo se investiga

6. **Metodología**: Explicitación de las estrategias analíticas que serán utilizadas para cumplir los objetivos (conceptos básicos, herramientas de análisis, categorías teóricas y forma de utilizarlos)
7. **Estructura**: Índice tentativo del trabajo, incluyendo una explicación sobre el contenido de cada capítulo
8. **Bibliografía**: Libros y artículos impresos y / o en la red electrónica con los cuales la investigación establecerá un diálogo productivo

Criterios de evaluación global

MB = 95 a 100 / B = 75 a 94 / S = 60 a 74 / NA = 0 a 59

Asistencia y Participación (20 pts)

Ejercicios de Análisis (10pts cada uno)

4pts Fecha de entrega

6pts Redacción

Presentaciones en Equipo (10 pts)

2pts Fecha de entrega

3pts Redacción

3pts Contenidos

2pts Copias para el grupo

Reporte Extramuros (10 pts)

2pts Fecha de entrega

8pts Redacción

Reseña de Libro (10 pts)

2pts Fecha de entrega

4pts Análisis

4pts Redacción

Glosario (10 pts)

2pts Fecha de entrega

4pts Redacción

4pts Ejemplos

Trabajo Final: Réplica (10 pts)

2pts Fecha de Entrega

4pts Contenidos

4pts Copias para el grupo

Trabajo Final: Texto Escrito (10 pts)

2pts Fecha de entrega

4pts Redacción

4pts Estructura

2pts Fuentes

Características del trabajo final

El trabajo final consiste en el análisis de una secuencia, después de hacer un análisis de la película completa y documentarse en *www* sobre la película y el tema del trabajo.

Los trabajos realizados a lo largo del módulo están orientados al ejercicio de la **capacidad de análisis** de cada estudiante utilizando categorías provenientes de todas las áreas de la comunicación, y en ellos se enfatiza el **proceso de investigación** (en relación con películas conocidas por el resto del grupo).

El trabajo final, en cambio, está orientado al ejercicio de la **capacidad de síntesis** de cada estudiante a partir de la profundización en un área específica de las estudiadas durante el módulo, y en él se enfatiza el **proceso de exposición** de los resultados de la investigación (ante un auditorio que no necesariamente conoce las películas estudiadas).

Anteproyecto

El anteproyecto de investigación modular debe elaborarse siguiendo el protocolo de la página 20 (Instrucciones para el Trabajo Final). Para ello es necesario elegir una secuencia o una minificción audiovisual (con duración menor a 5 minutos) y elaborar un análisis de secuencia siguiendo los elementos estudiados a lo largo del trimestre.

Al elaborar el trabajo final es conveniente concentrarse en alguna categoría de análisis (montaje paralelo, cámara subjetiva, punto de vista, etc.), un componente formal (imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración), una metodología de investigación (retórica, semiótica, narratología, etc.) o un concepto heurístico (ideología, realismo, verosimilitud, etc.).

Estructura del trabajo final

1. Título y subtítulo: claridad y pertinencia
2. Introducción: señalar el objetivo del trabajo
3. Introducción: síntesis de la argumentación (contenido de las secciones)
4. Secciones: subtítulos precisos y secuenciales (aprox. 1 cada página)
5. Conclusión: resumen de los argumentos y señalamiento del interés de lo expuesto
6. Bibliografía citada (fuentes bibliográficas, hemerográficas, internet)
7. Filmografía consultada
8. Paginación: un punto menos por cada página sin numeración
9. Extensión: no más de 2500 palabras
10. Apéndice: Análisis cinematográfico

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

Lauro Zavala

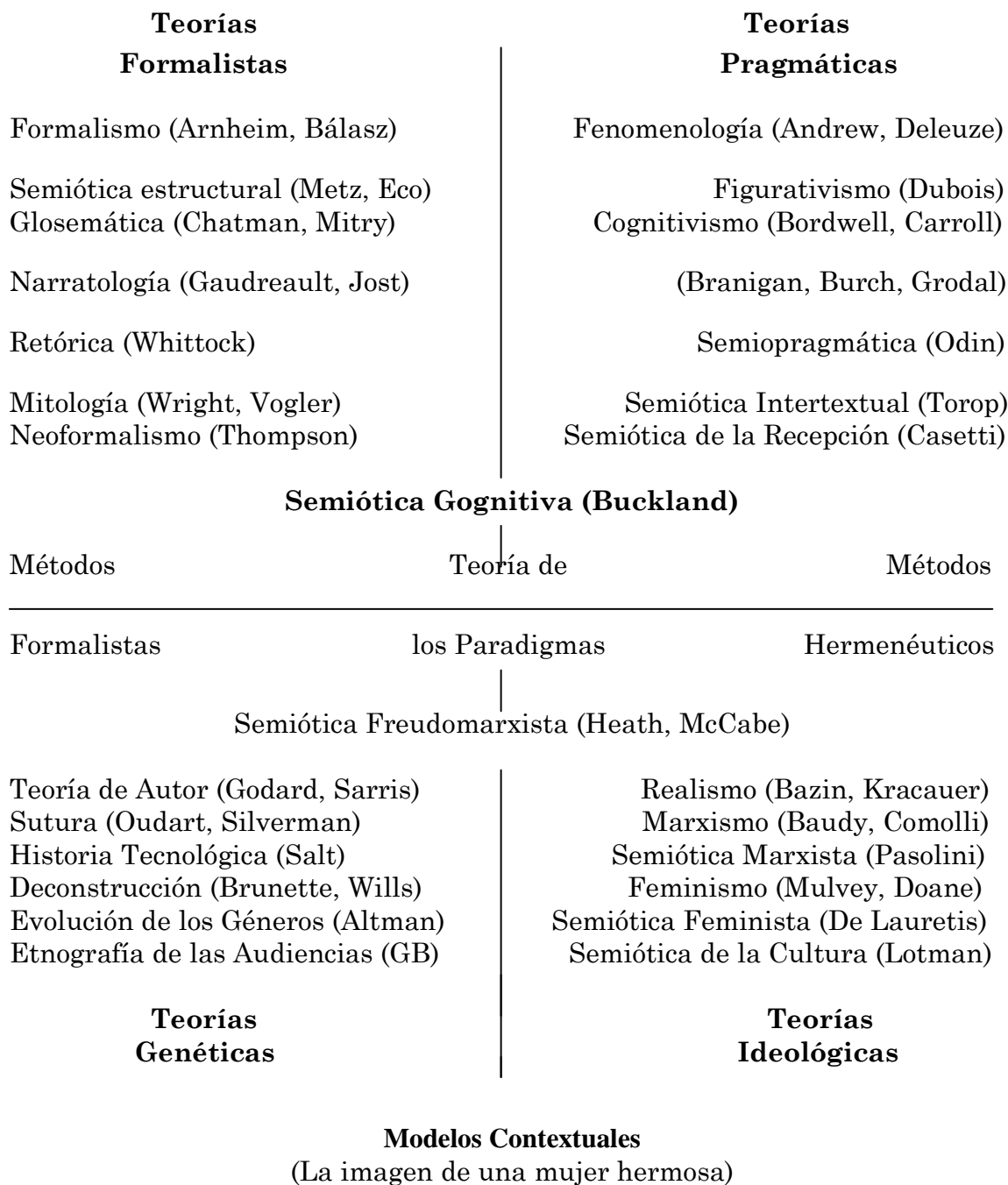
| | Recreación | Crítica | Análisis | Teoría |
|------------------|--------------------------|-------------------------|-----------------------------------------|------------------|
| Pregunta: | ¿Me gustó esta película? | ¿Es una buena película? | ¿Qué es lo específico de esta película? | ¿Qué es el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

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

TEORÍAS CINEMATográfICAS

Lauro Zavala

Modelos Textuales (La hermosa imagen de una mujer)



Qué es el Análisis Cinematográfico

Lauro Zavala

La definición del análisis cinematográfico requiere establecer una distinción entre cinco actividades claramente diferenciadas, aunque en ocasiones se presentan simultáneamente: recreación, crítica, apreciación, análisis y teoría cinematográfica.

La recreación es la actividad espontánea de todo espectador que busca un goce al ver la película. (¿Me gustó esta película?)

La crítica es la perspectiva personal de un espectador individual acerca del valor de cada película. (¿Es buena esta película?)

La apreciación es una aproximación general al valor histórico y estético de una película. (¿Qué importancia tiene esta película?)

El análisis es un trabajo argumentativo sobre la manera como cada uno de los componentes de una película (imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración) se integran para ofrecer una visión particular del mundo. (¿Qué distingue a esta película?)

La teoría es una reflexión sistemática acerca de la naturaleza artística y comunicativa (es decir, estética) del cine en general. (¿Qué es el cine?)

La *recreación* y la *crítica* son formas de uso de las películas (en el terreno de la experiencia interna, es decir, emic). El *análisis* y la *teoría* son formas de interpretación (en el terreno de la observación externa, es decir, etic). La *apreciación* puede compartir simultáneamente ambas formas de aproximación.

Cada método de análisis se deriva de una teoría particular. Todo método de análisis se sustenta, explícita o implícitamente, en elementos provenientes de una o varias teorías del cine. Por lo tanto, la utilidad de las teorías del cine (además de su valor filosófico) consiste en que de estas teorías se derivan los métodos de análisis

El análisis como profesión se inició en la década de 1960, cuando se crearon las primeras asociaciones profesionales de analistas de cine, y los primeros programas universitarios de teoría y análisis cinematográfico (en Francia, Estados Unidos, Inglaterra y Rusia).

Los análisis (al igual que las teorías) tienden a ser realistas (apoyados en una disciplina) o formalistas (de carácter transdisciplinario).

Un análisis realista supone que el cine redime (es decir, representa fielmente) la realidad. Su referente es el cine clásico, y enfatiza la importancia de la puesta en escena, la actuación y el empleo del plano-secuencia. Popper sostiene que el lenguaje es una ventana.

Un análisis formalista supone que el cine crea (con la mirada) una realidad. Su referente es el cine moderno, y enfatiza la importancia de la puesta en cuadro, la composición, el montaje y el espectador. Wittgenstein sostiene que a través de los juegos del lenguaje se construye una realidad.

Los análisis estructuralistas (o formalistas) suponen que toda narración es la misma. Los análisis post-estructuralistas (o intertextuales) suponen que cada narración es diferente.

Análisis Cinematográfico: Formal o Instrumental

Lauro Zavala

Análisis Formal = Interpretación de la película

Objetivo: Reconocer los componentes del *lenguaje cinematográfico* que permiten distinguir una película de otra (y su significación) = Imagen, Sonido, Montaje, Puesta en Escena y Narración

a) Análisis Estético

Interés por el espectador implícito y su experiencia estética (aproximaciones transdisciplinarias)

b) Análisis Semiótico

Interés por el enunciado y sus condiciones de enunciación (aproximaciones estructuralistas, formalistas, intertextuales, estudios de traducción lingüística y semiótica, etc.)

Métodos de análisis ligados a la teoría del cine

Precisar la *naturaleza estética y semiótica* de la película (estudio de sus componentes formales)

Humanidades (= Cine como arte)

Análisis Instrumental = Uso de las películas

Objetivo: La película como una herramienta para lograr un fin que la trasciende (a partir de su significado)

a) Uso Personal (recreativo o formativo)

Terreno fundacional: recreación personal

Terrenos formativos: en pareja, en familia, aprendizaje idiomas

b) Uso Profesional (pedagógico / disciplinario / terapéutico)

Terrenos del análisis disciplinario o pedagógico:

■ Historia / Derecho / Filosofía / Psicología / Antropología, etc.

■ Formación para la producción de cine (dirección, etc.)

Terrenos del análisis terapéutico: Psicoanálisis / Humor / etc.

Métodos de análisis externos a la teoría del cine:

producción, distribución y consumo (efectividad) o análisis ligados a fines prácticos (utilidad) o crítica de cine (valoración)

Definir la *efectividad*, la *utilidad* o el *valor* que tiene la película (estudio de sus contenidos)

Ciencias Sociales, Crítica, Ensayo, Escuelas de Cine (= Cine como comunicación y como industria)

Tipología del Análisis Cinematográfico

Lauro Zavala

Definición

Análisis Cinematográfico = Examen de uno, varios o todos los componentes específicos de la ficción audiovisual
= (Imagen / Sonido / Montaje / Puesta en Escena / Narración)

Escala

Macroanálisis: Análisis de una película completa
Microanálisis: Análisis de una secuencia, un fragmento o un fotograma
Análisis de cortometraje o minificción audiovisual

Estrategia

Análisis Simultáneo (o enfocado a explorar un concepto)
Análisis Comparativo (o de una película individual)
Análisis Integral (o de un elemento cinematográfico)
Análisis Formalista (o análisis ideológico)
(o análisis como herramienta para un fin que rebasa la apreciación estética de la película, e.d., con fines didácticos, políticos, filosóficos, terapéuticos, jurídicos, familiares, etc.)

Análisis Simultáneo

Secuencial

Primera proyección sin interrupciones, seguida por una segunda proyección con comentarios simultáneos

Con Pausas

Proyección interrumpida con pausas para hacer comentarios sobre la pantalla (con o sin intervención sobre la imagen original)

En Persona (o grabado en registro digital: DVD)

Los métodos de análisis cinematográfico: De la teoría a la metateoría

Lauro Zavala

En este trabajo propongo una tipología para el estudio de los métodos de análisis cinematográfico. Con ello no pretendo ofrecer una relación exhaustiva de los métodos existentes, sino sólo proponer un modelo general para establecer un marco de referencia.

Aquí propongo distinguir entre los métodos estructuralistas (surgidos en la tercera década del siglo XX) y los de carácter post-estructuralista (surgidos tres décadas después).

Los métodos estructuralistas sostienen que todas las historias son la misma historia. Es decir, sostienen que existen elementos estructurales que siempre pueden ser reconocidos en toda narración. Estas teorías surgieron de la tradición formalista europea.

Los principales métodos estructuralistas de análisis son el morfológico (como antecedente de la morfosintaxis narrativa), el análisis narratológico (sin duda el más desarrollado de todos), el análisis de la enunciación, el suspenso y el final narrativo (como ramas especialmente importantes de la narratología), el análisis genológico (derivado de la teoría de los géneros del discurso), el análisis polimodal (especialmente el que estudia las relaciones entre música e imagen), el estudio proxémico y prosaico (de carácter transdisciplinario), el análisis mitológico, el análisis retórico y el análisis estilístico.

Los métodos estructuralistas se derivaron, sucesivamente, del estudio de la tradición oral, la narrativa preliteraria, el teatro isabelino, el cuento clásico y la novela decimonónica, y por ello pueden ser utilizados para estudiar toda clase de manifestaciones narrativas.

Por otra parte, los métodos post-estructuralistas sostienen que cada historia es distinta porque en cada contexto de lectura se descubren o resaltan elementos distintos. Es decir, sostienen que cada contexto de lectura propicia que la experiencia estética y los presupuestos de valoración e interpretación también sean distintos. Aquí señalaré sólo los métodos específicos para el estudio de la narrativa cinematográfica, pues en este caso cada género del discurso (literario, oral, musical, etc.) exige distintas herramientas de análisis.

Los principales métodos de análisis post-estructuralista en el terreno cinematográfico son el análisis de la recepción (en sus innumerables modalidades), el análisis metaficcional (entendido como el estudio de la actualización de las convenciones narrativas), el análisis intertextual (entendido como una rama de la teoría de recepción), el análisis ideológico (entendido como el estudio de la confirmación o el distanciamiento de las convenciones narrativas), el análisis de la sutura (entendido como el estudio del posicionamiento del espectador), el análisis de género (entendido como una rama de la teoría de la mirada), el análisis deconstructivo (entendido como el estudio de las contradicciones implícitas en el inicio y el final de la narración y en otros elementos estratégicos de su estructura narrativa) y el análisis de la ironía inestable (que incorpora a todos los anteriores).

Los métodos post-estructuralistas de análisis cinematográfico surgieron al nacer diversas estrategias narrativas de la segunda modernidad cinematográfica, es decir, en la década de los años sesenta, y coinciden con el surgimiento de las manifestaciones culturales que llamamos posmodernas. Como puede verse, los métodos post-estructuralistas se oponen y a la vez se fundamentan en los principios del análisis estructural.

Mapa General de las Teorías del Cine

Lauro Zavala

La reflexión sistemática acerca del cine surgió al mismo tiempo que el cine, en parte como derivación de las teorías del teatro, la literatura, la pintura y, sobre todo, la fotografía. Esto explica sus orígenes formalistas. Más adelante, la teoría del cine estuvo muy ligada a proyectos históricos y a propuestas filosóficas acerca de la realidad y su percepción. En la década de 1960 las teorías del cine adquieren mayor autonomía, especialmente a partir de las propuestas semiológicas y estructuralistas.

En las últimas décadas persiste la herencia del Cine de Autor, y su interés no se reduce a la crítica periodística. En el terreno del análisis, el estudio de la Recepción Cinematográfica es un terreno común a todos los métodos. Es por ello que parece haber una paulatina tendencia hacia la integración de tradiciones originalmente antagónicas (semiótica, hermenéutica, fenomenología, estilística, psicoanálisis, cognitivism, narratología) a partir del estudio del espectador de cine, en su diversidad individual, contextual e irreplicable.

Es necesario señalar que en el interior de cada tendencia teórica existen numerosas variantes, muchas de ellas en relación antagónica entre sí (especialmente en el interior del psicoanálisis y en las teorías ligadas a él: feminismo, semiótica y post-estructuralismo)

A continuación se señalan algunas tendencias teóricas, varias de las cuales se superponen en el trabajo de autores específicos. Todavía no existe ningún teórico hispanoamericano del cine. Es decir, ninguno que rebase los intereses del cine regional, y cuyas propuestas sean útiles para el estudio de cualquier película o, mejor aún, de la experiencia de cualquier espectador de cine en relación con su contexto cultural específico.

Formalismo

Reconocimiento de elementos formales del cine (sonido, organización narrativa, composición visual, etc.). La mayor parte de las primeras teorías cinematográficas fueron formalistas (Rudolf Arnheim en Estados Unidos; Béla Balász en Hungría, etc.). El formalismo cinematográfico (en particular el formalismo ruso) es el antecedente directo de las teorías semiológicas, narratológicas y estructuralistas de las décadas de 1960 en adelante

Realismo

Consideración del cine como reflejo (o *redención*) de la realidad. Entre sus principales autores se encuentran Sigfried Kracauer (Alemania) y André Bazin (Francia). Para Kracauer, el cine es un reflejo fiel del imaginario social (*De Caligari a Hitler*). André Bazin integra elementos formales y sociales en la construcción de una posible historia del cine

Marxismo

Estudio de la dimensión ideológica del cine, enfatizando su posible valor para el cambio histórico. Las reflexiones de Sergei Eisenstein (Rusia) integran un proyecto formalista desde una perspectiva marxista. Autores más recientes son Colin McCabe (Australia), Robert Stam (Estados Unidos), Stephen Heath (Inglaterra)

De Autor

Sostiene el principio de que el director de la película es el autor total. Desarrollada a partir de los ensayos y las entrevistas publicadas en los años 50 y 60 en la revista *Cahiers du Cinéma* (Francia) en relación con Alfred Hitchcock, Billy Wilder y otros. *Fundamento de la mayor parte de la actividad periodística contemporánea.*

Semiología

Estudio de los elementos significantes en lo que se llama el *discurso cinematográfico*. Especialmente influida por la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure (Suiza) y por el pensamiento del filósofo Michel Foucault (Francia). La referencia obligada de la semiología de corte más psicoanalítico es Christian Metz (Francia)

Post-Estructuralismo

Pensamiento asociado al filósofo francés Jacques Derrida, considerado como el creador de la *deconstrucción*. Se opone a la *metafísica de la presencia* (por ejemplo, se opone a considerar que al ver una película conocemos lo que piensa su director). También se opone a la idea de la *unidad de sentido* (por ejemplo, se opone a considerar que una película tiene un significado discernible de manera indiscutible)

Deconstrucción

La principal estrategia deconstructiva consiste en relativizar cualquier oposición binaria, donde uno de los términos es dominante. Por ejemplo, en las parejas de términos (literatura / cine) (tragedia / comedia) (director / espectador) (creación / análisis) tradicionalmente el primero de ellos ha sido el más prestigioso. La deconstrucción consiste en sustituir esta relación jerárquica por otra de carácter dialógico, incluyente, donde cada elemento se explica en función del otro

Psicoanálisis

Se sustenta en conceptos como identidad (como proceso), inconsciente (como conjetura) y *sutura* (como actividad involuntaria realizada por el espectador al articular lo que se proyecta sobre la pantalla y lo que define a su identidad y su deseo). Es una teoría opuesta a la fenomenología. El psicoanálisis se encuentra en las raíces del feminismo, de algunas formas de post-estructuralismo, y de gran parte de la discusión semiológica contemporánea

Feminismo

Corriente de pensamiento que sostiene que la diferencia de género (como una construcción social) determina la visión del mundo de los espectadores y de quienes hacen cine. Laura Mulvey es el referente obligado con su artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), así como el trabajo semiótico de Teresa de Lauretis (Estados Unidos). En esta teoría se presupone que el punto de vista de la cámara *posiciona* a los espectadores en una perspectiva de género

Cognitivism

Estudio de las estrategias de interpretación de ver cine que realiza un espectador a partir de su actividad mental, emocional y corporal. Entre los principales autores se encuentran los norteamericanos David Bordwell (historia del estilo cinematográfico); Edward Branigan (punto de vista cinematográfico); Noël Burch (historia social del lenguaje cinematográfico); el italiano Francesco Casetti (negociación del espectador ante la pantalla); el danés Torben Grodal (reconocimiento de elementos específicos en cada película)

Semiótica Cognitiva

Integración del cognitvismo con la semiótica narrativa, especialmente en los trabajos de Warren Buckland (2000). En su propuesta, la narratología ocupa un lugar central, pero escapa de las limitaciones del estructuralismo gracias a su integración de una perspectiva fenomenológica

Fenomenología

Estudio sobre los fenómenos que son percibidos durante la proyección cinematográfica. El filósofo francés Gilles Deleuze desarrolló una propuesta fenomenológica a partir de la semiótica ternaria de Charles S. Peirce. Las teorías realistas y las cognitivistas tienen su raíz en la filosofía de Maurice Merleau-Ponty

Figurativismo

Tendencia muy reciente, que retoma la crítica de arte de la década de 1960. A partir de la fenomenología francesa, tiene como su antecedente inmediato al filósofo Gilles Deleuze (la imagen-tiempo y la imagen-movimiento). Considera a la experiencia de ver una película como algo irreductible a cualquier formalismo. Entre otros autores, esta propuesta es desarrollada por Philippe Dubois (Francia)

Estilística

Corriente derivada directamente del formalismo, pero en el que se han desarrollado elementos provenientes de la teoría de los géneros cinematográficos. Utilizando recursos de la narratología, la teoría del sonido en cine y la fotografía, la estilística cinematográfica se ha orientado a estudiar las grandes obras maestras del cine, el trabajo de directores canónicos o populares, y algunas corrientes genéricas (western, musical, comedia romántica, etc.) o a un estilo propiamente dicho (especialmente la herencia del expresionismo y el *film noir*)

Narratología

Sistema conceptual que estudia los recursos específicos de la narrativa. Originalmente se desarrolló en el estudio de la literatura, pero la Narratología Cinematográfica estudia los recursos narrativos característicos de la narración fílmica. Los narratólogos suelen estudiar recursos específicos de ambos discursos (cine y literatura), como es el caso de Mieke Bal (Holanda), Seymour Chatman (Estados Unidos), Gérard Genette (Francia) y Gerald Prince (Estados Unidos)

Recepción

Todas las teorías contemporáneas coinciden en su interés por el espectador de cine, en parte como consecuencia de la herencia hermenéutica, de las teorías literarias de la recepción surgidas a partir de la década de 1960, y como reacción frente al peso de la teoría del Cine de Autor. La hermenéutica cinematográfica es la preocupación central en la fenomenología, el cognitvismo, el psicoanálisis, el figurativismo y la teoría de la intertextualidad

Intertextualidad

Presupone que toda película dialoga con otras, anteriores y posteriores a ella. Esta perspectiva presupone que el cine contemporáneo (a partir de la década de 1960) es un *Cine de la Alusión*, construido a partir de homenajes, variaciones, parodias, pastiches y otras formas de juego con la historia del cine y en ocasiones con la memoria (cómplice) de los espectadores. La intertextualidad *ilimitada* presupone que no existe nada completamente nuevo. Así, cada nueva película es la recreación (en ocasiones irónica) de lo que está en la memoria colectiva

Instrucciones para el ejercicio de
Análisis Cinematográfico

Lauro Zavala

1. Elegir y ver completa una película (un largometraje de ficción)
2. Leer las primeras 40 páginas de *Elementos del discurso cinematográfico* (UAMX, 2005):
Prólogo (5 a 8), Elementos de análisis cinematográfico (9 a 30) y Narrativa
cinematográfica contemporánea (31 a 44)
3. El libro está disponible en <http://www.uam.mx> Coordinación de Educación Continua
y a Distancia (Cecad), Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
También se encuentra en [http://www.scribd.com/doc/7394169/Zavala-Lauro-
Elementos-Del-Discurso-Cinematografico](http://www.scribd.com/doc/7394169/Zavala-Lauro-Elementos-Del-Discurso-Cinematografico)
4. Estudiar el Glosario de teoría cinematográfica (143 a 147) y el Glosario de análisis
intertextual (106 a 111)
5. El trabajo debe contener los siguientes datos:
 - Título: Ejercicio de Análisis Cinematográfico
 - Fecha de entrega
 - Nombre del alumno
 - Datos de la película (Nombre / Director / País / Año)
6. El contenido del trabajo debe responder a estos lineamientos:
 - Escribir (con los números respectivos) cada uno de los doce puntos
correspondientes al análisis, y cada una de las preguntas señaladas
 - Responder a cada pregunta de manera libre. Los elementos señalados en la Guía
de Análisis sólo son un apoyo para la respuesta personal que cada espectador
da a las preguntas del análisis. Al responder a ellas se pueden utilizar todos,
algunos o ninguno de los términos señalados
7. Al realizar el trabajo conviene recordar que se trata de un ejercicio de disciplina, con el
fin de reconocer los elementos que cada espectador pone en juego al ver una
película. Por lo tanto, no existe una única respuesta posible, sino que cada respuesta
es verdadera en el contexto de la experiencia de cada espectador
8. A partir de la revisión del texto, durante la clase se tratará de responder a las dudas y
de aclarar los conceptos involucrados en el ejercicio de análisis

Elementos de análisis cinematográfico

Lauro Zavala

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

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

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

Este modelo está centrado en las constantes del cine clásico.

1. Condiciones de Lectura (Contexto de Interpretación)

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

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Horizonte de experiencia y expectativas individuales
 - Condiciones personales de elección
 - Antecedentes verbales
 - Memoria cinematográfica personal (real o apócrifa)
 - Contrato simbólico de lectura
- Horizonte de expectativas canónicas
 - Antecedentes impresos
 - Enmarcamiento genérico
 - Prestigio de la dirección, actores y actrices
 - Mercado simbólico de la sala de proyección

b) ¿Qué sugiere el título?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- En relación con su dimensión retórica: sintaxis y polisemia
- En relación con el mundo cotidiano: anclajes externos
- En relación con el resto de la película: naturaleza de los subtextos (parabólicos, alegóricos, genéricos, arquetípicos, míticos, paródicos)
- En relación con el título original (cuando la película es extranjera, adaptación de texto literario o remake, parodia, secuela)

2. Inicio (Prólogo o Introducción)

a) ¿Cuál es la función del inicio?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Presentación de créditos

Gradiente de integración con el resto

Función estructural: prefacio, epígrafe, metatexto

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

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

Prólogo narrativo, antecedente cronológico, conclusión anticipada,

establecimiento de complicidad con el espectador (suspense)

b) ¿Cómo se relaciona con el final?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Intriga de predestinación (explícita, implícita, alusiva)

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

a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Color / Iluminación / Composición

Lentes: profundidad de campo / zoom

b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Cámara (punto de vista narrativo e ideológico): emplazamiento, distancia, participación, movimiento

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

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

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Música, voces, silencios: planos sonoros, diálogos, exégesis

Temas y motivos sonoros: iteración y variantes

Relaciones estructurales entre sonido e imagen: función didáctica

(consonancia dramática) / función dialógica (resonancia

analógica) / función contrastiva (disonancia cognitiva)

b) ¿Qué función cumplen los silencios?

5. Edición (Relación secuencial entre imágenes)

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

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y cronológica)

Duración y ritmo de las tomas (normal, cámara lenta, congelamiento,

superposición cronológica)

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

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Integración y/o contraste entre secuencias:

Articulación formal: gráfica, cromática, sincrónica

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

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

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

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

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Espacios naturales: relación simbólica con la historia

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

Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio

b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Proxémica: expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales) / Casting / Miscast

Estereotipos: Outlaw: Grupo o individuo al margen de la ley

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

7. Narración (Elementos estructurales de la historia)

a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Trama de acciones en orden lógico y cronológico

Elementos de la estructura mítica

Acto I: Primeros 30 minutos

1) Mundo ordinario: Presentación del héroe y su falta

2) Llamado a la aventura: Tentación y reconocimiento

3) Rechazo de la llamada: Mostrar lo formidable del reto

4) Encuentro con mentor: Protección, prueba o entrenamiento

5) Cruzamiento del umbral: Momento de decisión, acto de fe

Acto II: Siguiendo 60 minutos

6) Pruebas, aliados, enemigos: Compañía, sombra, rival

7) Acercamiento a la cueva más remota: Hilo de Complicaciones

Inicio de la Crisis Central

8) Reto supremo: Los héroes deben morir para poder renacer

9) Recompensa: Epifanía, celebración, iniciación

10) Jornada de regreso: Contra-ataque o persecución

Acto III: Últimos 30 minutos

11) Resurrección: Duelo a muerte y dominio del problema

Clímax

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

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

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

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

engaño, equívoco, suspensión, bloqueo

Sorpresa (ignorancia del espectador controlada por el narrador)

Suspense (ignorancia del personaje, conocimiento del espectador)

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

8. Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)

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

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Fórmula clásica: grupo o individuo común en situación excepcional

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

Amor y Erotismo: Obsesión romántica

Mundo del Espectáculo: Compulsión escénica y consecuencias

Detectives: Acción moral en un mundo corrupto

Western: Individuo que lleva a la comunidad a la civilización

Guerra: Incorporación a la sociedad por medio de pruebas

Ciencia Ficción y Horror: Complicidad con lo extraño

Fantasía: Contrapartes oníricas de experiencias vitales

Géneros coyunturales, subgéneros y variantes

Modalidades genéricas: trágico-heroica / melodramático-moralizante
/ cómica / irónica

Articulación entre estructuras genéricas y estructuras sociales

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

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Elementos visuales del *film noir*

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

Composición: claroscuros dramáticos, contrastes internos, espacios confinados

Elementos ideológicos del *film noir*

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

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

9. Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)

a) ¿Existen relaciones intertextuales *explícitas*?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias visuales o verbales: mención, citación, inclusión

Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de cine,

Director de cine, actor de cine, compositor de música para cine,
Productor de cine, etc.

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

b) ¿Existen relaciones intertextuales *implícitas*?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

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

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

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

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

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

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Verosimilitud: presentación de lo convencional como natural

Palimpsestos (subtextos): alegóricos, mitológicos, irónicos

Omisiones en la narración: elipsis y cabos sueltos

Espectacularidad y referencialidad

Creación artística: subversión o cambio de códigos visuales o sociales

b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Condiciones de producción y distribución

11. Final (Última secuencia de la película)

a) ¿Qué sentido tiene el final?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

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

b) ¿Cómo se relaciona con el resto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

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

Consistencia con elementos formales e ideológicos del resto

12. Conclusión (del análisis)

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

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

Elementos del cine clásico, moderno y posmoderno

Elementos generales

Cine Clásico (1915-1945): nacional, melodrama, palacios del cine (*picture palaces*), cine como espectáculo, productores autónomos

Cine Moderno (1945-1975): federal, neorrealismo, salas de proyección y tv, cine como discurso, *auteur*

Cine Posmoderno (1975-2000): nomádico, pastiche, festivales y videocasetera, cine como oralidad, coproducciones

Estructura narrativa

Narrativa Clásica (epifánica): confrontación, revelación, catarsis (una verdad resuelve todos los enigmas)

Narrativa Moderna (atmósferas): neutralización de resolución, fragmentación, asincronía, planos-secuencia, expresionismo (final abierto: los enigmas no se resuelven)

Narrativa Posmoderna (itinerancia entre epifanías y géneros híbridos) (epifanías textuales o intertextuales)

Efectos en el espectador

Efecto de Realidad (cine clásico): transparencia de convenciones, didactismo, espectacularidad, arquetipos (efecto de reconocimiento, *anagnórisis* explícita), dramatismo

Efecto de Extrañamiento (cine moderno): ruptura del efecto de realidad, distanciamiento brechtiano, compasión

Efecto de Virtualidad (cine posmoderno): reconocimiento de alusiones apócrifas, simulacros metaficcionales (ironización de las fronteras entre ficción narrativa y ficción cotidiana)

Formas del Análisis Cinematográfico presentadas en el curso

Lauro Zavala

Durante el curso se han presentado las siguientes modalidades del análisis cinematográfico, algunas de las cuales coexisten en un mismo ejercicio:

| | |
|---------------------------|---------------------------------------------------------------|
| Análisis Formal | (imagen) (sonido) (montaje) (puesta en escena) (narración) |
| Análisis Paradigmático | (cine clásico) (cine moderno) (cine pm) (inicio) (final) |
| Análisis Comparativo | (adaptaciones sucesivas) |
| Análisis Intertextual | (traducción intrasemiótica) (alusión) |
| Análisis de la Adaptación | (traducción intersemiótica) |
| Análisis Simultáneo | (con pausas) (con fast forward) |
| Análisis Histórico | (cine clásico vs película moderna: CK) |
| Análisis Analógico | (sistema de metáforas) |
| Microanálisis | (secuencia) (cortometraje) (minificción) |
| Análisis de Componentes | |

| | |
|---------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| Análisis de la Imagen | Ej.: <i>Psycho</i> (composición) |
| Análisis del Sonido | Ej.: <i>Danzón</i> (PV cámara) |
| Análisis del Montaje | Ej.: <i>M</i> (sinécdoques) |
| Análisis de la Puesta en Escena | Ej.: <i>Ossessione</i> (profílmico) |
| Análisis de la Narración | Ej.: <i>Cartero llama 2 veces</i> (título y genología) |

Evolución de la narrativa cinematográfica

Lauro Zavala

1900 Primer cine clásico

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

1920 Primera modernidad

Expresionismo teatral (de Europa a los Estados Unidos)

1929 Cine sonoro

1933 *Film Noir* (derivado del expresionismo alemán)

1940 Cine Clásico

Géneros cinematográficos (de Estados Unidos a Europa)

1960 Cine Moderno

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

Cine como objeto de estudio universitario (Análisis Cinematográfico)

1980 Cine Posmoderno

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

Cine en video

2000 Cine en DVD y otros sistemas digitales

Cine obligatorio en la enseñanza básica (en Europa)

Cine clásico, moderno y posmoderno

Lauro Zavala

A partir del reconocimiento de una serie de convenciones narrativas y audiovisuales cristalizadas en la década de 1940 en el cine estadounidense (conocido como el cine clásico) es posible reconocer también sus respectivos antecedentes y variantes, así como las rupturas a estas convenciones y las formas de experimentación vanguardista (conocidas como cine moderno). La presencia simultánea o alternada de estas convenciones corresponde a lo que conocemos como cine posmoderno.

A continuación se señalan los elementos distintivos de las tendencias semióticas que han definido la experiencia estética de los espectadores de cine durante los últimos 100 años al estudiar sus componentes fundamentales (inicio, imagen, sonido, puesta en escena, edición, género, narrativa, ideología, intertexto y final).

| | Cine Clásico | Cine Moderno | Cine Posmoderno |
|----------------|-------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Inicio | Narración (de Plano General a Primer Plano) (<i>Psicosis</i>) | Descripción (de Primer Plano a Plano General) (<i>El perro andaluz</i>) | Simultaneidad de Narración y Descripción (<i>Amélie</i>) |
| | Intriga de Predestinación (Explícita o Alegórica) (<i>The Big Sleep</i>) | Ausencia de Intriga de Predestinación (<i>Fresas silvestres</i>) | Simulacro de Intriga de Predestinación (<i>Blade Runner</i>) |
| Imagen | Representacional Realista (<i>Ladrones de bicicletas</i>) | Plano-Secuencia Prof. de Campo (<i>Citizen Kane</i>) Expresionismo (<i>Dr. Caligari</i>) | Autonomía Referencial (<i>India Song</i> , <i>Marienbad</i>) |
| Sonido | Función Didáctica: Acompaña a la Imagen (<i>Marnie</i>) | Función Asincrónica o Sinestésica: Precede a la Imagen (<i>2001</i>) | Función Itinerante: Alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica (<i>Danzón</i>) |
| Edición | Causal (<i>Shane</i>) | Expresionista (<i>M, el asesino</i>) | Itinerante (<i>Carne trémula</i>) |

| | | | |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Escena | El espacio acompaña al personaje (<i>El tercer hombre</i>) | El espacio precede al personaje (<i>Metrópolis</i>) | Espacio fractal, autónomo frente al personaje (<i>Hannah</i>) |
| Narrativa | Secuencial Mitológica Modal (alética, deóntica, epistémica, axiológica) (<i>High Noon</i>) | Anti-Narrativa (fragmentación, lirismo, etc.) (<i>Hiroshima</i>) | Simulacros de narrativa y metanarrativa (<i>Rosenkrantz & Guildenstern</i>) |
| Género | Fórmulas Genéricas (Policíaco, Fantástico, Musical, etc.) (<i>Amor sin barreras</i>) | El Director precede al Género (<i>Touch of Evil</i>) | Itinerante, lúdico, fragmentario (fragmentos simultáneos o alternativos de géneros y estilos) (<i>Terciopelo azul</i>) |
| Intertextos | Implícitos (<i>The Color Purple</i>) | Pretextuales Parodia Metaficción (1941) | Architextuales Metaparodia Metalepsis (<i>Purple Rose of Cairo</i>) |
| Ideología | Anagnórisis Teleología Causalidad Espectacularidad (<i>Representación</i>) Presupone la existencia de una realidad representada por la película) (<i>Double Indemnity</i>) | Indeterminación Ambigüedad moral Distanciamiento de las convenciones y de la tradición (<i>Anti-Representación</i>) Relativización del valor representacional de la película (<i>Blow Up</i>) | Incertidumbre Paradojas Simulacros de lo clásico y moderno (<i>Presentación</i>) Autonomía de la película con sus condiciones de posibilidad (<i>American Beauty</i>) |
| Final | Epifánico: Una verdad resuelve todos los enigmas (<i>Intriga internacional</i>) | Abierto: Neutralización de la resolución (<i>Sin aliento</i>) | Virtual: Simulacro de epifanía (<i>Brasil / Zoot Suit</i>) |

Tipología de Cine Posmoderno

Lauro Zavala

Simultaneidad e Incertidumbre

1. Narrativa clásica con elementos de narrativa moderna

Matrix (modernidad: alteración del tiempo narrativo)

Harry Potter (quidditch intertextual, metalepsis pictórica)

Delicatessen (imágenes expresionistas)

Amnesia (secuencias causales organizadas asincrónicamente)

2. Cine moderno con elementos de narrativa clásica

El espejo (Tarkovski): Cine poético con escenas causales

3. Hibridación genérica

Cool World, Roger Rabbit (conviniencia y transformación de humanos y toons)

4. Hibridación estilística

Blade Runner (film noir y ciencia ficción)

Itinerancia e indeterminación

5. Narrativa clásica con momentos de narrativa moderna

Spellbound (secuencia onírica diseñada por Dalí)

Siempre la misma canción (en general, el cine musical)

6. Cine moderno con momentos de narrativa clásica

Citizen Kane (fragmentos de cada relato)

7. Alusión genérica

Serial Mom

8. Alusión a película anterior (pastiche, metaparodia, remake)

Los siete magníficos (remake de *Los siete samurai*)

Nos amábamos tanto (secuencia de escalinatas de Odessa)

Estrategias de la estética posmoderna

1. Recorridos rizomáticos (físicos o narrativos): Perderse para encontrar un sentido

Molino Rojo (montaje vertiginoso)

2. Metaparodia (parodia simultánea de diversos géneros y estilos)

Shreck (parodia de las películas de animación para niños)

3. Metalepsis (simultaneidad de niveles narrativos)

La rosa púrpura del Cairo

La amante del teniente francés

Fiebre latina

4. Hiperviolencia como rasgo estilístico (neutralización paradójica de la violencia)

Swordfish

Pulp Fiction

Cómplices

Ética y estética en el cine posmoderno

Lauro Zavala

Ética Propositiva

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

P. Almodóvar

O. Stone

P. Greenaway

i D. Lynch

i A. Ripstein

i

i Q. Tarantino

i

Ética Escéptica

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

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

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

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

Análisis del Sonido en el Cine

Lauro Zavala

I. Tradición Aristotélica (Deductiva)

Aproximación normativa (parte de una definición)

Tipologías nominales

Michel Chion

Ej.: El sampleo es acusmático (no se puede ver la fuente)
y esquizofónico (independiente de la fuente)

Narratología audiovisual

André Gaudreault

Sonido intradiegético o extradiegético
Auricularización = focalización sonora

Anafonías (analogías sonoras)

Phillip Tagg

Anafonía sonora (sonido paramusical)

Ej.: sintetizador como helicóptero, como sirena, etc.

Anafonía kinética (movimiento paramusical)

Ej.: sintetizador como hombre corriendo

Anafonía háptica (sentido táctil paramusical)

Ej.: roce de medias o golpes durante pelea

www.etimophonies.com

Niveles de Percepción Sonora

Pierre Schaeffer

Oír / Escuchar / Entender / Comprender

Sinécdote Genérica

Referencia pars pro toto a un estilo musical ajeno

Ej.: *Los payasos* de Fellini (música alusiva a la soledad con
ritmo carnavalesco)

Marcador Episódico

Cambios de ritmo (elementos sintáctico)

Indicador Estilístico

II. Tradición Casuística

Aproximación inductiva (a partir de casos)

Paisajes Sonoros

Murray Schaffer

Cada película tiene un paisaje sonoro distintivo
Reconocimiento de la autonomía del objeto de estudio
(frente a la musicología, la semiótica del sonido
y la semiótica de la música)

Economía política de la música

Jacques Attali

Propuesta interdisciplinaria
Perspectiva sociohistórica

III. Tradición Paradigmática

Construcción de hipótesis de nivel medio

Percepción relacional

Lauro Zavala

Cine Clásico

Función Didáctica = La imagen determina el sonido
Dominante narrativa y genérica
Consonancia entre imagen y sonido

Cine Moderno

Función Dialéctica = El sonido determina la imagen (*Danzón*)
Disonancias y asincronías frente a la dominante narrativa

Cine Posmoderno

Función Dialógica = El sonido dialoga con las imágenes
Resonancia entre secuencias y contextos
Iteración con variantes (*La sal de la tierra*)

Una Tipología del Cine Documental

Lauro Zavala

A partir de la distinción entre los paradigmas del cine clásico, moderno y posmoderno, y con apoyo en la tipología del cine documental propuesta por Bill Nichols en su *Introduction to Documentary* (Indiana University Press, 2002) es posible proponer una cartografía de las estrategias de la ficción documental en los siguientes términos.

Documental Clásico

Propone una tesis central, la cual es ilustrada o confirmada por las imágenes. Utiliza registro directo, entrevistas y/o materiales de archivo.

1. Expositivo

De carácter didáctico. La selección y la combinación de imágenes dependen del texto explicativo (que puede ser oral y/o escrito).

Ejemplos: *Nanook el esquimal* (Robert Flaherty, 1922), *National Geographic, Great North* (2001)

2. De Observación

Las imágenes tienen mucho mayor peso que el texto explicativo, el cual se reduce al mínimo indispensable. Puede adoptar la forma de una crestomatía.

Ejemplos: *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1936), *Alas de sobrevivencia* (2001)

Documental Moderno

Ausencia de texto explicativo. Las imágenes son poéticas o con una fuerte carga moral. Música con un valor equivalente al de las imágenes.

3. Poético

Imágenes alegóricas con relativa autonomía formal.

Ejemplos: *Lluvia* (1929), *Pacific 231*, McLaren, *Baraka*, *Powaqqatsi*

4. Performativo

Imágenes con fuerte carga moral, histórica o humana.

Ejemplo: *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955)

Documental Posmoderno

Metaficcional con posible incorporación de elementos del documental clásico.

5. Reflexivo

Tematización del acto de filmar o de observar las imágenes filmadas.

Ejemplos: *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *Mochila al hombro*, *La ruta del sabor*

6. Participativo

Alternancia de registro directo, entrevistas o materiales de archivo con reconstrucción ficcionalizada y/o reflexiones metaficcionales.

Ejemplos: *Crónica de un verano* (Jean Rouch, 1962) (cinéma vérité), *American Splendor*, *Crumb*, *Elena Luz Cruz*, *Digna*, *La cosechadora* (Agnes Varda, 2003)

Documental clásico, moderno y posmoderno

Lauro Zavala

A partir del reconocimiento de las convenciones narrativas y audiovisuales cristalizadas en la década de 1940 en el cine de ficción (conocido como el cine clásico) es posible reconocer también los componentes formales e ideológicos en el cine documental, así como las rupturas a estas convenciones y las formas de experimentación vanguardista (conocidas como documental moderno). La presencia simultánea o alternada de estas convenciones corresponde a lo que conocemos como documental posmoderno.

A continuación se señalan los elementos distintivos de las tendencias semióticas que han definido la experiencia estética de los espectadores de cine durante los últimos 100 años al estudiar sus componentes fundamentales (inicio, imagen, sonido, edición, ideología y final).

| | Documental Clásico | Moderno | Posmoderno |
|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Inicio | Narración (de Plano General a Primer Plano) (Flaherty: <i>Nanook</i>) | Descripción (de PP a PG) Doc. Reflexivo (Vertov) | Simultaneidad de Narración y Descripción (<i>Powaqqatsi</i>) |
| | Intriga de Predestinación (Explícita o Alegórica) (<i>National Geographic</i>) | Ausencia de Intriga de Predestinación (<i>The Bear</i>) | Simulacro de Intriga de Predestinación (<i>Koyaanisqatsi</i>) |
| Imagen | P.V. Estable Figurativismo Doc. Expositivo (<i>Discovery Channel</i>) | P.V. Inestable Figuralidad Manipulación Cromática (<i>Found Footage</i>) | Autonomía Referencial (<i>9 / 11</i>) |
| Sonido | Función Didáctica: Acompaña a la Imagen (<i>Discovery Channel</i>) | Función Asincrónica o Sinestésica: Precede a la Imagen Doc. Poético (Mity: <i>Pacific 231</i>) | Función Itinerante: Alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica (<i>Baraka</i>) |
| Edición | Causal o Narrativa (Hipotáctica) (<i>Blue Planet</i>) | Expresionista Fragmentaria Doc. Performativo (<i>Noche y niebla</i>) | Fractal (Itinerante) (<i>Baraka</i>) |

| | | | |
|------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ideología | <p>Anagnórisis Teleología Causalidad Espectacularidad (<i>Representación</i>)</p> <p>Presupone la existencia de una realidad representada por la película) (<i>Animal Planet</i>)</p> | <p>Indeterminación Ambigüedad moral Distanciamiento de las convenciones y de la tradición (<i>Anti-Representación</i>)</p> <p>Relativización del valor representacional de la película Doc. Observación (<i>El triunfo de la voluntad</i>)</p> | <p>Incertidumbre Paradojas Simulacros de lo clásico y moderno (<i>Presentación</i>)</p> <p>Autonomía de la película con sus condiciones de posibilidad (Cine indígena)</p> |
| Final | <p>Epifánico: Una verdad resuelve todos los enigmas (Jean-Jacques Cousteau)</p> | <p>Abierto: Neutralización de la resolución Doc. Participativo (<i>Cronique d'un été</i>)</p> | <p>Virtual: Simulacro de epifanía (<i>American Splendor</i>)</p> |

Para analizar la minificción audiovisual

Lauro Zavala

A continuación se presentan algunos ejemplos de minificción gráfica, musical y audiovisual, la cual puede tender hacia el polo **metafórico** o **metonímico**:

Minificción Gráfica (Serial): Tiras cómicas

Minificción Musical (Serial): Lírica popular

Minificción Audiovisual (Metafórica o Metonímica): Trailers / Animación
Experimental / Animación Narrativa

Aquí conviene recordar cuáles son las características formales que permiten definir a la minificción como un género nuevo y distinto de cualquier otro:

Inicio Anafórico / Temporalidad Elíptica / Espacio Metonímico

Perspectiva Irónica / Personajes Alusivos / Hibridación Genérica

Intertextualidad / Ideología Lúdica / Final Catafórico / Serialidad Fractal

Al salir del terreno de la literatura conviene considerar las siguientes características de la minificción en general:

- La minificción es gregaria (es decir, la minificción es serial)
- La minificción puede ser un producto de la lectura (es decir, todo análisis produce sus propias minificciones por razones didácticas)
- La minificción puede ser antinarrativa (incluso puede ser poética)
- La minificción puede ser metonímica o metafórica (es decir, relativamente tradicional o experimental)
- La minificción tiende a ser metaficcional (es decir, tiende a tematizar el acto de leer y escribir)
- La minificción es moderna o posmoderna (es decir, incorpora estrategias de la estética barroca o neobarroca)

Una semiótica del trailer debe considerar los siguientes elementos:

- Gradiente de Narratividad
Tendencia Metafórica (ausencias alusivas) o Metonímica (presencias fragmentarias)
- Estrategias de Metaforización
Estrategias epifóricas, diafóricas, sinecdóquicas, etc.
- Criterios de Metonimización
Inclusión o exclusión de intriga de predestinación / final o nudos narrativos
- Condensación Ideológica (Subtexto Ideológico y Genérico / Síntesis de la Promesa)

El midrash en *El viejo y el mar*

Lauro Zavala

De acuerdo con la hermenéutica bíblica de la tradición patrística (que dejó de ser utilizada a partir del s. XII), algunos pasajes históricos de la Biblia pueden contener cuatro posibles lecturas simultáneas. Ver, entre otras referencias, el capítulo inicial del libro de Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, y la entrada sobre Midrash en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

Si utilizamos este modelo para leer *El viejo y el mar* de Ernest Hemingway (y sus respectivas versiones cinematográficas) podemos reconocer estas lecturas, a pesar de que el mismo autor señaló que cuando él quiere enviar un *mensaje* utiliza el correo (en lugar de escribir una novela):

(1) **Lectura Literal** (Histórica)

Un viejo sale a pescar

(2) **Lectura Alegórica** (Tipológica)

Un escritor sale a buscar un texto (el pez) y lucha contra los tiburones (los críticos)

(3) **Lectura Moral** (Tropológica)

El viejo logra un triunfo moral sobre sus propias debilidades a pesar de que los tiburones se comen al pez

(4) **Lectura Anagógica** (Escatológica)

Cuando el hombre se enfrenta a la naturaleza puede salir de esa experiencia con mayor fortaleza espiritual

La dimensión lúdica en *Harry Potter*

Lauro Zavala

A partir de la propuesta de Roger Caillois desarrollada en *El juego y los hombres* (FCE, 1979) existen cuatro tipos de juego: Agon (*habilidad*), Alea (*azar*), Ilynx (*vértigo*) y Mimicry (*máscaras*).

En la serie de aventuras de Harry Potter es posible reconocer la presencia de estos tipos de juego, que cada año enmarcan el año escolar en términos de una competencia ajena a las aventuras del protagonista. Por su parte, Harry tiene aventuras motivadas por un impulso personal, acompañado por sus dos amigos más próximos (Hermione y Ron).

(1) AGON (Juegos de Habilidad)

Oposición binaria: Bien vs. Mal

HP: Trabajo en equipo

Cooperación

Ron: Habilidad (en ajedrez y otros juegos)

(2) ALEA (Juegos de Azar)

Oposición binaria: Voluntad vs. Destino

HP: Evaluación anual de Dumbledore

Justicia

Hermione: Inteligencia

(3) ILYNX (Juegos de Vértigo)

Oposición binaria: Equilibrio vs. Vértigo

HP: Quidditch (Juego intertextual)

Heroísmo

Harry: Coraje

(4) MIMICRY (Juegos de Máscaras)

Oposición binaria: Identidad vs. Alteridad

HP: Espejo como riesgo

Deseos Inconscientes

Valdemort: Enemigo mortal disfrazado

**Aproximaciones analíticas a *Rosa-Nicenta (Pink-A-Rella)*,
un episodio de *La Pantera Rosa***

Lauro Zavala

Análisis Estructural

El inicio es circunstancial: La varita mágica de la Bruja cae accidentalmente sobre la cabeza de la Pantera Rosa. Pero lo circunstancial se revela como lo medular.

Estructura Aparente

H1: Bruja y Pantera Rosa
H2: Cenicienta

Estructura Real

H1: Cenicienta
H2: Bruja y Pantera Rosa

H2 (H1) H2

Donde H1 es la Historia Principal y H2 es la Historia Secundaria

La historia aparentemente central (la nueva versión de la Cenicienta, donde la Pantera Rosa asume la función del Hada Madrina) pasa a un segundo plano.

Análisis de la Parodia

La historia original, un Relato Clásico (C), es la de la Cenicienta y las Brujas (madrstra y hermanastras).

La historia principal (H1) es una extrapolación del relato clásico al contexto de la Pantera Rosa, y por lo tanto, constituye una Parodia Moderna (M) donde se cuenta la historia de la Cenicienta y Pelvis.

La historia secundaria (H2), donde la Bruja es una especie de Cenicienta que se revela como Princesa para la Pantera, es una Metaparodia Posmoderna (PM) por dos razones:

- Es una parodia construida a partir de la primera parodia
- Simultáneamente contiene alusiones paródicas a otras historias, como el duelo de Madame Mim con Merlín en *La Espada en la Piedra*

Análisis de la Ironía

A lo largo de toda la historia hay ironía narrativa, convencional y paródica.

- (BP1) Ironía Accidental
La Bruja deja caer su varita mágica / La Pantera recibe la varita mágica
- (PC1) Ironía Paródica
La Pantera utiliza la varita con la Cenicienta / La Pantera sustituye al hada madrina
- (CE1) Ironía Dramática
La Cenicienta y Elvis se conocen / El espectador sabe que a las 12 termina el encanto
- (BP2) Ironía Oracular
La Bruja recupera su varita mágica / Al perder la varita, el espectador sabe que la Pantera no podrá repetir su magia
- (PC2) Ironía Convencional
La Pantera acompaña a Cenicienta / Elvis prueba el zapato a Pantera
- (CE2) Ironía de Carácter
Elvis besa a la Cenicienta y se produce magia / La Cenicienta descubre que es una princesa
- (BP3) Ironía Metaficcional
La Pantera convierte a la Bruja en Pantera / El cuento se contiene a sí mismo

Ironía Funcional: La Pantera pasa de dadora a beneficiaria de la magia
La Bruja pasa de ser extraña a ser deseable

Análisis de Personajes

Al conocer a la Bruja cuando está borracha, no podemos conocer su verdadera identidad. Sólo conocemos su identidad externa, es decir, su apariencia física: piel verde, nariz grande, escoba voladora y sombrero de punta, así como un objeto atribuido (la varita mágica). Ignoramos su esencia identitaria (interna), y eso es una forma de ironía intraelemental.

Cuando la Pantera asume el rol de hada madrina adopta una estrategia de ironía interelemental: un personaje asume el rol de narrador.

Análisis Mitológico

A partir de una interpretación libre de la propuesta de Claude Lévi-Strauss. En su *Antropología estructural* (1958) se explica que la lógica del mito es la siguiente:

$$F_x(a) : F_y(b) :: F_x(b) : : F_{a-1}(y)$$

Donde el objeto de la narración mitológica es explicar la transformación del agente (a) en su opuesto (a-1), al mismo tiempo que uno de los términos que cumple la función (Fy) se transforma en *objeto* de otra función que ahora es cumplida por el sujeto (a-1).

Los primeros dos términos del mito (Fx, Fy) señalan una oposición, que en las comunidades preliterarias tiene como raíz la distinción entre lo Natural (fuera de la norma social) y lo Social (como norma implícita).

En el caso de Rosa-Nicienta tenemos lo siguiente:

| | | | | |
|------|----------|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|
| | Fx (a) | | La Bruja (a) hace magia negra (Fx) | (<i>Natura</i>) |
| | Fy (b) | | La Pantera (b) hace magia blanca (Fy) | (<i>Cultura</i>) |
| If | Fx (b) | | La Pantera (b) hace magia negra (Fx) | (<i>N entra en C</i>) |
| Then | Fa-1 (y) | | La Bruja (a) se transforma en (a-1) (Pareja de la Pantera) al ser objeto de la magia blanca | (<i>Transformación</i>) |

Análisis morfológico de *El cartero llama dos veces*

Lauro Zavala

B1 ... Antes del inicio de la historia: Primer matrimonio de Cora

Inicio del relato

α (w--) Carencia inicial (Cora está insatisfecha en su matrimonio)

β Alejamiento del hogar (Coqueteo de Cora con el extraño)

γ Prohibición (Contacto físico con Nick)

$\delta 1$ Transgresión (1) (Sexo con Nick) C1 ... Primera Vez

A1 Fechoría (1) (Atentado en el baño)

$\epsilon 1$ Interrogatorio (1) (Policía)

$\delta 2$ Transgresión (2) (Sexo con Nick) C2 ... Segunda Vez

A2 Fechoría (2) (Crimen en el auto) D1 ... Crimen premeditado

$\epsilon 2$ Interrogatorio (2) (Abogado)

D Prueba (Nick traiciona a Cora)

E Ella vence la prueba (Cora acusa a Nick)

J Reparación (Ambos obtienen el perdón)

W Matrimonio (Embarazo) B2 ... Segundo matrimonio

Muerte trágica (Accidente) D2 ... Muerte accidental

**Análisis del título (su sentido alegórico) y del final
en las versiones cinematográficas de
*El cartero llama dos veces***

Lauro Zavala

- H1 Historia superficial, común a todas las versiones:
Nick y Cora matan a Papadakis, quedan libres y ella muere accidentalmente
Cartero (en todas las versiones):
(1) Oportunidad para cometer el crimen
(2) Oportunidad para cubrir la carencia inicial (insatisfacción de Cora)
(3) Oportunidad de la muerte para cambiar el destino
- H2 Historia profunda en cada versión, de acuerdo con la relación entre el inicio y el final, es decir, entre la historia superficial (H1), común a todas las versiones, y la historia profunda (H2), que se anuncia en la secuencia inicial y se cumple al final
- H2 Novela: Nick ama a Cora más allá de la muerte (escribe su historia para explicarle a ella que su muerte fue accidental)
Género: Amor trágico
Cartero (llama dos veces): Amor (w-)
Oportunidad para que Nick pruebe su amor a Cora
- H2 Visconti: Él y ella se transforman en otros (doppelgängers) debido a las circunstancias
Género: Tragedia romántica noir (determinismo social)
Cartero (llama dos veces): Redención social
Oportunidad para la redención social de los protagonistas
- H2 Garnet: Él y ella transgreden las leyes humanas pero la ley divina los castiga
Género: Juicio
Cartero (llama dos veces): Ley
Oportunidad para cumplir la ley (humana o divina)
- H2 Rafelson: Él y ella juegan con el destino pero el destino les prepara la última jugada
Género: Aventuras (apostar al destino)
Cartero (llama dos veces): Destino
Oportunidad para cambiar el destino
- H2 Féher: Él y ella son redimidos por el arrepentimiento antes de la muerte
Género: Parábola cristiana
Cartero (llama dos veces): Redención moral
Oportunidad para la redención moral de los protagonistas
- B1 ... Antes del inicio de la historia: Primer matrimonio de Cora

**El suspenso en *North by Northwest*
según Peter Wollen**

Historias Simultáneas

(A) Historia Mítica (Love Story)

Motor de esta historia: Objeto del deseo (W-)

Carencia inicial: Carencia de matrimonio (W-)

(B) Historia de Espionaje (Quest Story)

Motor de esta historia: Búsqueda del objeto (McGuffin)

Carencia inicial: Carencia del objeto (micropelícula)

(C) Historia Policiaca (Mystery Story)

Motor de esta historia: Sujeto de la verdad

Carencia inicial: Carencia de información (pistas falsas y equivocaciones)

-- Del héroe

-- Del espectador

El espectador oscila entre el Suspenso (Ec P-c) y la Sorpresa (Nc E-c)

(Suspenso: El espectador sabe algo que el personaje ignora)

(Sorpresa: El narrador sabe algo que el espectador ignora)

Thornhill: Ld T (c), Vs T (-c)

Desde la perspectiva de Thornhill,

La ley decide que Thornhill es culpable

El villano sabe que Thornhill es inocente

Eve: Ls T (-c), Vd T (c)

Desde la perspectiva de Eve,

La ley sabe que Thornhill no sabe

El villano decide que Thornhill sí sabe

Metáfora y metonimia en la primera secuencia de *M*

Dir.: Fritz Lang, Alemania, 1932 (1hr 39min)

Edición metafórica

Indicadores de presencia o ausencia por sustitución

Sonido

- Durante los créditos se escucha el tema musical que permitirá identificar al asesino
- Al concluir la secuencia se escucha la voz de la mamá llamando a su hija en un espacio que es *metonímico* (contiguo) a la ausencia de Elsie

Imagen

- Durante los créditos vemos la letra M de *Mörder* (Asesino), aunque él todavía no aparece. Sus captores lo van a identificar al escribir esta letra con gis sobre su ropa
- Al iniciar la secuencia, la niña que está en el centro del círculo de juego gira con el brazo extendido en el sentido de las manecillas del reloj (de manera similar al reloj que tiene la mamá en su cocina, mientras espera que llegue Elsie de la escuela)
- PV excéntricos del barandal y de las escaleras del edificio: su naturaleza expresionista anuncia la presencia de algo ominoso, que la cámara parece saber de antemano
- Elsie se salva de ser arrollada por un automóvil (se cuida sola)
- Un policía la ayuda a cruzar la calle (hay adultos que la protegen)
- En el penúltimo plano, la pelota se mueve como si fueran los estertores de una agonía
- Plano final: el grupo de globos en forma de niño (inerte) chocan contra los cables (como telaraña) y salen de cuadro (*Cámara fija*)

Edición metonímica

Indicadores de presencia o ausencia por contigüidad

Sonido

- Al inicio se escuchan las voces de varios niños jugando un juego *metafórico*
- Mientras escuchemos sus voces sabremos que ellos todavía están vivos (dice la mamá)
- Un vendedor ciego escucha la música que silba M. Este hecho será declarado durante el juicio al final de la historia, como testimonio definitivo para identificar al asesino

Imagen

- Detrás de un par de niños metafóricamente *muertos* (eliminados en el juego) hay un par de cajas que recuerdan la forma de los ataúdes
- En la escena del encuentro, la cámara deja a Elsie fuera de cuadro (*Cámara en movimiento*) para mostrar sólo la pelota rebotando sobre el anuncio. Entonces podemos ver formulada la pregunta central de la historia: ¿Quién es el asesino?
- Sobre el anuncio aparece la respuesta a esta pregunta. Primero vemos la sombra de M sobre la palabra *Mörder* (Asesino) cuando él dice “Qué pelota tan bonita”. Y la sombra se desplaza sobre las palabras *Wo ist* (Quién es) cuando él pregunta “¿Cómo te llamas?” Aunque escuchamos la respuesta de ella, que está fuera de cuadro, la frase que dijo la mamá ya no tiene la misma connotación, pues esta ausencia metonímica anuncia que ella está a punto de desaparecer como víctima del asesino
- La silla y el plato de Elsie están vacíos, lo mismo que las escaleras y el patio del edificio
- Al final, tanto la pelota como el globo se desplazan sin que la niña juegue con ellos (y sin que escuchemos su voz)

Hamlet
El espectador implícito en 4 versiones
Lauro Zavala

Edición Centrípeta (en función de los espectadores de cine)

- a) **Zefirelli**: Edición didáctica, espectacular, ritmo de montaje normal , inglés actual
PV (Hamlet): Controlado, medido, calculado, aparente origen de la narración y de la situación
- b) **Stoppard**: Utilización de un inglés moderno / PV de Rosencrantz y Guildenstern
Multiplicación de niveles metaficticiales con fines didácticos:
(1) Los espectadores vemos a (2) los personajes R & G ver a (3) los actores ver a (4) las marionetas (5) que usan antifaces (6) explicadas por un actor (7) con preguntas de R & G
PV (R & G): Comentarios eufemísticos, dando y pidiendo explicaciones sobre lo que ocurre dentro y fuera de la escena teatral

Edición Centrífuga (sustentada en un sistema de implícitos)

- c) **Olivier**: Inglés antiguo, PV de un espectador de teatro, edición lenta
Exclusivamente música y mímica / Plano-secuencia
PV (Ofelia): Espectadora de la representación: neutral, silenciosa, se comunica sólo a través del lenguaje corporal y la música
- d) **Branagh**: Edición vertiginosa, violenta, inglés antiguo, PV del rey
Se obliga al espectador a identificar los dardos verbales que los personajes se lanzan entre ellos
PV (Rey): Perspectiva del poder, desconfiada, paranoica, observando (escrutando) a cada uno de los personajes dentro y fuera de la obra, hasta el momento en el que su legitimidad está en evidencia

Metaparodia en *I Love Mallory*

Tipología de risas:

- a) Preliminares
- b) Tímidas
- c) Anunciando la explosión
- d) Abiertas
- e) Mezcladas con aplausos al aparecer el actor en escena

Funciones irónicas:

- a) Acompañan actos escatológicos
- b) Celebran el escarnio y lo grotesco
- c) Anuncian el subtexto épico
- d) Contrastan con el sentido de los hechos

Alternancia en la imagen

- a) Blanco y negro (televisión de los años 50)
Alusión a secuencias genéricas canónicas (beso, etc.)
- b) Color (cine documental contemporáneo)
Alusión al sentido sociológico de lo que estamos viendo
- c) Grano abierto en color (cine experimental)
Alusión al estilo personal del director como instancia narrativa
- d) Grano abierto en blanco y negro (video casero)
Alusión a la perspectiva interna de los personajes

Elementos de metaparodia

- Simulacro de parodia de la serie *I Love Lucy* (años 50)
- Hibridación de estilos visuales (mezcla de alusiones genéricas)
- Condensación de todo lo anterior en un sentido irónico
- Dramatización del subtexto genérico: primer encuentro de la pareja

Abducción en *El nombre de la rosa*
(J.-J. Annaud, 1984)

Lauro Zavala

Duración de la escena: 30 segundos (29' 30" -- 31' 00")

Guillermo de Baskerville examina las huellas en la nieve y explica a Adso, de manera socrática, el razonamiento abductivo que lo lleva a interpretar las primeras evidencias de los crímenes en la abadía

| Estrategia | Definición | Evidencia | Inferencia | Plano |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|-------------------------------------------------------------------|----------------------|---------------|
| Deducción | Lo que <i>debe ser</i> Norma | <i>Huellas</i> Existencia de huellas en forma de sandalia | Causalidad Necesaria | Texto |
| <i>Inferencias:</i> (a) Un hombre caminó ahí poco tiempo antes (b) Un hombre es sospechoso del crimen | | | | |
| Inducción | Lo que <i>es</i> Resultado | <i>Indicios</i> Las huellas son muy profundas | Causalidad Probable | Sub- texto |
| <i>Inferencias:</i> (a) Son de un hombre muy pesado (o bien) (b) Son de un hombre cargando algo muy pesado (por ejemplo) (c) Son de un hombre cargando un cadáver | | | | |
| Abducción | Lo que <i>puede ser</i> Caso | <i>Síntoma</i> Las huellas desaparecen en la mitad de la nieve | Sinécdoco | Sub- texto |
| <i>Hipótesis:</i> (a) El hombre salió volando (o bien) (b) El hombre caminó hacia atrás sobre sus propias huellas | | | | |

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

Lauro Zavala

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

a) **Dimensión Discursiva:** La mirada es el lugar de enunciación del discurso cinematográfico (es decir, es el lugar desde el cual se produce el sentido de la película)

b) **Dimensión Comunicativa:** La mirada de la cámara existe antes de que se produzca la mirada del espectador, pero también ubica esta mirada en un emplazamiento particular: la cámara crea un posicionamiento del espectador: lo coloca en una posición o emplazamiento particular, con una determinada carga de género

c) **Dimensión Ideológica:** La mirada define una ideología, una perspectiva, una visión del mundo y un compromiso ideológico con esa perspectiva

d) **Dimensión Subtextual:** La mirada establece una relación de deseo, entre el sujeto y el objeto del deseo, y en esa medida conlleva una identidad de género (desde dónde se mira, qué es lo que se mira y cómo se lo mira): el cine clásico ha creado una mirada masculina, lo cual ha contribuido a desequilibrar el diálogo entre hombres y mujeres: *las mujeres saben demasiado*

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

Emplazamiento: P.V. Trascendente (a ras del suelo: interés de mujeres por los zapatos)
Desplazamiento (movimientos de cámara): movimiento suave, siguiendo a la música
(sensualidad de la cámara)

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

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

No Fragmentación del Cuerpo: Las excepciones son PP (primeros planos) de pies al bailar o caminar, y de los ojos de la protagonista al mirar al objeto de su deseo (la cámara adopta la perspectiva de alguien que está bailando entre otras parejas)

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

Secuencia dividida en tres escenas:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Algunas directoras, en cambio, han adoptado un P.V. convencional al contar historias de personajes femeninos (Jane Campion en *El piano*; Sally Potter en *Lecciones de tango*)

**3. Julia pasea por el muelle (observa los barcos) (3 min 56 seg) 1:00:26 - 1:04:22 /
Música: “Amar y Vivir”**

Muelle: lugar de trabajo de hombres

En esta secuencia se construye un sistema de miradas:

Los hombres ven a Julia (como en secuencias anteriores) y ella descubre con la mirada al hombre que le interesa (quien a su vez la descubre a ella) (vestida en color rojo, contrastante)

Nombres de algunos barcos: Puras ilusiones, Amor perdido

Nombre del remolcadero: Me ves y sufres (advertencia de lo inminente)

Hombres: actuar con objetivos específicos

Mujeres: actuar disfrutando de la experiencia

Amar es una angustia, una pregunta / Una suspensa y luminosa duda

Es un querer saber todo lo tuyo / Y a la vez temer al fin saberlo

Amar es escuchar sobre tu pecho / El rumor de tu sangre y la marea

Pero amar es también cerrar los ojos / Dejar que el sueño invada nuestros ojos

Como un río de olvido y de tiniebla / Y navegar sin rumbo a la deriva

Porque amar es al fin una indolencia

**4. Baile al aire libre (Julia seduce al marino) (2 min 58 seg) 1:11:32 - 1:14:30 /
Música: Danzón “Teléfono a larga distancia”**

Ubicación en el contexto inmediato (Cultura de la Sensualidad)

i) Niña en primer plano (inocencia de Julia) Sola, como Julia, sin pareja de baile

ii) Parejas de niños (sobre la tarima)

iii) Parejas de adultos (sobre la pista de baile)

iv) Grupo de músicos (contexto de seducción)

v) Julia y su pareja de baile (inicio del ritual)

vi) Seducción musical (composición en profundidad de campo)

Serenata, trompeta al oído

vii) Baile de seducción de Julia (anuncio de la siguiente secuencia)

En resumen: en esta secuencia se pasa de la inocencia de ella al contexto social

propicio al ritual erótico, donde la música es más importante que la pareja

(que aparece en segundo plano), y el impulso de Julia es más importante que si su pareja sabe bailar

5. Después de hacer el amor (Julia permanece despierta) (2 min 50 seg) 1:25:40 - 1:28:30 / Música: "Azul" de Agustín

Lara

Plano-secuencia

Mirada de la cámara: mirada de una mujer erotizada y deseante
Secuencia articulada incorporando el empleo de colores (azul y rojo)

- i) Julia acaricia al hombre mientras él duerme (sonido del ventilador)
- ii) La cámara muestra el cuerpo del hombre
- iii) Ella fuma sentada a su lado
- iv) La cámara recorre el cuerpo del hombre
- v) Toma de transición al ventilador (inicio de canción en off)

Diversas tomas

- vi) Tomas en exteriores, con manchas azules
- vii) Toma final del trasero y el torso de un hombre (color rojo)

Quando yo sentí de cerca tu mirar
De color de cielo, de color de mar
Mi paisaje triste se vistió de azul
Con ese azul que tienes tú
Era un nomeolvides convertido en flor
Era un día nublado que olvidara el sol
Azul como una ojera de mujer
Como un listón azul, azul de amanecer

6. Secuencia Final: Julia regresa al salón de baile

Ella es diferente y tiene una azalea en el pelo
La banda dedica un danzón a Julia Solórzano
Carmelo la reconoce y pide bailar con ella

Julia y Carmelo bailan y se miran directamente

La metaficción en *Zoot Suit*

Lauro Zavala

Fiebre Latina (Zoot Suit)

Dir.: Luis Valdez, E.U.A., 1982, 1hr 44min

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

Fiebre Latina es una película en la que se adapta al cine un texto originalmente escrito para el teatro, basado en hechos históricos. Por lo tanto, en Fiebre Latina hay cuatro niveles de significación:

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

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

Las estrategias reflexivas (metaficciones) que existen en esta película son las siguientes:

--- Secuencia inicial en la que se muestra el pasaje de un medio (el teatro) a otro (el cine) y de una época (en blanco y negro) a otra (en color) para mostrar un conflicto entre

una cultura (dominante) y otra (marginada) y entre la realidad histórica (en los años 40) y el presente de la película (en los años 80)

--- Presencia de un personaje simbólico que es el arquetipo de la cultura anglo-mexicana (*zoot suiter*, es decir, el pachuco) que se dirige en distintos momentos a los espectadores de la película, a los espectadores de teatro (dentro de la película) y al protagonista

--- Imágenes intercaladas del público de teatro que asiste a la representación

--- Congelamiento teatral de las acciones para dar paso a reflexión del *zoot suiter*

--- Transición entre un escenario teatral y otro, sin solución de continuidad (es decir, sin interrupción) para mostrar su carácter ficcional, como construcción teatral

--- Puesta en escena de diversos bailes sobre un escenario teatral, lo cual pone en evidencia el carácter teatral de la película (como huella reflexiva de la adaptación del teatro al cine)

--- Interrupción de una escena dramática intimista del personaje protagónico (monólogo de Henry Reyna en la cárcel) como recurso de reflexividad brechtiana, es decir, para propiciar en el espectador una reflexión ideológica acerca de la distancia entre la realidad histórica y el espectáculo del cine y del teatro

--- Desaparición de la cuarta pared, es decir, presencia física de los actores entre el público de la obra teatral con el fin de disolver la distancia entre ficción y realidad

--- Articulación entre una escena teatral (cuando el *zoot suiter* se dirige al protagonista) y una escena cinematográfica (cuando se lleva a cabo el juicio en la corte) a través de un movimiento de cámara que sigue a un objeto: el *zoot suiter* lanza un cuchillo fuera de cuadro, en la cárcel, y éste se clava sobre la mesa del fiscal, en la sala del juzgado

--- Mención de varios finales posibles para la historia, recordando así la naturaleza ideológica de cualquier final

--- Un cierre dramático que señala el carácter polisémico de todo personaje literario o cinematográfico, es decir, a la vez como realidad (Henry Reyna, el hombre), como símbolo (Henry Reyna, el pachuco) y como ficción (Henry Reyna, el mito)

33 imágenes de *Citizen Kane*

Lauro Zavala

- 0: 00 Inicio de créditos
- 0: 25 Título (Marquesina de teatro / Firma del artista)
- 3: 10 *News on the March* (inicio súbito) (Simulacro moderno de documental noticioso de época)
- 8: 35 – 8: 50 Kane con Roosevelt, Churchill, Mussolini, Hitler (*Zelig*)
- 11: 55 – 12: 20 Varias tomas fuera de foco con cámara en mano (*Zelig*)
- 12: 25 – 14: 20 Sala de proyección (Metaficción noir)
- 16: 40 Primera visita a Susan Alexander (Teatro / Radio)
Composición horizontal y en profundidad (3 planos simultáneos)
- Deducción (Susan)
 Inducción (Mesero)
 Abducción (Thompson)
- 19: 00 – 21: 00 Mrs. Kane's Boarding House: Casa de huéspedes (Melodrama)
Plano-secuencia / Profundidad de campo / Simultaneidad sonora
Enmarcamiento con dolly-back y dolly-in / Leit motiv dramático:
Objeto del deseo, respuesta anticipada al enigma (resultado)
Motivo cromático (nieve) / Composición triangular de poder
Inicio de desplazamientos (Mother / Men / Kane =
Director(a) / Actores / Espectador y Objeto del Poder)
- 23: 00 – 23: 20 Elipsis de 16 años en 16 segundos (de los 9 a los 25 años de edad)
(Alusión: Biopic)
- 26: 15 Thatcher (abogado de Kane) mira a la cámara (Metaficción brechtiana)
- 28: 00 Composición Triangular (Thatcher – Kane - Bernstein)
- 30: 10 – 31: 20 Bernstein (colega de Kane) recuerda a una mujer (Pausa intimista)
(a) Modernidad antinarrativa
(b) Modernidad meta-narrativa
(c) Premodernidad oral

- (d) Alegoría de la pérdida irremediable (Rosebud)
(e) Calidez del personaje
- 34: 25 Caída de Bernstein en el bote de basura (auto-retrato) (Comedia)
- 38: 10 Declaración de Principios de Kane (iluminación expresionista, alegórica, premonitoria: Declaraciones hechas en la oscuridad de la ignorancia del futuro) (Sombras oraculares)
- 39: 00 – 41: 00 Adquisición de planta de reporteros del *Chronicle*, que pasa a ser propiedad del *Inquirer* (Fotografía conmemorativa) (Metalepsis)
- 44: 25 – 44: 40 Durante la fiesta, Leland (amigo de Kane) conversa con Bernstein (apoderado) sobre la fidelidad de los reporteros (el humo del cigarro cubre el reflejo de Kane en el cristal, como intriga de predestinación)
- 51: 40 Sucesión de elipsis del primer matrimonio (editorializadas por Bernstein, el narrador):
- 52: 40 Romance de recién casados
- 53: 00 4 años después (Primer problema: Trabajo absorbente)
- 53: 20 8 años después (Segundo problema: Diferencias políticas)
- 53: 40 12 años después (Tercer problema: Amigos extraños)
- 54: 00 16 años después (Distancia física e ideológica: ella lee *Chronicle*)
- Síntesis de 16 años en 160 segundos (2' 40")
- 58: 30 Kane literal y metafóricamente cierra la puerta de Susan
- 1: 05: 30 Estructura triangular similar a las dos anteriores
(Oponente político / Mujeres / Kane)
- 1: 07: 20 Plano-secuencia / Profundidad de campo / Simultaneidad sonora
Enmarcamiento con dolly-back y dolly-in
- 1: 09: 40 Metalepsis de la puerta de la casa a la fotografía en primera plana
- 1: 14: 40 Imagen estudiada por Seymour Chatman (dispuesto a emborracharse, Kane conversa con Leland en contrapicado)
- 1: 22: 20 Estructura triangular (Sexta ocasión): Kane – Bernstein - Leland
Kane rescribe la nota crítica de Leland, y lo despide del periódico
- 1: 27: 00 a 1: 28: 00 Estructura triangular: Battisti – Kane – Susan (1 min.)
- 1: 34: 00 a 1: 35:00 Sombra de Kane sobre Susan (Noir)
Lámpara que se apaga (como la energía de Susan) (1 min.)

- 1: 44: 10 Rima visual (Susan / Manequí) (Expresionismo en la puesta en escena)
(Surrealismo en las imágenes simbólicas)
- 1: 47: 40 Cacatúa o papagayo: imagen y sonido simbólico, como anuncio del sentido
catastrófico de la secuencia, como un grito desesperadorado de Susan)
- 1: 50: 45 Imagen de Kane repetida en el espejo hasta el infinito (Metaficción)
- 1: 53: 00 Inicio de la conversación final con el mayordomo y los otros periodistas
- 1: 54: 20 Epílogo (el trineo es consumido por las llamas, y el humo sale por la boca de
la chimenea)
- 1: 54: 20 FIN
-

Estrategias de modernidad cinematográfica en *Citizen Kane*

Lauro Zavala

Estrategias de modernidad en *Citizen Kane*:

- Polifonía = Multiplicación de PV (estética de la fragmentación)
 - Heteroglosia = Multiplicación de modalidades genéricas

 - Dominante metafórica / Sistema de traducciones / Estética del exceso

 - Metaficción = Conciencia de las convenciones de la representación
Resolución epifánica en el plano del metarrelato
-

Modernidad genérica (multiplicación de modalidades genéricas) y fragmentación narrativa: La multiplicación de modalidades genéricas (heteroglósica) organiza la diversidad de voces narrativas (polifonía)

Inicio: Metaficción actualizada: Cámara como instancia metanarrativa, a partir de una transgresión de la prohibición (“No hay paso”)

Noticiero: Documental condensado (subgéneros: material de archivo, cine directo, recuento periodístico y fuentes oficiales) = Condensación del recuento preliminar y de lo que será narrado enseguida (síntesis de perspectivas múltiples acerca de Kane)

Sala de Proyección: Metaficción tematizada: Frase hermenéutica (“¿Qué significa Rosebud?”) como enigma central / Elementos noir (sombras oraculares: el enigma no se resuelve)

Susan: Noir estilizado (noche lluviosa, mujer con aspecto inocente pero experimentada, etc.) / Intriga de predestinación irónica: nunca se resolverá el enigma

Thatcher: Comedia interrumpida: Música alegre se interrumpe cuando el niño arroja la bola de nieve = Su infancia se interrumpe / Drama: Clave psicoanalítica de ruptura de la unión familiar

Bernstein: Comedia de situaciones: Ascenso de Kane, recuento de los momentos luminosos (incluyendo ominosidad potencial, durante la fiesta)

Leland: Melodrama: Caída de Kane (personal, política, periodística)

Susan (II): Tragedia noir: Fracaso personal de Kane, que nunca logró entenderla (PV de Kane, viéndola desaparecer) / Inicio noir: calle mojada de noche como intriga de predestinación

Mayordomo: Drama: Kane como personaje excéntrico, enigmático, infinitamente solitario

Thompson: Metaficción limitada: Reflexión sobre los límites del conocimiento que se puede tener acerca de otra persona

Final: Metaficción epifánica: Revelación de la solución al enigma (*Rosebud* es el nombre del trineo que simboliza la infancia perdida) y regreso al punto de partida (“No hay paso”) = Todo conocimiento es parcial

Traducción de la estética expresionista heredada del cine mudo alemán (= traducción de teatro alemán, cine mudo, pintura europea y literatura expresionista)

El sistema de traducciones organiza el relato como un sistema de metáforas

IMAGEN

Traducción del principio de yuxtaposición de planos sonoros (del teatro radiofónico) al lenguaje visual: simultaneidad de planos visuales gracias a la composición triangular (horizontal), con profundidad de campo y en planos-secuencia

Metáfora = Kane impone su voluntad en relaciones de poder, pero queda cada vez más solo: Kane pasa de recibir órdenes (niño) a dar órdenes (adulto) a ser espectador (fracasa como personaje público, pierde a sus amigos, Susan lo abandona, etc.)

Imagen de Kane repetido al infinito frente al espejo

Metáfora = Kane termina sus días absolutamente solo

PV de la cámara (contrapicados) en momentos de mayor vulnerabilidad

Metáfora = Cámara como narrador irónico (ángulo de agrandamiento)

Iluminación expresionista (sentido metafórico de personajes en las sombras)

- Declaración de principios (Kane la firma en la sombra)

Metáfora = Kane ignora que traicionará sus principios

- El periodista se pregunta qué significa Rosebud (habla en la sombra)

Metáfora = Los periodistas nunca sabrán qué significa Rosebud

- Susana recibe la orden de Kane para seguir cantando

Metáfora = Ella tendrá que salir de su dominio absoluto

SONIDO

Yuxtaposición de planos sonoros, como traducción del melodrama radiofónico

- Discusión entre los padres de Kane
- Declaración de prensa hecha por Thatcher
- Enfrentamiento con Paul Getty

Metáfora = El espectador puede tomar partido por una voz o por otra

Empleo expresionista del sonido (Susan discute con Kane mientras se escuchan los gritos histéricos de una mujer)

Metáfora = Kane ejerce su poder sobre Susan, tratándola como un objeto más

MONTAJE

Elipsis cronológicas

- Deterioro del primer matrimonio (16 años en 160 segundos)
- Transcurso de la infancia a la edad adulta (16 años en una misma oración: “Feliz navidad... y feliz año nuevo”)
- Susan arma varios rompecabezas mientras transcurren las estaciones del año
- En un lapso de 6 años Kane adquiere a los reporteros de la competencia

Metáfora = El transcurso del tiempo revela elementos que originalmente sólo estaban insinuados, como intriga de predestinación

Guacamaya al inicio del flash back del mayordomo

Metáfora = La servidumbre de Kane lo consideraba extremadamente excéntrico y difícil de tratar

PUESTA EN ESCENA

Bernstein cae entre los botes de basura de la redacción del *Inquirer*

Metáfora = El PV de Bernstein como narrador es el único auto-irónico, y eso lo hace más próximo al espectador

El reflejo de la imagen de Kane sobre el cristal que está detrás de Bernstein y Leland (durante la fiesta) es cubierto por el humo del cigarro que fuma Leland

Metáfora = Esta imagen es una intriga de predestinación del futuro fracaso de Kane

La habitación de Susan es destruida por Kane con el fin de recordarnos la importancia que tiene la bola de nieve. La bola de nieve recuerda al trineo perdido

Metáfora = La infancia perdida es la clave psicoanalítica del comportamiento de Kane

NARRACIÓN

La historia de Kane es narrada desde múltiples PV

Metáfora = La fragmentación narrativa contribuye a neutralizar la posible epifanía global del relato que construye Thompson

Bernstein cuenta una historia gratuita (un recuerdo personal sin ninguna relación con la historia de Kane): pausa intimista con suave dolly-in y reflejo de su imagen sobre la superficie del escritorio

Metáfora = Bernstein es un personaje más redondo para el espectador que los otros, y la película no tiene la economía narrativa del cuento, sino la complejidad de la novela (estética del exceso)

El inicio y el final de la película recuerdan la prohibición ante la intimidad del personaje

Metáfora = La verdad íntima y definitiva es algo a lo que tal vez nunca tendremos acceso

La modernidad de *Citizen Kane* radica en la conciencia de las convenciones de la representación transparente del cine clásico, las cuales son traducidas, distorsionadas, reelaboradas, ironizadas y puestas en evidencia:

- La película está construida como una red de traducciones (del expresionismo pictórico, teatral y del cine mudo al cine sonoro moderno) (del empleo de las yuxtaposiciones sonoras del melodrama radiofónico a su empleo expresionista en cine) (del universo chantajista del periodismo amarillo a la crónica biográfica del film noir)
- Esta red de traducciones, a su vez, sostiene un sistema de metáforas construidas con el empleo de la imagen, el sonido, el montaje, la puesta en escena y la narración
- La multiplicación de los PV posibles contribuye a construir un biopic como rompecabezas interminable, como metáfora de la naturaleza enigmática de toda vida humana
- La suma de modalidades genéricas desestabiliza el sistema tradicional de la transparencia genérica que define al cine clásico
- Esta estética de la fragmentación coexiste con una estética del exceso
- Se construyen diversas estrategias metaficcionales

Efecto brechtiano con la CÁMARA

Thatcher mira directamente a la cámara, es decir, al espectador, como un recurso proveniente del teatro autorreferencial (traducción del teatro al cine, creando así la tradición del cine brechtiano)

Metalepsis con la FOTOGRAFÍA

Kane observa la foto con los mejores reporteros del país, detrás de un cristal, como un niño frente al mostrador de una dulcería, y 6 años después adquiere a los mejores reporteros del país (imagen del momento en el que se toma la foto para la primera plana del *Inquirer*)

La CÁMARA es un metanarrador

La cámara ignora las numerosas puertas que se cierran frente a ella (y frente a nosotros), y termina revelando al espectador una verdad íntima de Kane que ningún personaje es capaz de descubrir. Pero regresa al lugar de la prohibición

Estos recursos contribuyen a construir la tesis central de CK: Nosotros no podemos conocernos como nos conocen los otros. Pero nadie puede tener todas las piezas para conocer la verdad última sobre nuestra identidad. Esta perspectiva (metaficcional), como la de la cámara en CK, nos revelaría la posible clave de nuestra identidad, siempre en permanente construcción más allá de nuestro conocimiento.

Estética e ideología del cine negro

Lauro Zavala

¿Qué es el *film noir*? Las respuestas a esta pregunta, elaboradas durante los últimos 50 años (desde los primeros estudios producidos en Francia en la década de 1950), tienden a quedar inscritas en alguna de las dos principales tendencias. Para algunos se trata de un **género** (a partir de consideraciones de carácter histórico), mientras que para otros es un **estilo** (a partir de consideraciones de carácter formal).

Para los primeros, el *film noir* es un grupo de películas producidas en los Estados Unidos durante las décadas de 1940 y 1950. Para los segundos, el *film noir* está presente en todas las películas que contienen un conjunto específico de componentes narrativos, dramáticos y de composición visual.

La primera de estas aproximaciones parte del estudio **contextual** (la ideología), mientras que la segunda parte de un estudio **textual** (el estilo). Y es aquí donde la aproximación **intertextual** es útil para reconocer los antecedentes y la riquísima herencia del *film noir*, al poner en juego simultáneamente los componentes estilísticos y los ideológicos.

En términos generales, el **estilo noir** puede ser reconocido por la presencia simultánea y persistente de una cámara emplazada en ángulos excéntricos (hasta el extremo de picados totales o cámara holandesa) y que con frecuencia se desplaza en movimientos violentos y laberínticos, mostrando una composición con claroscuros dramáticos producidos por contrastes internos y escenografías ubicadas en espacios confinados.

Estos componentes no son gratuitos, pues son la manifestación externa de una **ideología noir**. El protagonista suele estar acompañado por alguno de los infaltables arquetipos femeninos (de la *femme fatal* a la viuda negra y otras variantes de mujeres alejadas de la norma social), además de un doppelgänger (es decir, un doble psicológico) y un investigador desencantado. La filosofía propia del *film noir* es la de un determinismo social casi absoluto, la persistente ambigüedad moral de los personajes y de la instancia narrativa, una especie de escepticismo irónico y algunos rasgos de paranoia (confirmada por la doble traición).

Un caso de intertextualidad cuyo estudio arroja luz sobre el proyecto estético e ideológico del *film noir* es el de las 5 versiones de *The Postman Always Rings Twice*: (1) la novela original (James M. Cain, 1934); (2) la adaptación neorrealista, *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942); (3) la primera

versión norteamericana (Tay Garnett, 1946); (4) la segunda versión norteamericana (Bob Rafelson, 1981) y (5) la versión húngara, *Pasión* (György Féher, 1998). A partir del análisis morfológico se puede observar la articulación entre el proyecto narrativo (contenido en la relación entre el inicio y el final) y el subtexto genérico e ideológico de cada versión.

En todos los casos es conveniente precisar las convenciones clásicas del *film noir* para reconocer después la estilización del llamado Neo-Noir durante las décadas de 1960 y 1970, y llegar a establecer la naturaleza estética e ideológica del *film noir* posmoderno o Post-Noir (incluso en el terreno del cine mexicano), inaugurado con *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981), donde hay una disolución de las fronteras genéricas producida por un empleo irónico del melodrama *noir*.

Elementos estéticos e ideológicos del *film noir*

Elementos visuales del *film noir*

Cámara: Ángulos excéntricos / Picados totales / Cámara holandesa
Desplazamientos violentos y laberínticos

Composición: Claroscuros dramáticos / Contrastes internos
Espacios confinados

Elementos ideológicos del *film noir*

Personajes: Doppelgängers / Investigador desencantado
Arquetipos femeninos (*femme fatal*, viuda negra)

Filosofía: Determinismo social / Ambigüedad moral
Escepticismo irónico / Rasgos paranoicos
(doble traición, etc.)

Evolución Estilística e Ideológica del *Film Noir*

Lauro Zavala

ANTECEDENTES

- 1929 Crack económico en los Estados Unidos
1930 **Cinismo: Héroe trágico, creador de su propio destino**
1933 Exilio alemán
Expresionismo alemán / Realismo poético francés / Documental inglés
EU: Cine de Gangsters: Estilización / Impaciencia (*Little Caesar*)
-

NOIR CLÁSICO

- 1941 **Denuncia: Sociedad como culpable de la muerte del gangster**
(A) Melodrama gris (*Citizen Kane*) / Hard-Boiled / Ominosidad
Diálogos más importantes que acción / Detectives
-
- 1945 **Desencanto individual: “Querían vivir, y eso los llevó a la muerte”**
(B) Crimen callejero / Ironía / Premodernizad
Herencia del neorrealismo: Dinamismo moral pero primitivismo emocional
-
- 1949 **Paranoia colectiva: Locura como única posibilidad de sentido**
(C) Amenazas: bomba, comunismo, mujeres, locura / Desesperación psicótica Paulatina
recuperación del lugar de la mujer
-

NOIR MODERNO

- 1955 Ambigüedad formal / Discontinuidad de tiempo y espacio / Incomunicación
Touch of Evil (1958): epitafio del *noir* clásico
Nueva Ola Francesa
-

NOIR POSMODERNO

- 1981 Cine de la alusión / Estrategias intertextuales: remakes, retakes, parodias, alusiones,
citas, pastiches, simulacros, etc. / *Body Heat* (1981)
-

NOIR: Soluciones artísticas a problemas sociales
Un estilo más que un tema o un género

Evolución Estilística e Ideológica del *Film Noir*

Lauro Zavala

Antecedentes

Expresionismo alemán: Angustia existencial, crisis social, locura individual y política
Recursos visuales que expresan estas formas de angustia extrema sin solución

1919 (Alemania) Robert Wiene: *Das Cabinet des Dr. Caligari*

1922 (Alemania) Fritz Lang: *Dr. Mabuse der Spieler*

1923 (Alemania) G. W. Pabst: *La calle*

1926 (Alemania) Fritz Lang: *Metropolis*

1929 Crack económico en los Estados Unidos

1930 **Cinismo: Héroe trágico, creador de su propio destino**

Expresionismo alemán / Realismo poético francés / Documental inglés

EU: Cine de Gangsters: Estilización / Impaciencia (*Little Caesar*)

1930 Mervyn LeRoy: *Little Caesar*

1931 (Francia) Jean Renoir: *La Chienne*

1931 Tod Browning: *Dracula*

1931 James Whale: *Frankenstein*

1931 (Alemania) Fritz Lang: *M*

1931 William Wellman: *The Public Enemy*

1932 Howard Hawks: *Scarface*

1932 (Alemania) Fritz Lang: *Das Testament von Dr. Mabuse*

1933 Exilio alemán

1935 James Whale: *The Bride of Frankenstein*

1935 (GB) Alfred Hitchcock: *The 39 Steps*

1937 (GB) Alfred Hitchcock: *Young and Innocent*

1938 (Francia) Marcel Carné: *Quai des Brumes*

1939 Raoul Walsh: *The Roaring Twenties*

1940 Alfred Hitchcock: *Rebecca*

1945 (Italia) Roberto Rossellini: *Roma, citta aperta*

NOIR CLÁSICO

Espacio: Los Angeles, 1929 / Escenarios realistas, intemporales, barrios bajos, muelles
sombrios, calles mojadas, callejones oscuros, oficinas viejas

Crimen, corrupción / Violencia / Confusión / Fatalismo
Imagen: Expresionismo francés y neorrealismo italiano
Claroscuros con iluminación artificial a escenarios naturales
Profundidad de campo utilizada en secuencias violentas
Edición: Descomposición del tiempo
Confusión del tiempo de la intención con el tiempo de la sucesión (Schrader)
Personajes: Cinismo, ironía y vulnerabilidad
Mujeres: Bitch o mujer fatal: calculadora, ambiciosa, ambigua / Entre sensual y virginal
Roles: Dominante o castradora / Esposa fiel / Viuda negra

NOIR CLÁSICO (A)

1941 **Denuncia: Sociedad como culpable de la muerte del gangster**
Melodrama gris (*Citizen Kane*) / Hard-Boiled / Ominosidad
Diálogos más importantes que acción / Detectives

1941 John Huston: *The Maltese Falcon*
1942 Frank Tuttle: *This Gun for Hire*
1942 Orson Welles: *Citizen Kane*
1943 Michael Curtiz: *Casablanca*
1943 Alfred Hitchcock: *Shadow of a Doubt*
1944 Otto Preminger: *Laura*
1944 Billy Wilder: *Double Indemnity*
1944 Jean Negulesco: *The Mask of Dimitrios*

NOIR CLÁSICO (B)

1945 **Desencanto individual: “Querían vivir, y eso los llevó a la muerte”**
Crimen callejero / Ironía
Herencia del neorrealismo: Dinamismo moral pero primitivismo emocional

1945 Edgar Ulmer: *Detour*
1945 Michael Curtiz: *Mildred Pierce*
1945 Howard Hawks: *To Have and Have Not*
1946 Henry Hathaway: *13 Rue Madeleine*
1946 Howard Hawks: *The Big Sleep*
1946 Robert Siodmack: *The Killers*
1946 Charles Vidor: *Gilda*
1946 Tay Garnet: *The Postman Always Rings Twice*
1946 Alfred Hitchcock: *Notorious*
1947 Orson Welles: *The Lady from Shanghai*
1947 Jacques Tournier: *Out of the Past*
1947 Henry Hathaway: *Kiss of Death*

1947 Robert Montgomery: *Lady in the Lake*
1947 Carol Reed: *Odd Man Out*
1948 John Huston: *Key Largo*
1948 Jules Dassin: *The Naked City*
1948 Raoul Walsh: *White Heat*

NOIR CLÁSICO (C)

1949 **Paranoia colectiva: Locura como única posibilidad de sentido**
Amenazas: bomba, comunismo, mujeres, locura
Desesperación psicótica Paulatina recuperación del lugar de la mujer

1949 (GB) Carol Reed: *The Third Man*
1949 Robert Siodmak: *Criss Cross*
1949 Robert Wise: *The Set-Up*
1950 Rudolph Maté: *D. O. A.*
1950 Billy Wilder: *Sunset Boulevard*
1950 John Huston: *The Asphalt Jungle*
1950 Joseph H. Lewis: *Gun Crazy*
1951 Alfred Hitchcock: *Strangers on a Train*
1952 Fred Zinneman: *High Noon*
1953 Fritz Lang: *The Big Heat*
1953 Samuel Fuller: *Pickup on South Street*

NOIR MODERNO (NEO-NOIR)

1955 Ambigüedad formal / Discontinuidad de tiempo y espacio / Incomunicación
Touch of Evil (1958): epitafio del *noir* clásico / Nueva Ola Francesa
Incorporación de protagonistas femeninos, de color y judíos
Desprestigio del gremio policíaco
Violencia ritualizada / Entorno como *décor*, estilización
Crimen en los círculos del poder (ausencia de miedo, culpa y venganza)
Sexualidad como imposibilidad de comunicación y expresión personal
Violencia inútil ante la hostilidad del medio / Finales problemáticos y ambiguos

1955 Robert Aldrich: *Kiss me Deadly*
1955 Stanley Kubrick: *Killer's Kiss*
1955 Samuel Fuller: *The House of Bamboo*
1955 Charles Laughton: *Night of the Hunter*
1955 Alfred Hitchcock: *The Trouble with Harry*
1955 Fritz Lang: *While the City Sleeps*
1958 Orson Welles: *Touch of Evil*
1959 (Francia) Jean-Luc Godard: *A bout de souffle*

1959 (Francia) Robert Bresson: *Pickpocket*
1960 (Francia) Francois Truffaut: *Tirez sur le pianiste*
1961 (Francia) Alain Resnais : *L'anne derniere a Marienbad*
1961 Samuel Fuller: *Underworld USA*
1963 Samuel Fuller: *Shock Corridor*
1964 Samuel Fuller: *The Naked Kiss*
1966 (Italia) Gillo Pontecorvo: *La battaglia di Algeria*
1967 Arthur Penn: *Bonnie and Clyde*
1967 (GB) Michelangelo Antonioni: *Blow Up*
1971 Don Siegel: *Dirty Harry*
1971 William Friedkin: *The French Connection*
1972 (GB) Alfred Hitchcock: *Frenzy*
1973 Martin Scorsese: *Mean Streets*
1974 Roman Polanski: *Chinatown*
1976 Alan Pakula: *All the President's Men*
1976 Martin Scorsese: *Taxi Driver*

NOIR POSMODERNO (POST-NOIR)

1981 Cine de la alusión / Estrategias intertextuales: remakes, retakes, parodias, pastiches

- a) Revival Lawrence Kasdan: *Body Heat*, 1981
- b) Hibridación Ridley Scott: *Blade Runner*, 1982

1981 Bob Rafelson: *The Postman Always Rings Twice*
1984 Joel Coen: *Blood Simple*
1986 David Lynch: *Blue Velvet*
1989 Adrian Lyne: *Fatal Attraction*
1989 (GB) Mike Figgis: *Stormy Monday*
1991 Paul Verhoeven: *Basic Instinct*
1991 Quentin Tarantino: *Reservoir Dogs*
1991 Jonathan Demme: *Silence of the Lambs*
1992 John Singleton: *Boyz 'N the Hood*
1994 Oliver Stone: *Natural Born Killers*
1994 Quentin Tarantino: *Pulp Fiction*
1995 John Amiel: *Copycat*
1995 Bryan Singer: *The Usual Suspects*
1995 Carl Franklin: *Devil in a Blue Dress*
1995 (GB) Danny Boyle: *Shallow Grave*
1996 Joel Coen: *Fargo*
1997 Curtis Hanson: *L. A. Confidential*
1997 David Lynch: *Lost Highway*
1998 (GB) Guy Ritchie: *Lock, Stock, and Two Smoking Barrels*
1998 (Hungría) György Fehér: *Passion*
2000 Christopher Nolan: *Memento*
2001 Joel Coen: *The Man Who Wasn't There*

2005 Michael Mann: *Collateral*
 2005 Robert Rodríguez & Frank Miller: *Sin City*
 2006 Shame Black: *Kiss Kiss Bang Bang*
 2006 Ulli Lommel: *Black Dahlia*
 2006 Brian de Palma: *Black Dahlia*
 2007 Ridley Scott: *American Gangster*
 2008 Mark Wahlberg: *Max Payne*

Spoofs y Remakes

1976 Alan Parker: *Bugsy Malone* (Spoof)
 1988: Rocky Morton & Annabel Jankel: *D.O.A.* (Remake)
 1999: Sidney Lumet: *Gloria* (Remake)

Documentales

Good, Bad and Beautiful
Noir: Classic Films

Cine negro en México

Cine negro clásico

1943 Julio Bracho: *Distinto amanecer*
 1945 Alejandro Galindo: *Campeón sin corona*
 1947 Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres*
 1948 Emilio Fernández: *Salón México*
 1961 Roberto Gavaldón: *La rosa blanca*

Cine negro moderno

1966 Alberto Isaac: *En este pueblo no hay ladrones*
 1972 Arturo Ripstein: *El castillo de la pureza*
 1975 Felipe Cazals: *El apando*
 1976 Raúl Araiza: *Cascabel*
 1977 Arturo Ripstein: *El lugar sin límites*

Cine negro posmoderno

1993 Roberto Sneider: *Dos crímenes*
 1994 Arturo Ripstein: *El callejón de los milagros*
 1994 José Luis García Agraz: *Salón México*
 1996 Arturo Ripstein: *Profundo carmesí*
 2003 Hugo Rodríguez: *Nicotina*

El Cine Negro en 25 Libros

En inglés

- Ballinger, Alexander & Danny Graydon: *The Rough Guide to Film Noir*. London, 2007
 Bould, Mark: *Film Noir. From Berlin to Sin City*. London, Wallflower, 2005
 Duncan, Paul: *Film Noir. Films of Trust and Betrayal*. Pocket Essentials Film, 2003
 Hardy, Phil, ed.: *The BFI Companion to Crime*. Berkeley, Univ. of California Press, 1997
 Hirsch, Foster: *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. NY, Da Capo Press, 2001 (1981)
 -----: *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. NY, Limelight, 1999
 Porfirio, Robert et al., eds.: *Film Noir Reader 3*. New York, Limelight, 2001
 Silver, Alain & James Urisini, eds.: *Film Noir Reader*. New York, Limelight, 1996
 -----, eds.: *Film Noir Reader 2*. New York, Limelight, 1999
 -----: *The Noir Style*. New York, Konemann
 Spicer, Andrew: *Film Noir*. Harlow (England), Longman (Pearson), 2002
 Thompson, Peggy & Saeko Usukawa: *Hard-Boiled. Great Lines from Classic Noir Films*.
 San Francisco, Chronicle Books, 1996

En español

Antecedentes

- Benet Ferrando, Vicente J.: *El tiempo de la narración clásica: Los films de gangsters de Warner Bros. (1930-1932)*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1992
 Eisner, Lotte. *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y el expresionismo*. Madrid, Cátedra, 1988
 Kracauer, Sigfried: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1961 (1947)

Evolución del film noir

- Balagué, Carles: *Las mejores películas de cine negro*. Barcelona, JC, 2004
 Belluscio, Marta: *Las fatales. ¡Bang! ¡Bang! Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. Valencia, La Máscara, 1996
 Borde, Raymond & Ettienné Chaumeton: *Panorama del cine negro*. Bs As, Losange, 1958
 Heredero, Carlos F. y Antonio Santamarina: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Madrid, Paidós, 1996
 Palacios, Jesús y Antonio Weinrichter, eds.: *Gun Crazy. Serie Negra se escribe con B*. Filmoteca de Valencia / Ayuntamiento de Las Palmas de la Gran Canaria, 2007
 Santamarina, Antonio: *El cine negro en 100 películas*. Madrid, Alianza Editorial, 1998
 Silver, Alain y James Ursini: *Cine negro*. Köln, Taschen, 2004
 Simsolo, Noël: *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid, Alianza Editorial, 2007 (2005)
 Vidal, Nuria: *Escenarios del crimen*. Madrid, Océano, 2004

México

- Fernández, Álvaro: *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Morelia, El Colegio de Michoacán, 2007
 Monsiváis, Carlos y otros: *El crimen en el cine*. México, Secretaría de Gobernación, 1977

Nueva Ola Francesa

En su *Encyclopedia of the European Cinema* (London, Cassell, 1995), Ginette Vincendeau señala algunas características del cine de arte europeo de los años sesenta:

- Ritmo narrativo y de edición más lento que el cine de Hollywood
- Fuerte voz autorial
- Compromiso con el realismo y la ambigüedad
- Deseo de provocar el pensamiento y en ocasiones la sorpresa
- Gusto por los finales tristes

La Nueva Ola Francesa fue uno de los mayores movimientos de esta tendencia, y en *Sin aliento* (Jean-Luc Godard, 1959) se encuentran estas características esenciales (novedosas para su época):

- Filmación en locaciones (en lugar de filmar en el estudio)
- Cámara en mano (hecho posible por la invención de cámaras más ligeras)
- Iluminación natural (en lugar de iluminación artificial en estudio)
- Actuación casual
- Subversión de las reglas clásicas de edición

Paradigmas del Cine Contemporáneo

Lauro Zavala

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

Estrategias Narrativas en el Cine Contemporáneo

Lógicas Narrativas (clásicas)

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

Meta-Narrativas (modernas)

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

Juegos Narrativos (posmodernos)

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

Teorías del Género Narrativo en el Cine Clásico Lauro Zavala

Teorías Casuísticas A partir de modalidades genéricas

Modalidades aristotélicas:

- Tragedia: A partir de la aventura de un héroe
- Melodrama: A partir de una moraleja
- Comedia: A partir del restablecimiento final del orden
- Parodia: Imitación irónica de las anteriores

Modalidades estructurales

- Relación entre inicio (intriga de predestinación) y final (epifanía narrativa)
- Relación entre historia superficial (H1) e historia profunda (H2)

En todos los casos hay estrategias comunes:

- Suspense narrativo / Solución a los enigmas narrativos / Anuncio del final

Teorías Modélicas A partir de fórmulas genéricas

Cine clásico:

- Individuo común en una situación excepcional
- Individuo excepcional (*outcast* o *outlaw*) en una situación común
- Género de romance: Obsesión romántica por persona del sexo opuesto
- Género del espectáculo: Obsesión por acceder al escenario y pagar el precio emocional
- Género de guerra: Individuo que pasa por pruebas para acceder a la comunidad
- Género fantástico y de ciencia ficción: Contrapartes oníricas a experiencias cotidianas
- Género policiaco: Individuo que ejerce acción moral en un mundo corrupto
- Género del oeste: Individuo que lleva a una comunidad a la civilización

Cine moderno:

- Individuo común en una situación común
- Individuo excepcional en una situación excepcional

Teorías Conjeturales A partir del enmarcamiento genérico

Horizonte de Experiencia

- Inconsciente cinematográfico / Sutura preconsciente / Memoria consciente

Horizonte de Expectativas

- Contextos de enunciación / Co-Textos inmediatos / Contrato simbólico

Componentes formales del cine cómico mexicano

Lauro Zavala

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

Sistema de lo Fantástico

Lauro Zavala

Pre-Literario (Maravilloso Medieval): Lo extraordinario es considerado como natural

Fantástico Literario: Presupone la Racionalidad (Conciencia de la Tradición)
Ética de lo fantástico: Creencia sin mediación de la razón (similar a la fe)
Estética de lo fantástico: Suspensión de la incredulidad (común a toda literatura)

Fantástico Clásico (a partir de primer tercio del XIX)
Irrupción de lo imposible en lo posible (sorpresa ante lo imposible)
Sorpresa: lo posible como marco epistémico
Verosimilitud genológica con referente mimético
Paradigma: *El castillo de Otranto* (1798, Horace Walpole, Inglaterra)

Fantástico Moderno (a partir de último tercio del XIX)
Naturalización de lo improbable (suspensión de lo posible)
Suspense: lo imposible como marco epistémico
Ausencia de sorpresa (Romanticismo, Surrealismo, Real Maravilloso)
Verosimilitud como productividad semántica y sintáctica
Paradigma: *La metamorfosis* (1916, Franz Kafka, Checoslovaquia)

Fantástico Posmoderno (a partir del segundo tercio del XX)
Itinerancia, simultaneidad o simulacros textuales (de lo posible y lo imposible)
Reciclaje irónico o lúdico de lo maravilloso literario o preliterario

- a) PM Escéptica (Naturalización de la tragedia)
Efecto: Suspensión de toda posibilidad de acceder a una explicación
Paradigma: *Ficciones* (1944, Jorge Luis Borges, Argentina)
- b) PM como Reencantamiento (Hiperconciencia de la tradición genérica)
Efecto: Recuperación de la capacidad de sorpresa ante lo imposible
Paradigma: *Historias de cronopios y de famas* (1962, Julio Cortázar, Argentina)

Fantástico Interactivo (a partir del primer tercio del XXI)
Simulacros de lo imposible experimentados como lo natural

**Evolución de la estructura narrativa e ideológica
en el cine de ciencia ficción apocalíptica y post-apocalíptica**

Lauro Zavala

Ciencia Ficción Clásica

(Them!, 1954, Gordon Douglas)

- Secuencia Narrativa Clásica (Propp: 21 unidades actanciales o 12 unidades míticas)
- Estructura Ideológica Canónica (Secuencia: Estabilidad / Ruptura / Nueva Estabilidad)

Subgéneros dominantes por décadas:

- 1950 - 1959: Apocalypse
 - 1960 - 1969: Time Travel
 - 1970 - 1979: Disaster Films
 - 1980 - 1989: Aliens and Robotics
 - 1990 - 1999: Post-Apocalypse
 - 2000 - 2004: Inner Space
-

Ciencia Ficción Moderna

(Alphaville, 1965, Jean-Luc Godard)

- Secuencia Narrativa Fragmentaria (Reorganización y ausencia de algunas unidades narrativas clásicas)
 - Estructura Ideológica Distópica (Secuencia: Distopía / Intentos de Recuperación del Orden / Distopía)
-

Ciencia Ficción Posmoderna

(Blade Runner, 1982, Ridley Scott)

- Secuencia Narrativa Clásica (Propp: 21 unidades actanciales o 12 unidades míticas)
 - Estructura Ideológica Distópica (Secuencia: Distopía / Intentos de encontrar sentido en el caos) / Distopía)
-

Estrategias metafóricas

Según Trevor Whittock, en *Film and Metaphor* (Cambridge University Press, 1990), es posible reconocer diez estrategias metafóricas presentes en toda manifestación discursiva:

| | |
|--------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| Diáfora (yuxtaposición) | A / B |
| Diferencia (afirmación de identidad) | A es B |
| Distorsión (hipérbole o caricatura) | A se convierte en @ o en \mathcal{A} |
| Epífora (comparación explícita) | A es como B |
| Metonimia (desplazamiento por idea asociada) | Ab : b |
| Objetivo Correlativo (equivalencia) | O en lugar de (ABC) |
| Paralelismo (entre series) | (A / pqr) : (B / pqr) |
| Ruptura (disrupción de regla) | ABCD cambia por AbCD |
| Sinécdoque (parte en lugar del todo) | A en lugar de (ABC) |
| Sustitución (identidad implicada) | A es sustituido por B |

Un mapa para el análisis intertextual Lauro Zavala

Contextos de interpretación (Framings)

- a) ¿En qué condiciones se produce aquello que es interpretado?
Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
Contexto histórico de producción, distribución o enunciación
- b) ¿En qué condiciones se produce la interpretación?
Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
Horizonte de experiencia y de expectativas
Enciclopedia y competencias de lectura
Finalidad de la interpretación (o ausencia de finalidad)
Hipótesis de lectura: atribuciones del lector
Co-Textos de lectura (presentes o ausentes durante la interpretación)
Contingencias personales y materiales de la interpretación

Análisis textual (Elementos discursivos)

- ¿Qué elementos son específicos del texto?
Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
Códigos específicos del tipo de discurso interpretado
Anclajes sintácticos y semánticos internos y externos al texto (nombre, título o referencia contextual; fragmentos, capítulos o secuencias)
Lógica secuencial del análisis (inicio/final; causas/efectos; actos/huellas; hechos/evidencias; sorpresa/suspense)
Organización textual general: gradación y combinación de estrategias de representación y evocación (descripción) y/o de demostración y revelación (reconstrucción)
Estrategias textuales específicas: casuísticas, narrativas, analógicas o dialógicas (estrategias dialógicas: parataxis, paradoja, heteroglosia, elipsis, conjetura, mitología, polifonía)
Conclusión del análisis: compromiso ético, estético y social del texto

Tradición textual

- ¿A qué tradición discursiva pertenece el texto?
Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:
Evolución histórica de las convenciones discursivas (modalidades tradicional, subversiva, paradójica / contextos clásico, moderno, posmoderno / arte como representación, anti-representación, presentación de realidades)
Articulación lógica de las convenciones discursivas (razonamiento deductivo, inductivo, abductivo / laberinto circular, arbóreo, rizomático / discursividad metonímica, metafórica, itinerante / verdad monológica, dialéctica, dialógica o multilógica)

Arqueología textual (Relación con otros textos o con otros códigos)

Arqueología pretextual (moderna)

¿El texto está relacionado con otros textos?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Alegoría, alusión, atribución, citación, copia, ecfrasis, facsímil, falsificación, glosa, huella, interrupción, mención, montaje, parodia, pastiche, plagio, precuela, préstamo, remake, retake, pseudocita, secuela, silepsis, simulacro

Arqueología architextual (posmoderna)

¿El texto está relacionado con otros códigos?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Anamorfosis, anomalía genérica, carnavalización, collage, correspondencia, déja lu, hibridación, homenaje, influencia, metaparodia, revival, reproducción, saprófito, serie, simulacro posmoderno (sin original), variación

Palimpsestos (Subtextos implícitos)

a) ¿Existen sentidos implícitos en el texto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Connotaciones alegóricas, parabólicas o arquetípicas
Mercados simbólicos y lectores implícitos
Versiones preliminares (borradores, fragmentos, avances)
Versiones alternativas (censura estética, semiótica, ideológica)
Co-textos virtuales (actualizados o no en cada contexto de lectura)

b) ¿Cómo son las relaciones con los otros textos o códigos?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Texto o código dominante y texto o código recesivo
Relación polémica y agonística o integrativa y dialógica
Gradación de la presencia del discurso referido
Marcadores de intertextualidad: explícitos (comillas, notas al pie) o implícitos (interrupciones, espacios en blanco, cambio de formato)
Consonancia, disonancia o resonancia (formal o ideológica) entre textos y códigos

Intertextualidad reflexiva (Metaficción)

a) **Metaficción tematizada**

¿Se tematizan las condiciones que hacen posible el texto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Tematización de las condiciones *semióticas* de posibilidad del texto:
Códigos de verosimilitud (reglas de causalidad lógica, códigos de género discursivo, convenciones de sentido común, presupuestos ideológicos o estrategias irónicas)

Tematización de las condiciones *materiales* de posibilidad del texto:

Proceso de producción (creación, soporte, formato), distribución, recepción, interpretación, reconocimiento

Texto que se contiene a sí mismo como referente:

Objeto que contiene una imagen del mismo objeto

Imagen que contiene una imagen de sí misma

Narración que trata acerca de la misma narración

Ejemplos: Narración cuyo protagonista es un creador/a/es/as (narrador, director, actor, compositor, diseñador, etc.), productor, distribuidor o lector (espectador, consumidor, traductor, visitante) o narración cuyo tema es la creación, producción, distribución o lectura de una narración o una creación de cualquier naturaleza

b) **Metaficción actualizada**

¿Se juega con los códigos del texto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Yuxtaposición de planos referenciales (metalepsis):

Ejemplos: autor o director que se enamora de la protagonista; personaje que sale de la página o actor que sale de la pantalla de proyección; lector o espectador que se convierte en personaje de la narración, etc.

Experimentación retórica con elementos formales en el texto o en serie

de textos: Distorsión, iteración, alteración, hiperbolización, minimización, eliminación de reglas de género, código, soporte o formato

Evolución de la estructura ternaria (en textos narrativos):

transformación, en el transcurso del relato, de los roles implícitos de director, actor y espectador de la acción

Intertextualidad neobarroca (Simultaneidad de códigos excluyentes)

¿El texto pertenece a alguna de las siguientes categorías?

Asimétrico: Simultaneidad de lo marginal y lo central

Carnavalesco: Simultaneidad de norma social y su transgresión

Fractal: Simultaneidad de escalas distintas con efectos similares

Laberíntico: Simultaneidad de una verdad y múltiples verdades

Liminal: Simultaneidad de la frontera y su disolución

Lúdico: Simultaneidad de lo ritual y lo familiar

Monstruoso: Simultaneidad de norma estética y su ruptura

Conclusión

Compromiso ético, estético y social del hipertexto (texto analizado), el intertexto (textos relacionados con el texto analizado) y de las relaciones intertextuales entre todos ellos

Análisis de Diseño Gráfico

Lauro Zavala

Planteamiento

- 1) Problema original
- 2) Solución gráfica

Descripción micropragmática

- 3) Nivel textual (síntesis del ideograma): plano verbal
- 4) Nivel icónico (enumerar elementos intextuales): descripción de imágenes visuales
- 5) Nivel iconológico (iconograma: connotaciones del enunciado visual)
- 6) Nivel entimemático (relaciones entre iconograma e ideograma): implícitos ideológicos

Análisis micropragmático

- 7) Nivel tópico (técnicas-visuales)
- 8) Nivel tropológico (figuras de retórica visual)

Macropragmática

- 9) Posibilidades de resemantización (polisemia)
 - 10) Co-texto de lectura (semanticidad latente): otros discursos presentes
 - 11) Contexto de producción (nivel iconográfico): dimensión sociohistórica
 - 12) Conclusión general (convención, ruptura de convenciones o juego paradójico)
(a quién / desde dónde / cómo / eficacia)
- (*) Referencias técnicas

Análisis fotográfico

Lauro Zavala

Referencias generales

Autor, fecha, nacionalidad, fuente

Perspectiva interpretativa

Formalista / Estilística / Técnica / Intencionalista
Comparativa / Arquetípica / Psicoanalítica
Marxista / Semiótica / Biográfica / Feminista

Contextos

Interno (objetual, medial, formal)

Externo (situacional) / Original (artístico)

Evaluación

Criterios: Realismo / Expresionismo / Formalismo / Instrumentalismo

Otros criterios: Originalidad / Composición / Técnica

Ejemplo: Análisis formalista

a) Iluminación

Intensidad / Dirección / Naturaleza

Textura (sensibilidad de película y lente, apertura de la lente)

b) Encuadre

Emplazamiento: proporciones / perspectiva / angulación

Líneas: posición / dirección / longitud / implícitas o explícitas

Formas: verosimilitud / abstracción / retórica

Límites: extensión / claridad

c) Dinamismo visual

Ritmo / distorsión / dominante / velocidad / contrastes

Análisis de la ilustración

Elementos para el análisis estético e ideológico
de la ilustración gráfica de textos narrativos

Lauro Zavala

Presupuesto: La ilustración lúdica no sólo cumple una función didáctica en relación con el texto, sino también una función estética e ideológica en relación con el lector

I. Dimensión estética

a) Relaciones sintagmáticas

1. **Secuencialidad inicial** (relaciones entre diseño gráfico e ilustración en la cubierta, la contracubierta y la portada interior)
2. **Secuencialidad interior** (relación entre ilustraciones en las páginas interiores)

b) Relaciones paradigmáticas

3. **Gradiente representacional** (tendencia figural – metafórica o figurativa – metonímica)
4. **Connotaciones formales** (textura, criterios de selección cromática, matices, contornos)
5. **Gradiente lúdico** (caricaturización: estrategias hiperbólicas, ironización situacional, &)
6. **Alusiones estilísticas** (rasgos visuales canonizados en la tradición pictórica)

II. Dimensión ideológica

(Relación semántica entre texto e imagen)

7. **Selección narrativa** (criterio de selección de los elementos contenidos en el texto)
8. **Selección visual** (criterio de selección de elementos visuales a partir del texto)

III. Dimensión formal

a) Diseño gráfico

(relación gráfica entre texto e imagen)

9. **Integración** (yuxtaposición o separación entre la tipografía y las imágenes)
10. **Ubicación** (lugar que ocupan las imágenes en relación con el texto)
11. **Proporción** (peso conferido a la imagen en relación con la tipografía)
12. **Distribución** (presencia de imágenes en todo o en parte del espacio sin texto)

b) Diseño tipográfico

(relación formal entre tipografía e imagen)

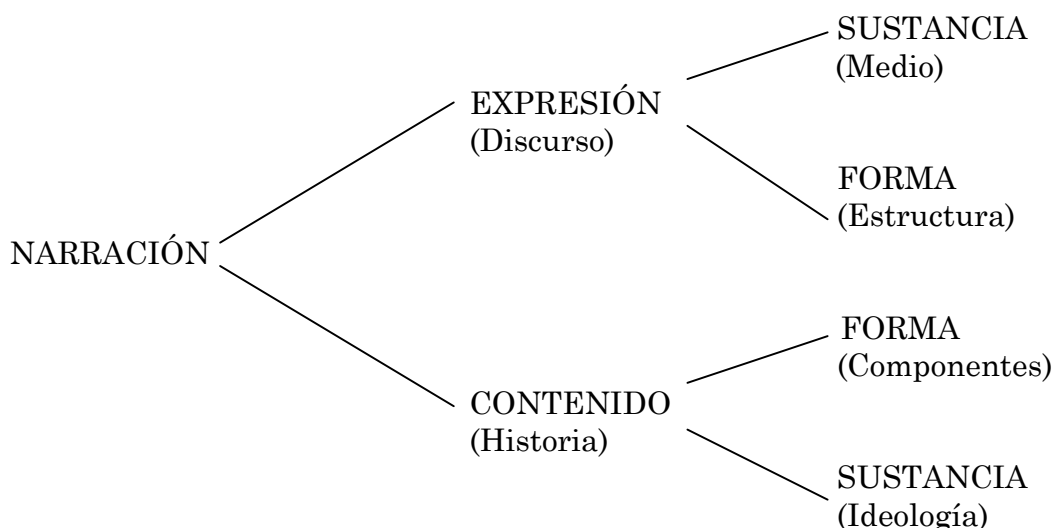
13. **Tamaño** (considerado en relación con la proporción convencional para adultos)
14. **Forma** (connotaciones del tipo de letra seleccionado para acompañar a la ilustración)

Glosemática Narrativa: Un modelo para la traducción intersemiótica

Lauro Zavala

El lingüista danés Louis Hjelmslev (*Prolegómenos para una teoría del lenguaje*, 1943) propuso en lingüística la distinción entre una sustancia y una forma de la expresión, y una sustancia y una forma del contenido. La Glosemática es el estudio de esa distinción semiótica.

A partir de esa propuesta seminal es posible formular la posibilidad de una Glosemática de la Narrativa, la cual puede ser útil para estudiar las modalidades de la traducción intersemiótica (por ejemplo, entre literatura y cine).



Historia (Contenido): Qué se cuenta = Argumento / Fábula / Story

Discurso (Expresión): Cómo se cuenta = Trama / Intriga / Plot / Sjuzet

Recepción: Título (Anclajes / Horizontes de Expectativas y de Experiencia)

Medio: *Literario* (Cuento, Minificción, Novela), *Audiovisual* (Cine, Videoclip, Publicidad, Documental), *Gráfico* (Historieta), *Interactivo* (Hipertexto), *Oral* (Conversación, Psicoanálisis), *Preliterario* (Mitología, Alegoría, Fábula, Parábola), *Paraliterario* (Balada), *Escénico* (Teatro, Danza, Ópera, Mímica, Guiñol), *Ciencias Sociales* (Historiografía, Etnografía), *Testimonial* (Memorias, Biografía), *Periodístico* (Crónica, Reportaje), etc.

Estructura: Inicio / Final // *Literatura*: Narrador // *Cine*: Edición

Componentes: *Literatura*: Tiempo / Espacio // *Cine*: Imagen / Sonido

Ideología: Título / Género / Intertextualidad // *Literatura*: Personajes / Lenguaje

Cine: Narración / Puesta en Escena

Tipología de estrategias metaficcionales en cine

Lauro Zavala

A partir del reconocimiento de los mecanismos retóricos fundamentales (ampliación, supresión, transformación y sustitución) es posible proponer cuatro estrategias de metaficción (hiperbolización, minimización, ejecución excéntrica y tematización).

A continuación señalo ejemplos de estrategias metaficcionales en el cine, considerando los doce elementos específicos del discurso cinematográfico (inicio, imagen, sonido, edición, narrador, estructura, género, estilo, puesta en escena, personajes, intertexto y final). Esto permite observar más de 50 estrategias de metaficción cinematográfica, muchas de las cuales pueden coexistir en una misma película.

| | Hiperbolización | Minimización | Subversión | Tematización |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| Inicio | Título tematizado en los créditos (<i>Psicosis</i>) | Inicio in medias res (<i>Amén</i>) | Final en reversa (<i>Amnesia</i>) | Suspense explícito (<i>La soga</i>) |
| Imagen | Saturación de imágenes (<i>Powaqqatsi</i>) (<i>Kooyaniskatsi</i>) | Blanco y negro estilizado (<i>Manhattan</i>) | Color tematizado (<i>Mi vida en rosa</i>) | Recursos anacrónicos (<i>El niño salvaje</i>): Iris en b & n |
| Sonido | Mitificación (<i>Diva</i>) | Silencios (<i>Pi</i>) | Asincronía (<i>Eikka</i> <i>Katappa</i>) | Metaforización (<i>2001</i>) |
| Edición | Profusión de hechos sin conexión (<i>Vidas cruzadas</i>) | Fragmentos (<i>Sospechosos comunes</i>) | Narración no plausible (<i>Mulholland</i>) | Yuxtaposición diegética: Metalepsis (A) (<i>Purple Rose</i>) |
| Narrador | Múltiples voces (<i>He Says, She Says</i>) (<i>77 Sunset Strip</i>) | Narrador ausente (<i>La dama del lago</i>) | Narración sospechosa: "Tal vez..." (<i>Amnesia</i>) | Tematización del director <i>Noche americana</i> <i>Stardust memories</i> |

| | Hiperbolización | Minimización | Subversión | Tematización |
|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| Estructura | Mise-en-Abîme (8 1/2) Esquema impuesto parcialmente (<i>Dónde estás, hno.</i>) | Escala: Una o dos imágenes (short shorts) | Secuencia alterna de lectura (<i>Nashville</i>) | Biografía de personaje inexistente (<i>Zelig</i>) |
| Género | Alusión a género extracinematográfico (<i>Los payasos</i>) (<i>Misterio</i>) | Reseña de películas inexistentes (<i>El ciego</i>) | Lo banal y lo extraordinario (<i>Danzón</i>) | Ficción como un juego (<i>La mujer del Titanic</i>) |
| Estilo | Ejercicios de estilo (<i>Animatrix</i>) | Título sin película (McLaren) | Lipocine (<i>Baraka</i>) | Película como juego (<i>Matrix</i>) |
| Puesta en escena | Exceso de detalles (<i>Underground</i>) Descripción contradictoria (<i>Lost Highway</i>) | Descripción ausente o mínima (<i>El cubo</i>) | Mundos paralelos o simult. (<i>Solaris</i>) | Espacio como personaje (<i>Moebius</i>) |
| Personajes | Sin una función particular (dwarfs en David Lynch) | Nombres grotescos o letra inicial o sin nombre (Hnos. Coen) | Doppelgänger (<i>Blade Runner</i>) | Personaje habla al espectador: Metalepsis (B) (<i>Orlando</i>) (<i>Zoot Suit</i>) |
| Intertexto | Metaparodia (<i>NBK: I Love Mallory</i>) | Citación textual (<i>Sleepless in Seattle</i>) | Cambio de contexto (<i>Trono de sangre</i>) | Tematizar intertexto (<i>Carmen / Godard</i>) |
| Final | Finales alternos (<i>Zoot Suit</i>) | Ausencia de final (<i>Mundos paralelos</i>) | Finales simulados (<i>Brasil</i>) | Final tematizado (<i>Amor a colores</i>) |

La traducción en el cine

Lauro Zavala

En términos generales, al estudiar los procesos de la traducción es posible considerar cuatro terrenos específicos:

1) Traducción intralingüística (traducción en el interior de una lengua)

Si entendemos por traducción intralingüística la extrapolación de un mismo sentido en estrategias de pronunciación distintos, determinados por contexto cultural particular, resulta muy evidente la importancia que tienen las variaciones suprasegmentales en la tradición hispanoamericana.

Estas diferencias saltan a la vista cuando se observa el hecho de que las opciones que ofrece el menú digital de los discos compactos de películas para niños (por ejemplo, *Los increíbles*) incluyen cuatro tipos de doblaje: español neutro, español de España, español de Argentina y español de México.

2) Traducción interlingüística (traducción entre lenguas)

Es necesario recordar que la traducción de los diálogos no sólo compete al contenido de los textos, sino que está integrada por tres códigos simultáneos: un **código textual** (y sus respectivas dimensiones sociolingüística, psicolingüística, alusiones histórico-culturales y modismos recientes); un **código visual** (que incluye las dimensiones proxémica, quinésica, la existencia de carteles informativos y publicitarios, y la iconografía del entorno) y un **código acústico** (compuesto por la prosodia lingüística, las canciones interpretadas por los actores, la música, las voces de fondo y los sonidos del ambiente).

3) Traducción intrasemiótica (traducción en el interior de un lenguaje)

¿Cuáles son las principales estrategias de intertextualidad en el cine contemporáneo? Una misma película puede ser objeto de sucesivos **remakes**, **homenajes**, **alusiones**, **parodias** o incluso **metaparodias**, es decir, parodias donde simultáneamente se alude a más de una película (a partir de lo que Michel Riffaterre bautizó como estrategias de silepsis). Un caso representativo de metaparodia lo encontramos en *Fatal Instinct* (Carl Reiner, 1993), en la que se parodia simultáneamente dos blockbusters que simultáneamente pertenecen a la tradición del thriller y del cine erótico: *Fatal Attraction* (*Atracción fatal*, Adrian Lyne, 1987) y *Basic Instinct* (*Bajos instintos*, Paul Verhoeven, 1992).

4) Traducción intersemiótica (traducción entre lenguajes)

Podemos distinguir tres tipos de fuentes para la intersemiosis cinematográfica:

1. Fuentes preliterarias (mitos y leyendas)
2. Fuentes paraliterarias (biografías, memorias, crónicas y algunos géneros canónicos cinematográficos)
3. Fuentes literarias (teatro, novela y cuento)

Componentes Formales de la Narrativa Gráfica

Lauro Zavala

El estudio de la narrativa gráfica (viñeta, historieta, manga y novela gráfica) es todavía incipiente, y requiere el diseño de un modelo semiótico que facilite el reconocimiento de sus componentes formales (inicio, diseño, puesta en escena, trazo, color, estructura narrativa, convenciones genéricas, intertextos, ideología y final).

Una vez establecida la naturaleza de estos componentes, es conveniente distinguir los paradigmas clásico, moderno y posmoderno en el empleo de cada uno de ellos. Aquí se presentan los lineamientos que pueden ser pertinentes para este análisis, a partir del estudio de la narrativa literaria, cinematográfica y espacial.

| | Narrativa Clásica | Narrativa Moderna | Posmoderna |
|------------------|-----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| Inicio | Narrativo (PG a PP) Integrado al relato Intriga de Predestinación | Descriptivo (PP a PG) Independiente del relato Independiente del final | Simultaneidad de Narración y Descripción |
| Diseño | Hipotáctico | Paratáctico | Fractal |
| Escena | El espacio acompaña al personaje | El espacio precede al personaje | Espacio autónomo frente al personaje |
| Trazo | Metonímico (Detallado) Representacional | Metafórico (Simplificado) Expresionista | Autonomía Referencial |
| Color | Función didáctica: Acompaña al trazo | Función sinestésica: Precede al trazo | Función itinerante Alternativamente didáctica o sinestésica |
| Narrativa | Causal Secuencial Mitológica Contenida Paradigma Eisner | Expresionista Anti-Narrativa (fragmentación, lirismo, etc.) Paradigma Levitz | Itinerante Simulacros de narrativa y metanarrativa Reflexividad |

| | | | |
|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| Género | Modalidades genéricas (trágico-heroico) (melodramático- moralizante) (cómico-satírico) | El autor precede al género | Itinerante, lúdico (fragmentos simultáneos o alternativos de géneros y estilos) |
| Intertextos | Implícitos | Pretextuales Parodia Metaficción | Architextuales Metaparodia Metalepsis |
| Ideología | Anagnórisis Teleología Causalidad | Indeterminación Ambigüedad moral Distanciamiento de las convenciones y de la tradición | Incertidumbre Paradojas Simulacros de lo clásico y modern |
| Final | Descriptivo (PP a PG) Cierre de género Final Epifánico: Una verdad resuelve todos los enigmas | Narrativo (PG a PP) Cierre de autor Final Abierto: Neutralización de la resolución | Simultaneidad de Género y Autor Final Virtual: Simulacro de epifanía |

Breve Tipología de Finales Narrativos

Lauro Zavala

El final narrativo es determinante para definir la naturaleza de una narración. En su libro *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas* (Alfaguara, 2002), el escritor mexicano Guillermo Samperio señala (pp. 108-110) la existencia de siete tipos de final: natural, ambiguo, abierto, sorpresivo, ligero, flotante y detonante.

Es posible reconocer la existencia de al menos otros seis tipos de final de carácter posmoderno: circular, híbrido, múltiple, alternativo, dialógico y simulado. Todos estos tipos de final pueden ser reagrupados de acuerdo con la distinción entre cuento clásico, moderno y posmoderno, quedando de la siguiente manera:

Cuento Clásico (Epifánico)

- 1) Natural (no es esperado pero tampoco es sorpresivo): Nathaniel Hawthorne en "Wakefield" o Edgar Allan Poe en "La carta robada"
- 2) Sorpresivo (inesperado): Juan Bosch en "La muchacha de La Guaira"
- 3) Detonante (enfático, intenso, catártico: comentario del narrador después de un final flotante): Rafael F. Muñoz en "Oro, caballo y hombre"

Cuento Moderno (Epifanías Implícitas o Múltiples)

- 4) Ambiguo (dos posibles soluciones): Henry James en "Otra vuelta de tuerca"
- 5) Abierto (más de dos soluciones): Antón Chéjov en "La dama del perrito"
- 6) Flotante (evocado, implícito, con sobreentendidos): Juan Rulfo en "Luvina"

Cuento Posmoderno (Simultáneamente Clásico y Moderno)

- 7) Ligero (suficiente para crear una impresión emotiva): Raymond Carver en "De qué hablamos cuando hablamos de amor"
- 8) Circular (retoma la idea del inicio): Luis Miguel Aguilar en "Narciso"
- 9) Híbrido (mezcla ensayo y relato): Alejandro Rossi en "Relatos"
- 10) Múltiple (narrador inesperado): Cámara fotográfica en "Las babas del diablo" de Julio Cortázar
- 11) Alternativo (finales sucesivos): "Subraye las palabras adecuadas" de Luis Britto García
- 12) Dialógico (implícito, segunda persona): "Rubén" de Luis Britto García
- 13) Simulado (simultáneamente natural y abierto): Jorge Luis Borges en "El jardín de senderos que se bifurcan"

De acuerdo con el modelo de Samperio, la efectividad del final depende de su coherencia con lo que él llama, respectivamente, los Distractores, los Puntos de Confrontación (PC) y la Línea Dramática Definitoria (LDD).

Paradigmas genéricos, temáticos y estilísticos en el cine

Lauro Zavala

La estética posmoderna es paradójica. Se produce como resultado de la yuxtaposición o el simulacro de elementos clásicos (convencionales) y modernos (vanguardistas, es decir, anti-clásicos). Estos paradigmas estéticos (cine clásico, moderno y posmoderno) no necesariamente corresponden a un desarrollo cronológico, sino que están dirigidos a un espectador implícito, y la mirada que reciben de cada espectador real es distinta en cada contexto histórico.

| Cine Clásico | Cine Moderno | Posmoderno |
|--------------|--------------|------------|
|--------------|--------------|------------|

Paradigmas Temáticos

| | | | |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| Violencia | Funcionalidad Narrativa = Narrativización (<i>Scarface</i> , 1932) | Ultraviolencia Alta Amplitud Estilística (*) = Espectacularización (<i>The Wild Bunch</i> , <i>Bonnie & Clyde</i>) | Hiperviolencia Am. Est. Variable = Naturalización (Tarantino, Zhang Yimou) |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|

Paradigmas Estilísticos

| | | | |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Noir | 1940 -1954 Denuncia (<i>Laura</i>) Desencanto (<i>Gilda</i>) Paranoia (<i>W. Heat</i>) | Neo Noir: 1955- 1981 Violencia ritual, Incomunicación (<i>Touch of Evil</i>) (<i>Taxi Driver</i>) | Post - Noir: 1982 Alusión (<i>Body Heat</i>) Hibridación (<i>Blade Runner</i>) |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|

Paradigmas del Documental

| | | | |
|------------|----------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| Documental | Didáctico (Flaherty) (Ntl. Geographic) | Poético (Mitry, <i>Barakka</i>) Reflexivo (Vertov) o Participativo (Rouch) | Híbrido (<i>American Splendor</i>) (Michael Moore) |
|------------|----------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|

(*) Amplitud estilística = (mont) edición itinerante, cámara lenta, tendencia al plano-secuencia, filmación multicámara, (esc) efectos especiales, coreografía irónica, (narr) neutralización de la elipsis (Stephen Prince)

Cine Clásico Cine Moderno Posmoderno

Paradigmas Genéricos

| | | | |
|-----------------|-------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| Erotismo | Off Screen Metafórico <i>(It Happened One Night)</i> | On Screen Explícito <i>(The Postman Rings Twice, 1982)</i> | On Screen Metonímico <i>(Red Shoes)</i> |
| Biopics | De lo trascendente hasta lo cotidiano <i>(Freud)</i> | De lo cotidiano hasta lo trascendente <i>(Gandhi)</i> | Lo cotidiano trascendente <i>(Evita)</i> |
| Cine Infantil | Temas adultos adaptados para niños (Disney 30s a 50s) | Temas infantiles adaptados para adultos (Disney 60s a 80s) | Espectadores infantiles y adultos (Pixar: <i>Toy Story</i>) <i>(Los Simpson)</i> |
| | Antropomorfización de la naturaleza <i>(Lassie)</i> | Naturalización de convenciones <i>(Addams Family)</i> | Creación de convenciones <i>(Pink Panther)</i> |
| Fantástico | Irupción de lo imposible <i>(Metrópolis)</i> | Naturalización de lo improbable <i>(Jumanji)</i> | Simulacros y simultaneidades <i>(Spider Man 3)</i> |
| Ciencia Ficción | Narración clásica, Final utópico <i>(Them!)</i> | Narración moderna, Final distópico <i>(Alphaville)</i> | Narración clásica, Final distópico <i>(Blade Runner)</i> |
| Horror | Amenaza física del exterior <i>(Psycho)</i> | Amenaza física del interior <i>(Rosemary's Baby)</i> | Amenaza del inconsciente <i>(Premonición)</i> |
| Musical | On Stage <i>(American in Paris)</i> <i>(The Band Wagon)</i> | Off Stage <i>(Singing in the Rain)</i> <i>(West Side Story)</i> | Meta - Stage <i>(Flashdance)</i> <i>(Fame)</i> |
| Romance | Encuentro fortuito (Doris Day) (Cary Grant) | El otro me descubre (Sidney Poitier) (Julia Roberts) | Encuentro interior (Sandra Bullock) (Nicole Kidman) |

El sujeto de la enunciación audiovisual: Las teorías del punto de vista cinematográfico

Lauro Zavala

En este trabajo se exploran algunas de las teorías del punto de vista cinematográfico, como una contribución a la semiótica del cine.

El sujeto del relato audiovisual ha sido de interés para semiólogos, filósofos, psicoanalistas, teóricos e historiadores del cine.

Aquí se estudiarán los modelos de Yuri Lotman (el nacimiento de la perspectiva moderna), Edward Branigan (el punto de vista de la cámara), Noël Burch (el enmarcamiento del campo y el fuera de campo), David Bordwell (las inferencias del crítico frente a la instancia de enunciación fílmica), Francois Jost (la focalización con los recursos del sonido), André Gaudreault (las categorías de Genette en el relato fílmico), George M. Wilson (los límites de la omnisciencia cinematográfica), Avrom Fleishman (la voz narrativa), Francisco Gómez Tarín (la narración como construcción de la elipsis) y Joël Magny (la multiplicación de los posibles puntos de vista).

En esta discusión está en juego el problema de la identificación cinematográfica primaria del espectador, de naturaleza inconsciente (es decir, con el punto de vista de la cámara) y la identificación cinematográfica secundaria (es decir, con los personajes y el resto del universo profílmico).

Esta discusión es relevante no sólo en relación con los formatos tradicionales del discurso cinematográfico (como el largometraje de ficción, el documental, la animación y el cine abstracto), sino también en las formas de minificción audiovisual (del tráiler al videoclip y las campañas políticas y publicitarias, los créditos y las secuencias autónomas) y las manifestaciones audiovisuales emergentes en los diversos formatos digitales.

El concepto mismo de sujeto de la enunciación en el relato audiovisual, es decir, el concepto del *punto de vista cinematográfico*, pone en juego al menos cinco mecanismos que se ponen en marcha de manera simultánea: 1) el emplazamiento de la cámara como origen de la enunciación, 2) los mecanismos de la focalización narrativa, 3) la distancia frente al espacio profílmico, 4) el grado de participación, que va de la toma subjetiva a una omnisciencia irónica, y 5) la visión del mundo implícita en la perspectiva del relato.

Aquí se señalan algunos de los problemas teóricos que merecen ser estudiados en un campo estratégico para la discusión sobre el sujeto del relato

(es decir, el concepto del *punto de vista cinematográfico*), debido a sus dramáticas repercusiones en campos aparentemente alejados de la epistemología, como las campañas televisivas para la presidencia o los efectos en la salud pública provocados por la publicidad televisiva.

Por último, es necesario señalar el terreno más complejo de la teoría narrativa, que se encuentra en las fronteras entre el cine documental y el cine de ficción, pues es ahí donde el sujeto del relato construye mecanismos de verosimilitud que borran cualquier diferencia entre ambos tipos de narración. Esto es evidente en los falsos documentales, los docu-dramas televisivos, el documental animado y otros casos de experimentación en la ficcionalización cinematográfica.

En el caso del relato controlado por una voz en off y por las otras intervenciones de la banda sonora, los planos de la instancia narrativa original se multiplican, como lo ha mostrado Edward Branigan en su estudio metateórico sobre las innumerables funciones que se han reconocido a la cámara en todas las teorías de la enunciación fílmica, a partir del concepto de los juegos del lenguaje del último Wittgenstein.

La teoría del cine en la región iberoamericana: el debate con la tradición humanística

Lauro Zavala
UAM Xochimilco, México
zavala38@hotmail.com

Hasta la fecha no existe ninguna teoría de carácter universal producida en la región iberoamericana. O al menos, ninguna teoría que haya sido traducida y que haya recibido el reconocimiento suficiente para formar parte de la tradición teórica.

En este trabajo se explora cuál ha sido la presencia de las teorías del cine en términos editoriales (especialmente con la publicación de traducciones) y en términos académicos (en los libros y tesis de doctorado producidos en la región). Y cuáles han sido algunos de los aportes de los investigadores iberoamericanos a la teoría, la historia y el análisis cinematográfico.

Una primera conclusión de este recuento sobre los estudios de cine en Iberoamérica durante los últimos 25 años muestra el peso que han tenido las ciencias sociales (especialmente en la región hispanoamericana) en detrimento de las aproximaciones humanísticas, especialmente en lo relativo a los estudios sobre recepción y sobre la articulación entre cine e historia.

En la historia del cine ha dominado la aproximación textual (Gubern o García Riera) sobre la intertextual (Allen y Gomery). En los estudios sobre lenguaje cinematográfico ha dominado el estudio de los componentes formales (Bordwell-Thompson) sobre la elaboración del *découpage* (Faulstich y Korte). En los estudios sobre cine y literatura sigue dominando la teoría de la adaptación (y el problema de la fidelidad) sobre la traducción intersemiótica (y el reconocimiento de la autonomía estética del cine frente a la literatura).

En síntesis, parece seguir dominando el uso del cine con fines disciplinarios, didácticos o para la formación de profesionales de la industria cinematográfica por sobre la interpretación y el análisis desde una perspectiva estética o interdisciplinaria. En otras palabras, el estudio del cine en la región sigue estando dominado por el interés que tiene como industria cultural (en las carreras de comunicación) más que como una forma de arte (lo cual se ve confinado a las escuelas de cine o a algunos espacios de posgrado).

Éstas pueden ser algunas de las razones que explican la presencia de sólo unos pocos materiales de carácter teórico con valor universal producidos en la región iberoamericana, los cuales siguen sin recibir la difusión y el reconocimiento que merecen. Entre éstos se pueden mencionar los trabajos de Ismail Xavier y Arlindo Machado en Brasil; Ángel Faretta en Argentina; Lisa Block de Béhar en Uruguay; Jesús González Requena y Francisco Gómez Tarín en España.

Los créditos como minificción audiovisual

Lauro Zavala

En los estudios sobre el lenguaje cinematográfico siempre ha existido un interés por los géneros más breves, es decir, cuya duración es menor a tres minutos, como los **créditos**, los **trailers** y las **secuencias breves** de inicio, final y algún momento especialmente dramático. Sin embargo, al observarlos como una forma de minificción, es decir, al dirigirles algunas preguntas sobre su naturaleza genérica, desde el punto de vista formal y estructural, se ponen en evidencia algunos rasgos a los que no se les ha dado la suficiente atención.

En el caso de las **secuencias breves**, éstas pueden ser consideradas simultáneamente como parte de la película a la que pertenecen (a la manera de la narrativa serial, es decir, como una minificción) y también pueden ser estudiadas como un material autónomo (es decir, como un minicuento). Esta doble lectura simultánea, que depende de cada espectador, y que ahora es más evidente con el empleo de los medios digitales que permiten aislar estas secuencias de la película a la que pertenecen originalmente, permite hablar de **minificciones fractales**.

En el caso de los **trailers**, éstos pueden ser de naturaleza **metafórica** o **metonímica**, respectivamente, al referirse a los contenidos de la película de manera alusiva e indirecta o al seleccionar algunos fragmentos de la película que anuncian.

Y en el caso de los **créditos**, éstos pueden funcionar como **intriga de predestinación** (para emplear el término de Barthes) o como una **serie de motivos temáticos y narrativos** a partir de las connotaciones del título de la película.

En lo que sigue mencionaré algunos casos paradigmáticos de cada uno de estos géneros de la minificción cinematográfica (trailers, créditos y secuencias breves) con el fin de mostrar el interés que puede tener observarlos utilizando las herramientas de análisis utilizadas hasta ahora para el estudio de la minificción literaria. Es decir, al reconocer en estos materiales la presencia de elementos característicamente minifccionales, como **inicio anafórico, temporalidad elíptica, espacio metonímico, perspectiva irónica, personajes alusivos, hibridación genérica, intertextualidad explícita, ideología lúdica, final catafórico y serialidad fractal**.

Maestría
Teoría y Análisis Cinematográfico

DCSH, Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco
Diseño: Dr. Lauro Zavala, Dr. Vicente Castellanos, Dr. Carlos Vega (Junio 2008)

Perfil del egresado: El egresado de este programa estará capacitado para realizar actividades de investigación, docencia, curaduría, diseño, organización, asesoría, coordinación o evaluación de procesos de producción, distribución o consumo audiovisual, en proyectos de carácter educativo, cultural, político, comercial, testimonial, de divulgación, promoción o reflexión. En otras palabras, el egresado será el experto en medios audiovisuales en cualquier espacio institucional que los produzca, utilice o estudie.

Módulos de la Maestría

Cada unidad temática se iniciará y concluirá con la discusión de un largometraje de ficción o documental, seleccionado de acuerdo con el programa y los intereses de estudiantes y docentes. En las sesiones de discusión, además de artículos y libros también se utilizarán diarios, recursos de la red digital y materiales de minificción audiovisual.

Primer Trimestre: **Estética y Semiótica del Lenguaje Cinematográfico**

1. Conceptos Básicos de la Teoría y el Análisis Cinematográfico: Teoría como sistema conceptual argumentativo. Análisis como verificación, invención o demostración de la teoría. Análisis implícito y explícito (espectadores, cineastas, críticos). Interpretación y uso del cine. Descripción, segmentación y citación audiovisual.
2. Teorías Clásicas y Modernas del Cine: El cine y la historia del arte. Las preguntas fundamentales. Las primeras teorías del montaje. Formalismo y realismo. Texto y contexto. De la tecnología a la moral. De la disciplina a la transdisciplina.
3. Métodos Clásicos y Modernos de Análisis: Arqueología del análisis cinematográfico. Los componentes esenciales. El análisis contextual en las ciencias sociales. Filosofía y ética del análisis. El análisis textual en las humanidades. Análisis intertextual e ideológico. Profesionalización del análisis cinematográfico

Segundo Trimestre: **Análisis de la Imagen y el Sonido**

1. Conceptos básicos para el análisis de la imagen visual. Teoría de la composición. Sintaxis de la imagen. Estética del zoom y del plano-secuencia. Montaje en el encuadre y semiótica de la profundidad de campo. Motivos visuales en la historia del cine. Itinerarios de la mirada. Retórica del rostro. Teoría del microanálisis.
2. Teoría del punto de vista cinematográfico. Emplazamiento, distancia, sutura y posicionamiento del espectador. Enunciación fílmica. Desplazamientos y cámara participativa. Del registro secundario al primario.
3. Análisis del sonido en el cine. De la audiovisión a los paisajes sonoros. Evolución de la música para cine. Relaciones estructurales entre sonido e imagen: consonancias didácticas; resonancias implícitas; disonancias dialógicas.

4. Fronteras del sonido en el cine clásico. Tipología de los silencios dramáticos en el cine sonoro. El cine musical como tematización de la puesta en escena. La voz en off: entre la omnisciencia y la autorreferencia. Estrategias de fractura audiovisual.

Tercer Trimestre: Análisis del Montaje y la Puesta en Escena

1. Conceptos básicos para el análisis del montaje. Plano, escena, secuencia y unidades de análisis. Formalismo ruso. Montaje alterno. Fundido encadenado. Montaje narrativo y montaje discursivo. El fragmento como principio: Montaje lógico (nachschlag: causa-efecto) y estructural (vorschlag: la imagen como preludio).
2. La puesta en escena y sus fronteras. Dirección de arte. Estética y semiótica de la actuación. Diseño de espacio, arquitectura, vestuario y objetos. Prosaica y proxémica. Estética expresionista. Cine brechtiano. Neorrealismo y nuevas olas. La cámara y el actor.

Cuarto Trimestre: Análisis Narrativo y Genológico

1. Narratología audiovisual. Las instancias narrativas. Orden, duración y frecuencia. Focalización, ocularización y auricularización. Narratología multimedia.
2. Teoría de los géneros cinematográficos. Fórmulas narrativas clásicas. Estructura mítica. Modalidades aristotélicas. La constitución de géneros por sus espectadores, por sus temas, por sus protagonistas o por sus contextos. Modalidades metagénéricas (fantástico, musical, outlaw, outcast, film noir, biopics, etc.).
3. Más allá del largometraje de ficción. Estética del cortometraje. Minificción audiovisual: tráiler, spot, videoclip, créditos, etc. Otras formas de narración audiovisual: multimedia, videojuegos, etc.
4. Fronteras del cine de ficción. Tematización de las condiciones *materiales* de enunciación: metaficción, metalepsis, etc. Hiperbolización, minimización, subversión y tematización de códigos, soportes, estructuras y componentes audiovisuales. Teoría y tipologías del cine documental. El cine de no ficción

Quinto Trimestre: Análisis del Intertexto y la Ideología

1. Estética de la recepción cinematográfica. Narradores y narrarios. Representación e ilusión. Teoría de la transparencia. Identificación y sutura. Espectacularidad.
2. Cine e historia. Tematización de las condiciones *semióticas* de enunciación: códigos de verosimilitud (causalidad lógica, códigos de género, convenciones de sentido común, presupuestos ideológicos, estrategias irónicas)
3. Intertexto y traducción. Traducción y doblaje. Arqueología pretextual (relación entre películas). Arqueología architextual (relación entre códigos). Intertextualidad neobarroca. Palimpsestos. Adaptación, glosemática y traducción intersemiótica.
4. Teoría del final. Estética e ideología del cine hollywoodense. Omisiones, elipsis, cabos sueltos. Acabamiento, cierre, prefinal, clausura, desenlace y epílogo. Final abierto, tematizado, neutralizado, múltiple

Sexto Trimestre: Seminario de Tesis

GLOSARIO
para el Análisis Cinematográfico

Lauro Zavala

Cine Clásico

Anagnórisis / Espectacularidad / Estética del Fragmento (nostalgia de totalidad) / Final Epifánico / Identificación Primaria y Secundaria
Imágenes Figurativas / Inicio Narrativo (PG a PP) / Intriga de Predestinación
Modalidades Genéricas (dominante epistémica, axiológica, deóntica o alética)
Montaje Causal / Secuencia Mitológica / Sonido Didáctico / Sorpresa /
Suspense / Misterio / Sutura / Transparencia

Cine Moderno

Ambigüedad Formal (discontinuidad de tiempo/espacio) / Ambigüedad Moral
Antinarrativa / Antirrepresentación / Autonomía Referencial / Cine de Arte
Cine de Autor / Composición en Profundidad (profundidad de campo) /
Estrategias Pretextuales (intertextualidad moderna: de uno a uno: parodia,
retake, remake, etc.) / Estética del Detalle (fragmento autónomo) / Fragmento
Expresionismo (en imagen, sonido, montaje, puesta en escena, narración)
Final Abierto (neutralizar la resolución narrativa) / Imágenes Figurales /
Indeterminación Ideológica / Metaficción (tematizada o actualizada) / Montaje
en el Plano (pano-secuencia) / Nueva Ola (francesa, alemana, latinoamericana,
etc.) / Ruptura de la Transparencia (cine brechtiano) / Tradición de Ruptura

Cine Posmoderno

Cine de la Alusión / Estética de la Presentación (oscilando entre la
representación y la antirrepresentación) / Estética Fractal (oscilación entre el
fragmento y el detalle) / Espacio Fractal (autónomo frente al personaje) /
Hibridación Genérica / Estrategias Architextuales (intertextualidad
genológica, de uno a reglas de género) / Intertextualidad Facultativa (generada
por la enciclopedia individual del espectador) / Metaficción Naturalizada /
Metalepsis / Metaparodia / Montaje Itinerante (causal y expresionista) /
Reciclaje Irónico / Silepsis / Simulacros sin Referente / Simultaneidad
Paradigmática (simulacros clásicos y modernos)

Cine Brechtiano

Metaficción como tematización de las condiciones materiales de creación
(director como personaje, alegorías del proceso creativo, modelo
ternario de estructuración dramática)

Metaficción como tematización de las condiciones semióticas de creación
(lógica causal / reglas de género / presupuestos ideológicos / ironía)

Noir Clásico (1940-1958)

Bitch / Calles Mojadas / Cámara Holandesa / Crimen Callejero / Claroscuros
Dramáticos / Dinamismo Moral / Espacios Confinados / Expresionismo /
Melodrama Urbano / Melodrama Gris (*Citizen Kane*) / Mujer Fatal (femme
fatal: sensual y virginal) / Outcast (ruptura de norma moral: modalidad
axiológica) / Outlaw (ruptura de norma jurídica: modalidad deóntica) /
Picados Totales (cámara cenital) / Primitivismo Emocional / Thriller /
Tragedia Triangular / Viuda Negra / Determinismo Social / Paranoia /
Violencia (justificada narrativamente)

Neo-Noir (1959-1981)

Ausencia de Culpa / Entorno Estilizado (como décor) / Edición Sincopada /
Final Problemático o Ambiguo / Marginales Protagonistas / Sexualidad como
Incomunicación / Ultraviolencia (ritualizada en términos de amplitud
estilística)

Post-Noir (1982 en adelante) = Cine PM

Hibridación (*Blade Runner*): Noir y SF, sublime pm
Revival (*Body Heat*): Femme fatal, estructuras ternarias
Hiperviolencia (*Tiempos violentos*): Recursos brechtianos
Metaparodia (*Los muertos no hablan*): Tematización

Conferencias de Lauro Zavala
sobre Análisis Cinematográfico

Teoría

¿Qué entendemos cuando decimos “Estética del Cine”?
Análisis interpretativo y análisis instrumental
Las secuencias más importantes para la teoría del cine

Historia

Cine clásico, moderno y posmoderno
La evolución de la experiencia de recepción cinematográfica

Narración

El punto de vista narrativo en el cine de ficción
El programa narrativo en 5 versiones de *The Postman Rings Twice*

Montaje

El sistema de metáforas en la secuencia inicial de *M* (Fritz Lang, 1932)
El montaje cubista en B. de Palma y S. Eisenstein

Retórica

Citizen Kane como sistema de metáforas
Metáforas en la visita museográfica (*Dressed to Kill* y *To Sir, with Love*)
El homenaje como traducción intersemiótica (*La dolce vita* a *Elsa y Fred*)

Ideología

La frontera interior en el cine fronterizo
La frontera interior en el cine internacional
La representación de la violencia en el cine de ficción

Documental

Espectacularidad en el documental sobre la vida en el desierto
El documental mexicano, 2000 a 2008
Óperas primas del documental mexicano, 2000 a 2010

Cortometraje

Seis aproximaciones semióticas a un capítulo de *La Pantera Rosa*

Minificción

Los géneros de la minificción audiovisual
Hacia una semiótica del tráiler
Los créditos como minificción audiovisual
Metalepsis en la animación minificcional

Latinoamérica

La investigación cinematográfica en Latinoamérica
La teoría del cine en Latinoamérica (1960 a 2010)

México

(Ver Cine Documental)

Los estudios sobre cine en México (1968 a 2008)
La Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico
El sistema de miradas en *Danzón* (María Novaro, 1982)
Óperas primas del cine mexicano, 1988 a 2004