

FRONTERAS DE TINTA:
LITERATURA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN
EN LAS AMÉRICAS.
UNA BIBLIOGRAFÍA COMENTADA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

FRONTERAS DE TINTA: LITERATURA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN LAS AMÉRICAS UNA BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

Graciela Martínez-Zalce
Víctor Manuel Granados Garnica
Jorge Olvera Vázquez
(editores)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Estudios Superiores Acatlán
Centro de Investigaciones sobre América del Norte
México, 2010



Diseño de la portada: Patricia Pérez Ramírez

Primera edición, 17 de diciembre de 2010

D.R. © 2010 Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN
Av. Alcanfores y San Juan Totoltepec s/n,
Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Edo. de México, C.P. 53150
Tel.: (55) 5623-1587
<http://www.acatlan.unam.mx>

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE
Torre de Humanidades II, pisos 9 y 10
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.
Tels.: (55) 5623 0000 al 09
<http://www.cisan.unam.mx>
Correo electrónico: cisan@servidor.unam.mx

ISBN 978-607-02-2009-8

Este libro es producto del proyecto PAPIIT IN400808, “Fronteras de tinta: literatura y medios de comunicación en las Américas” financiada por la Dirección de Asuntos del Personal Académico de la UNAM. La responsable del mismo es María de Lourdes López Alcaraz.

Impreso en México / Printed in Mexico

ÍNDICE

Presentación.....	11
Introducción.....	13
Colaboradores	20

I. FRONTERAS INTERGENÉRICAS

Avilés Fabila, <i>La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura</i>	23
Balló y Pérez, <i>Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición</i>	26
Debray, <i>Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente</i>	29
Grüner, <i>El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico</i>	32
Gubern, <i>Máscaras de la ficción</i>	34
Imbert, <i>El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular</i>	37
Liñán Ávila, <i>Géneros periodísticos</i>	40
Toussaint, <i>Televisión sin fronteras</i>	43
Vargas Llosa, <i>Literatura y política</i>	46

II. POSMODERNIDAD

Anderson, <i>Los orígenes de la posmodernidad</i>	51
Arriarán, <i>Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina</i>	54
Castillo Durante, <i>Los vertederos de la postmodernidad. Literatura, cultura y sociedad en América Latina</i>	57

Colás, <i>Posmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm</i>	60
González Requena, <i>El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad</i>	63
Palaversich, <i>De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana</i>	66

III. CINE Y LITERATURA

Gimferrer, <i>Cine y literatura</i>	73
Hutcheon, <i>A Theory of Adaptation</i>	76
Sánchez Noriega, <i>De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación</i>	79
Wolf, <i>Cine/literatura. Ritos de pasaje</i>	83
Zavala, <i>Elementos del discurso cinematográfico</i>	85

IV. GUIÓN

Balló y Pérez, <i>La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine</i>	91
Comparato, <i>De la creación al guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión</i>	95
Davis, <i>Escribir guiones: desarrollo de personajes</i>	98
DiMaggio, <i>Escribir para televisión. Cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas</i>	101
Field, <i>El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones</i>	104
Parker, <i>Arte y ciencia del guión. Una completa guía de iniciación y perfeccionamiento para el escritor</i>	107
Seger, <i>El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas</i>	110

V. CINE Y CULTURA

Lara Chávez, <i>Una ciudad inventada por el cine</i>	115
Lazo, <i>El horror en el cine y la literatura acompañado de una crónica sobre un monstruo en el armario</i>	119
Marzal y Rubio, <i>Guía para ver Blade Runner</i>	122

Quirarte, <i>Del monstruo considerado como una de las bellas artes</i>	124
Rosas Rodríguez, <i>El cine de horror en México</i>	127

VI. HISTORIA Y MEDIOS

Burke, <i>Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico</i>	133
Edo, <i>Del papel a la pantalla, la prensa en Internet</i>	136
Ferro, <i>Diez lecciones sobre la historia del siglo XX</i>	139
López, <i>Nuevas competencias para la prensa del siglo XXI</i>	142
Palacio Montiel (coord.), <i>La prensa como fuente para la historia</i>	144
Palacio Montiel (coord.), <i>Rompecabezas de papel. La prensa y el periodismo desde las regiones de México. Siglos XIX y XX</i>	147
Pineda Soto, <i>Registro de la prensa política michoacana. Siglo XIX</i>	150

VII. PERIODISMO Y LITERATURA

Monsiváis, <i>Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina</i>	155
Rabell, <i>Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada</i>	158
Ramírez, <i>El viejo arte de mentir</i>	161
Romero, <i>La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas</i>	164
Rotker, <i>La invención de la crónica</i>	167

BIBLIOGRAFÍA

1. Comentada	171
2. Adicional sobre medios, literatura y fronteras intergenéricas	175

PRESENTACIÓN

La Dirección General de Asuntos del Personal Académico nos ha brindado la oportunidad de crear un grupo de investigación interdisciplinario intrainstitucional, a través del proyecto de investigación “Fronteras de tinta: literatura y medios de comunicación en las Américas”; además de un orgullo, lo anterior es, para académicos, egresados y alumnos reunidos en éste, un reto y compromiso que ahora entrega su tercer resultado editorial con la publicación del texto que está en sus manos. Nuestro grupo de trabajo congrega a la FES Acatlán, sede del proyecto, a la FES Aragón y al Centro de Investigaciones sobre América del Norte. La iniciativa nació con profesores de estas tres dependencias hace dos años, y ahora se han sumado académicos e investigadores de otros centros universitarios.

Por su actualidad, el tema que estudiamos nos permitió profundizar en la aplicación teórica de marcos que provienen de campos inter y multidisciplina-rios. Desde el primer momento, nos pareció que era necesario, para la materia- lización de nuestro marco teórico interdisciplinario compartido, conjuntar un material antológico que reuniera las diversas exposiciones de nuestro seminario permanente mensual, pero, finalmente, optamos por reunir los comentarios acerca de textos señeros que sirvieran, al mismo tiempo, para la presentación y reco- mendación de autores representativos de temas significativos sobre el estudio de fronteras: geográficas, genéricas, de manifestaciones distintas en los estu- dios culturales.

María de Lourdes López Alcaraz
Graciela Martínez-Zalce
Responsables del proyecto PAPIIT IN400808

INTRODUCCIÓN

Por qué

La presente bibliografía comentada es, en primer lugar, un material de apoyo para la enseñanza-aprendizaje de las humanidades cuando se entrecruzan con los medios de comunicación. En segundo, pero simultáneo lugar, se trata del resultado de la conformación de un marco teórico común para el grupo de investigación “Fronteras de tinta: literatura y medios de comunicación en las Américas”. Los integrantes (académicos de las FES Acatlán y Aragón, y del CISAN, además de tesis de licenciaturas en letras y periodismo, maestrías en letras y docencia en educación media superior —MADEMS—, doctorados en letras e historia) aportaron, para su conformación, los libros que han utilizado como corpus para la docencia, así como para la investigación y que, además, consideraron como “fronterizos” en tanto explicaban corrientes de pensamiento, productos escriturarios o análisis de medios que contribuirían a la formación de un grupo verdaderamente interdisciplinario.

Los criterios, entonces, para la inclusión de textos en el corpus de reseñas que nutren a esta bibliografía fueron libros recientes (y unos pocos clásicos ya), que nos dieran a conocer un estado de la cuestión de las relaciones entre la literatura y los medios de comunicación; libros recientes que aportaran un punto de vista multi o interdisciplinario entre los medios y otras disciplinas humanísticas, como la historia; textos teóricos que abordaran la disolución de fronteras, como síntoma de nuestra época en la que la imagen parece reinar sobre la palabra, la ficción se entremezcla, ya creativamente, ya para crear confusión con la realidad; obras que fueran, en sí mismas, ejemplo de lo anterior; otras no tan recientes, pero que resultaran fundamentales para la construcción de este marco teórico.

Cómo

De la revisión de los textos, concluimos que, a lo largo de la historia, resulta innegable la influencia de la literatura en los medios de comunicación desde que éstos aparecieron; pero hoy en día la presencia es de ida y vuelta y la literatura también comparte la presencia de los medios en todos los aspectos de nuestra cotidianidad.

Entonces, en esta bibliografía comentada se debían reseñar textos que teorizaran al respecto o que hicieran de la práctica escrituraria un ejemplo de ello. El resultado se dividió en siete secciones que se refieren, precisamente, a las relaciones de la literatura con los medios, o de éstos con otras disciplinas humanísticas; o del estudio de fenómenos mediáticos o de pensamiento contemporáneos. El hilo conductor de nuestros hallazgos es la paulatina disolución de fronteras rígidas que separan tanto a los campos del conocimiento, como a los productos artísticos o mediáticos.

Los apartados están organizados según un tema, el cual es uno de los hilos conductores posibles entre los libros reseñados; precisamente por la flexibilidad que da la interdisciplina, es posible entender que los hilos conductores rebasan las fronteras de los títulos en que fueron reunidas las reseñas, y ello aporta a la riqueza del corpus. Dentro de cada apartado, las reseñas se han colocado, como en una bibliografía tradicional, en orden alfabético, según su autor o autora.

En el primer apartado, *Fronteras intergenéricas*, relacionado directamente con la principal línea de investigación de nuestro proyecto, se concentran textos exploratorios de las cuestiones de los géneros y las disciplinas, atendiendo particularmente el asunto de sus delimitaciones y elementos que las cruzan; a través de dichos textos es factible revisar las características de diferentes discursos, trazando ejes que van más allá de los límites bajo los cuales generalmente se les considera en ámbitos como la enseñanza. De esta forma, se incluyen dos textos que se ocupan de las fronteras del periodismo: uno que aborda en un tono didáctico sus delimitaciones genéricas internas (Liñán Ávila) y el otro que ensaya acerca de sus fronteras con la literatura (Avilés Fabila). En otras dos obras reseñadas, la televisión es puesta en escrutinio, en un primer caso mediante enfoques que van de la semiótica a la antropología, pasando por el análisis comunicativo y la mirada sociológica (Imbert); en el segundo, este medio de comunicación se estudia como un fenómeno que se sobrepone a las fronteras políticas, específicamente a la de México y Estados Unidos (Toussaint). Siguiendo con la política, un volumen retoma las implicaciones de ésta en la literatura,

a través ensayos sobre la obra y también con la opinión de Mario Vargas Llosa (ídem). Otro par de estudios extienden su mirada sobre cualquier medio de cierta época, trazando líneas de continuidad a través de los personajes y los relatos que se han recreado a través de los siglos de muchas maneras (Gubern; Balló y Pérez). Redondean este apartado dos ensayos que bordan sobre el papel de las imágenes en la cultura, uno de los cuales brinda un panorama de la evolución histórica de su empleo (Debray) y el otro emprende una crítica marxista al uso contemporáneo de la imagen (Grüner).

Si una teoría ha resultado fundamental para los estudios teóricos que versan sobre las fronteras, o sobre las que se disuelven, ésta ha sido precisamente la teoría de la posmodernidad; entre sus principios se halla el haber evidenciado que las rígidas divisiones impuestas al mundo por el racionalismo moderno no son sino formas esquemáticas que —como se dijo, a pesar de su utilidad cotidiana, didáctica o científica para tener panoramas comprensibles en todos los ámbitos del conocimiento y de la vida humana— no pueden tomarse como límites definitivos e impermeables. Por ello aquí se han seleccionado, para reseñarlos en el segundo apartado, seis textos que ubicarán a los lectores no sólo en el origen y desarrollo de esa teoría (Anderson; Arriarán), sino también en los enfoques generados desde la visión ensayística de estudiosos del asunto en Latinoamérica, particularmente en su literatura (Castillo Duarte; Colás; Palaversich). Además, se incluye un texto que estudia detalladamente el discurso del medio que ha acompañado, prácticamente desde sus orígenes, a lo que esta teoría considera como el mundo posmoderno: la televisión (González Requena).

Es cierto que el cine tiene una relación de amor-odio con la literatura. Gran parte de los guiones se han nutrido de fuentes literarias y hoy es posible decir que la literatura se nutre también de lo que acontece en los medios. Dentro de los estudios literarios, la teoría de la adaptación es uno de los temas más debatidos en la actualidad. Con la publicación de la épica trilogía compilada por Robert Stam (véase la bibliografía) y la aparición en el mundo anglosajón de revistas académicas especializadas como *Literature/Film Quarterly* (que ha circulado en Estados Unidos y Canadá desde 1973) o la muy reciente *Adaptation* (que se edita desde 2008), la importancia del estudio profundo de las relaciones entre el cine y la literatura, que son ya algo antiguas, queda de manifiesto como fundamental en el pensamiento teórico contemporáneo.

En el tercer apartado, denominado Cine y literatura, reseñamos cinco libros que, desde distintas perspectivas y con muy diferentes estilos, se enfocan en

este tema. Están los de tono ensayístico con propuestas personales (Gimferrer; Wolf); los que sirven para la docencia (Sánchez Noriega; Zavala) y que resultarían polémicos según ciertas corrientes teóricas que no coinciden con las taxonomías y clasificaciones que, sin embargo, resultan tan eficientes en la enseñanza y el aprendizaje, asimismo el que tiene una visión más amplia —no sólo se restringe a la literatura y el cine, sino que incluye en su teorización del fenómeno un rango de géneros que van de la ópera a los videojuegos— y propositiva en tanto que expone no sólo una verdadera teoría de la adaptación, sino que ejemplifica profusamente, de tal modo que el texto es útil tanto para pensar el fenómeno, como para explicarlo en el aula (Hutcheon).

Muchos de los fenómenos anteriores no se explicarían sin la existencia del guión, que, precisamente por ello, da, por sí solo, para un apartado más, el cuarto, que resultó ser uno de los más nutridos de la bibliografía por obvios motivos. Los libros ahí reseñados nos permitirán conocer la importancia de este género, que en muchas ocasiones resulta invisible para los no especialistas en comunicación, puesto que, como ha escrito María de Lourdes López Alcaraz (véase la bibliografía), para explicar por qué dichos textos parecen efímeros: “el guión es para dejar de ser”.

Como se apreciará al leer las reseñas —y como se dijo con antelación— este apartado está íntimamente unido con el tercero, relativo al cine y la literatura, como lo señalan varios de los autores al realizar una historia del guión para, a partir de ésta, teorizar sobre el género y ejemplificar los mitos que lo han recorrido y las relaciones económicas, sociales, culturales que lo rodean (Balló y Pérez; Seger); dos más de los textos reseñados resultan muy útiles para aprender sobre el género porque nos ayudan a conocer su estructura (Comparato; Parker) y la dificultad que reside en el arte de producirlos; tres escritos más son de otro tipo de provecho para la docencia, pues se enfocan en la práctica de este género (Davis; DiMaggio; Field) para dar cuenta de la complejidad de su construcción y la importancia de su estudio.

La relación del cine con otros ámbitos de la cultura es amplia y diversa. Se puede considerar desde su vínculo con la literatura, en tanto que emplea formas de narratividad, hasta el problema de la representación fílmica. Justamente de éstos y otros aspectos implicados trata el quinto apartado, en el que se aprecia cómo los filmes inventan —recrean, transfiguran— conductas, escenarios e ideas; lo mismo el espacio urbano con sus figuras (estereo/arque)típicas, que nuestras ideas del terror y el horror, sujetos —en la representación estética— a los procesos y situación concreta de la cultura en cada época. Es así como los

planteamientos de dos autores (Lara; Quirarte) coinciden en cuanto a la interpretación y construcción de sentidos textuales, a partir de las obras fílmica y literaria, reflexionando sobre los modos de ser representados, puestos en cuadro y en trama. Dos estudios más (Rosas; Lazo) mantienen la misma y marcada línea ensayística, que propicia en los lectores una serie de ricas propuestas interpretativas; la realidad social y cultural reflejada en estas obras abarca un área que inicia con la ciudad de México en la filmografía nacional de los últimos cincuenta años, y continúa con buena parte de los temas relacionados con la estética de lo fantástico y lo gótico: el monstruo, el doble, el vampiro y algunas de sus variaciones y actualizaciones. También se realiza un recorrido que llega incluso a la ciencia ficción, un género estrechamente relacionado con la estética de lo fantástico; más didáctico que ensayístico, un texto (Marzal y Rubio) analiza *Blade Runner* y sitúa el filme en sus posibilidades discursivas, genéricas y alegóricas.

La historia de la humanidad ha visto aparecer y desaparecer instancias políticas y sociales que, en su momento, fueron fundamentales en el devenir de nuestro mundo. Como las *polis* griegas, las ciudades Estado italianas, el colonialismo u otros fenómenos sociales, la aparición de los medios de comunicación masiva ha significado el surgimiento de un factor determinante en el acontecer humano de finales del siglo XIX a la fecha. El sexto apartado, Historia y medios, está dedicado principalmente a reseñar textos que analizan el medio que inauguró el fenómeno de la comunicación masiva, la prensa, pero también incluye dos reseñas de obras que se ocupan de los medios que recurren a las imágenes. A más de un siglo de su aparición industrial, más de una vez sentenciada por el arribo de medios como el cine, la radio, la televisión y la Internet, dar un vistazo a la prensa sigue siendo un tema fundamental para entender el mundo de la política y tantos otros ámbitos de la actualidad. Esa mirada debe ser diversa para entender mejor su importancia, por lo que para este volumen seleccionamos textos con diferentes perspectivas: tres atienden la historia del periodismo regional mexicano; uno de éstos centrado en el caso de Michoacán en el siglo XIX (Pineda Soto); otro que, a través de ensayos, se ocupa de distintas zonas a lo largo de los siglos XIX y XX (del Palacio Montiel, coord.), y uno más en el que la autora recopila otra serie de artículos de destacados investigadores acerca del papel de la prensa en la historia nacional, bajo la premisa de que se trata de una fuente de enorme riqueza para los estudios de esta disciplina. Dos libros más (López; Edo) miran hacia el futuro de la prensa; la sitúan en el contexto de cambio que ha significado el surgimiento de nuevas tecnologías en

las últimas décadas, especialmente la espectacular irrupción de la Internet; ambos textos son una muestra palpable de la preocupación por el reto que implica para el periodismo relacionarse con las formas, las facilidades y la inmediatez que brinda el ciberespacio a la información. Los textos restantes del apartado escapan al ámbito periodístico: uno de éstos revisa el papel de las imágenes en la historia, en contraposición al uso cotidiano de las palabras en esa disciplina (Burke); en tanto que el otro aborda las diferentes relaciones entre el cine y la historia, considerando al séptimo arte como agente, producto y fuente histórica de primera importancia.

Una de las relaciones fronterizas más visibles en la actualidad, pero a la vez con una más larga tradición, es la del periodismo con la literatura, la cual puede remontarse a *El diario del año de la peste* de Daniel Defoe, y en el continente americano —aunque por dos vías culturales diferentes— a las propuestas modernistas (especialmente la crónica), primero, y después, ya en la década de los sesenta del siglo XX, al llamado *nuevo periodismo*. Desde entonces hasta la actualidad dicho vínculo se ha perfeccionado hasta llegar a la configuración de híbridos genéricos, los cuales resisten fácilmente una doble lectura: novela-reportaje, cuento-crónica, poesía-testimonio. Así, en el séptimo y último apartado, referente a las fronteras entre periodismo y literatura, se presentan tanto propuestas concretas del ejercicio de fusión entre ambos, como algunas teorizaciones sobre este vínculo. Sobresale una mirada sobre la fusión periodístico-literaria en Latinoamérica (Monsiváis), lectura ya canónica en México que complementa las posturas teóricas —lo mismo en el ámbito académico que creativo— y el análisis de las posibilidades del periodismo literario o la literatura periodística. En efecto, un par de obras reseñadas reflexionan sobre el hacer literario y el periodístico (Ramírez y Romero, respectivamente); la comprensión de sus alcances y sus discursos, así como de sus naturalezas. Por otro lado, el capítulo contempla también dos estudios sobre casos específicos (Rotker, Rabell) en los que se realizan sendos estudios sobre la crónica modernista y la fusión literatura-periodismo en *Crónica de una muerte anunciada*. La tenue frontera interdisciplinaria aquí presentada nos deja ver que, finalmente, la configuración de nuevos discursos literarios y periodísticos sigue generándose. Y las fronteras de tinta, diluyéndose.

El resultado

La riqueza de esta bibliografía, nos atrevemos a afirmar, reside en la diversidad tanto de los autores y autoras de los libros reseñados, como de la de los reseñistas: estilos y redacciones, edades, formaciones académicas y profesionales, latitudes urbanas. La aspiración a la interdisciplina es, probablemente, la aportación más importante de esta variedad, en todos los sentidos, de plumas. El seminario “Fronteras de tinta” ha sido un ejercicio plural de entrecruzamiento y disolución de fronteras disciplinarias, epistemológicas y académicas. Esperamos que su resultado sea de utilidad tanto docente como teórica, al dejar plasmado un estado de la cuestión de los estudios intergenéricos, humanísticos interdisciplinarios, de las adaptaciones, de lo que ya resulta muy difícil de etiquetar.

Graciela Martínez-Zalce

Víctor Manuel Granados Garnica

Jorge Olvera Vázquez

EDITORES

Colaboradores

Laura Edith Bonilla de León (LEBL), FES Acatlán

Gabriela Cuéllar (YGC), FES Acatlán

Víctor Manuel Granados Garnica (VMGG), FES Acatlán

Hugo Hernández M. (HH), FES Acatlán

María de Lourdes López Alcaraz (MLLA), FES Acatlán

Graciela Martínez-Zalce (GMZ), CISAN

María Luisa Morales M. (MLM), FES Acatlán

Jorge Olvera Vázquez (JOV), FES Acatlán

María Guadalupe Pacheco Gutiérrez (MGPG), FES Aragón

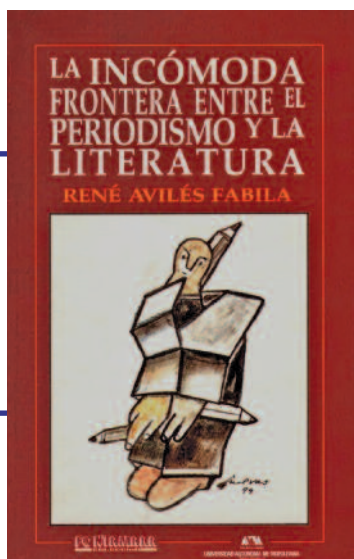
Christian Preciado Courtois (CPC), FFyL

María de Lourdes Rodríguez Pérez (MLRP), FES Aragón

David Rubí Sánchez (DRS), FES Acatlán

Jorge Luis Tercero Alvizo (JLTA), FFyL

I. Fronteras intergenéricas



Avilés Fabila, René

La incómoda frontera

entre el periodismo y la literatura

México: Fontamara-Universidad Autónoma

Metropolitana, Xochimilco, 1999.

RENÉ AVILÉS FABILA ES LITERATO, periodista y académico. Su experiencia y conocimiento en estas disciplinas lo acreditan para aclarar las dudas reiteradas de sus alumnos: ¿hasta dónde coinciden o divergen el periodismo y la literatura?, ¿ya son la misma cosa?, ¿hay frontera entre ambos géneros?

Inicialmente, las interrogantes surgen ante la trascendencia literaria de las crónicas históricas y los grandes reportajes, aunque también de lo ocurrido a la inversa: novelas que aportan información objetiva sobre un personaje o una época. La controversia aumenta cuando Truman Capote publica *A sangre fría*, un modo de narrar con apego a la realidad, al que denominó *Non fiction*; y cuando aparece el llamado nuevo periodismo de Tom Wolfe, con pretensiones estéticas y aspiraciones de sepultar a la novela.

El modo de concebir las respuestas a dichas interrogantes constituye una de las aportaciones de este singular texto de consulta. Se trata de una antología de 16 periodistas-escritores, cuyas obras, podría decirse, forman parte del catálogo de la tradición literaria de Hispanoamérica y de la cultura anglosajona. Así se exponen los razonamientos de cada uno de estos autores sobre su propio ejercicio periodístico y literario.

La selección de estos escritores-periodistas y de sus reflexiones nos muestra, de manera implícita, que Avilés Fabila no ha improvisado el tema ni la antología. A través de una detallada lectura de su producción literaria y perio-

dística, configura un panorama general sobre el debate de las fronteras genéricas entre el periodismo y la literatura a lo largo del siglo XX. El repertorio es también resultado de una cuidadosa pesquisa en publicaciones periódicas y especializadas al observar cómo algunos escritores han combinado el periodismo y la literatura, en tanto que otros han mantenido las distancias. Para Ernest Hemingway, por ejemplo, “el periodismo, después de que llega a cierto punto, puede ser una autodestrucción cotidiana para un escritor creador serio”. Mientras que Vargas Llosa afirma: “Sin el periodismo yo no sería el escritor que soy, y no hubiera escrito la mayor parte de las novelas que he escrito”. Otros, como Gabriel García Márquez, toman sus materiales de la realidad circundante, como lo hace un buen reportero, y los reinterpreta en su proceso de creación.

Las narraciones realistas revitalizan la polémica, confunden al lector común, a quien se hace dudar sobre la naturaleza verídica o ficcional de lo narrado. Una vez identificada la causa que origina el embrollo, se ofrece información para reconocer las características de los géneros “no inventados” de las obras “intencionadamente creadoras”. Y las respuestas se multiplican al referir cada uno de los entrevistados que el lenguaje literario o artístico es el campo de la entera libertad, mientras que el periodístico tiene reglas establecidas, como el apego a los hechos ocurridos.

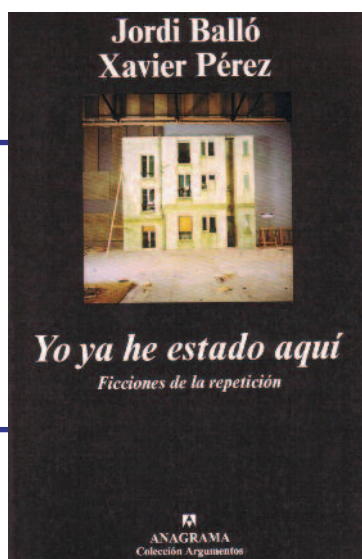
Diferenciar la buena prosa, en la redacción de un reportaje o una entrevista, de las licencias que permite la creación literaria (ausencia de puntuación, neologismos), es otro de los motivos de la polémica. De ahí que se reflexione sobre la desacralización del arte y se refieran incluso obras de las ciencias sociales como *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas o *Los hijos de Sánchez* de Óscar Lewis que pueden leerse como textos literarios.

Por otra parte, *México insurgente* de John Reed, lleva a considerar lo cierto de la frase manida: “Hoy es noticia, mañana será historia”. Se trata de un trabajo periodístico escrito con pasión, esmero, buena prosa y una sólida construcción, ingredientes necesarios para pasar la prueba del tiempo. De ahí la reflexión sobre las mentiras de la novela histórica y su invaluable aportación para documentar nuestro pasado al detallar lenguaje, vestimenta y costumbres de una época, como es incapaz de hacerlo la historia misma. Un excelente periodista —afirma Avilés Fabila— es, al mismo tiempo, un historiador, un sociólogo, un detective y posiblemente también un literato.

La doble lectura —artística y periodística— que exige un obra como *Los ejércitos de la noche* de Norman Mailer; la infinita sucesión de hechos infor-

mativos que produce la realidad y la ilusión de finitud de una novela son también fuente de desconcierto en el lector y asunto de consideración en este trabajo antológico.

Para Avilés Fabila esta saludable fusión de géneros merece ser estudiada y se debe familiarizar a los alumnos con libros fundamentales de estas fronteras genéricas. (MLRP)



Balló, Jordi y Xavier Pérez

Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición

Barcelona: Anagrama, 2005
(Argumentos, 334).

LOS LABERINTOS DEL IMAGINARIO CULTURAL, todo ese complejo compendio de narraciones antiguas que han perseguido al hombre, desde tiempos inmemoriales, en un afán de prevalecer, se han ido modificando de acuerdo a las necesidades de las diferentes épocas. A través de diversos procesos intertextuales, como la *repetición* o la *serialidad*, algunas narraciones han logrado sobrevivir hasta nuestros días, al punto de llegar a adueñarse, incluso, de los nuevos medios de comunicación.

Así, la supervivencia de importantes mitos (dioses grecolatinos o héroes medievales) y de otros relatos, se ha dado a partir de diversos mecanismos intertextuales; procesos de asimilación que Jordi Balló y Xavier Pérez han examinado exhaustivamente en su obra *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*.

En *Yo ya he estado aquí...*, Balló y Pérez, a partir del concepto de la *repetición* (tomado de Kierkegaard) y de la idea *I have been here before* (1937) de John Boynton Priestley (quien a su vez se basaba en Dante Gabriel Rossetti), formulan un detallado recorrido a través del mundo de la ficción. En cuanto al concepto *repetición*, los autores señalan que consiste en una estructura que, de manera intertextual, es iterativamente frecuentada a lo largo de variados universos narrativos.

El caso más claro se encuentra inserto en las dinámicas del panteón grecolatino: una *Arcadia imperecedera* en la que al final del día siempre se restablece el orden y se configura un modelo fundacional que seguirá renovándose, combinándose y reiterándose o citándose en otras ficciones posteriores.

De la base grecolatina y de otros modelos literarios clásicos, los autores analizan algunos temas tendientes a la repetición, como la figura del héroe solitario (desde Odiseo a Hércules, hasta los *cowboys* de los *westerns*), la infinitud de un tormento (en el que se habla un poco de emblemáticas figuras castigadas como Prometeo, Sísifo, Tántalo, incluso de la obsesiva infinitud del tormento infernal imaginado por Dante), la locura (en *El Quijote*), los sueños (la Biblia, *La Ilíada* o *Twin Peaks* de David Lynch) como presagios y otros modelos más; temas y formas que han servido a lo largo de la historia como estructuras guía para otros autores.

Balló y Pérez definen el concepto de *serialidad* como la facultad de algunas ficciones para convertirse en complejos episodios encadenados y que, en algunos casos, logran crear continuaciones infinitas de aventuras para los héroes. Historias que se han configurado tomando como base un principio y un fin en la biografía del héroe (o personajes), pero en las que siempre hay espacio para una aventura más en “los infinitos días intermedios” de la vida del protagonista. Ejemplos de este tipo de relatos seriales los encontramos desde el mundo grecolatino (en piezas como *Los trabajos y los días*) o en la saga artúrica, en Shakespeare (y su serie trágica sobre los reyes de Inglaterra), e incluso posteriormente en la compleja saga de Sherlock Holmes de Conan Doyle. La construcción serial —como ellos la definen— es, en este sentido, “el resultado de un pacto entre las fuerzas creadoras de una colectividad y sus potencias receptoras, que se convierten, a su vez, en fuente de una nueva creatividad” (10).

Los autores develan con sumo detalle cómo las mitologías de la *serialidad* y la *repetición* (principalmente en su esencia) han sabido ser adaptadas a las variables necesidades de los nuevos públicos. Esto ha propiciado la proliferación, combinación y exaltación de diversas y nuevas mitologías: estructuras narrativas que han saltado de una cultura a otra —de un siglo a otro— o de una forma de expresión a otra.

Por ello, en muchos de los grandes autores de la literatura, como Shakespeare, Cervantes o Conan Doyle, encontramos ese afán de *serialidad*; es fácil comprender que sus relatos o personajes hayan cruzado tan fácilmente la frontera de la literatura hacia la imagen en movimiento y hayan dado triunfalmente el paso de un medio comunicativo a otro; de la palabra escrita al cine y, en algunos casos, el gran paso hacia la poderosa y seductora *serialidad* televisiva.

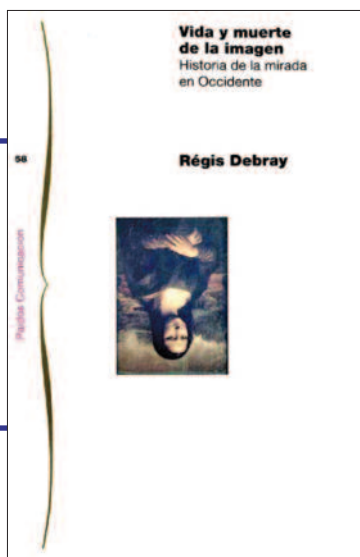
Balló y Pérez sitúan como momento crucial la aparición del cinematógrafo —con el cual las fantasías literarias comenzaron a tomar un nuevo rostro—. Es en el cruce de esta frontera cuando el potencial de algunos dispositivos

dramáticos logró dar el salto a las imágenes en movimiento. Esto se ha visto de una forma muy reveladora en algunos casos, como el de un fenómeno muy particular al que los autores han denominado el *efecto Rashomon*. En “Rashomon” —un relato policiaco escrito por Ryunosuke Akutagawa en el que se muestra un hecho en repetidas ocasiones y desde diversos puntos de vista— se ha logrado una muy exitosa adaptación al cine gracias a la dirección de Akira Kurosawa. Con dicha adaptación se configura en la narrativa cinematográfica un nuevo, muy dinámico y complejo estilo para presentar una acción; tan importante fue esta estructura, que emplearían —según observan Balló y Pérez— muchos directores posteriores, como fue el caso de Quentin Tarantino en sus películas *Perros de reserva* y *Pulp Fiction* (*Tiempos violentos*).

Cuando el reinado del cine ya estaba bien afianzado, vendría el siguiente salto de las ficciones a través de la máxima exacerbación visual: de la *repetición* y la *serialidad*, que se logró con la aparición de la televisión. Así fue como muchas historias sobrevivientes de tiempos antiguos se apropiaron de la estancia familiar a través del nuevo culto al monitor. De tal modo que la tribu humana ha pasado de la religiosa reunión frente a la fogata, como mecanismo de rememoración de los tiempos pasados, hacia la congregación frente a la pantalla de cine o frente a la del televisor, pues “es en la televisión donde estos ideales han terminado encontrando su dispositivo expresivo más preciso” (29).

Tenemos, pues, que la esencia del panteón grecolatino o de la mesa artúrica (y como éstas otras tantas estructuras) no se extinguieron con el paso del tiempo, sino que los dispositivos de esas ficciones evolucionaron para mantenerse a través de las nuevas formas comunicativas. Y si la saga artúrica rescataba y actualizaba la estructura del Olimpo en la sociedad medieval, entonces también —como afirman los autores— podría decirse que los *X-Men* de las historietas o las series televisivas como *Bonanza* (en un infinito juego intertextual) son formas revitalizadas de las estructuras de las “Arcadias imperecederas” o de “las familias endogámicas de héroes”, pero en la era moderna.

Es así como muchas ficciones antiguas se han restablecido, a través del poderoso hechizo del cine, en el imaginario del espectador moderno y otras nuevas han proliferado sorprendentemente en el ecosistema repetitivo y serial que se ha construido en la televisión, pues “en ese juego tan iterativo como interactivo, las ficciones seriales satisfacen el deseo de un futuro como un deseo de legítima continuidad” (13). (JLTA)



Debray, Régis

Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente
Barcelona: Paidós, 1994.

EN SU *EVOLUCIÓN CREADORA*, EL FILÓSOFO francés Henri Bergson planteaba que la esencia del hombre es el cambio; cercano a su compatriota, casi un siglo después, Régis Debray plantea que la esencia no se encuentra en el origen, sino en el devenir. El resto de su ensayo es la reconstrucción de la historia de la mirada en Occidente, tarea de proporciones titánicas, sustentada por un feroz devenir entre la historia del arte, la semiología y la historia de las mentalidades, para lo cual recurre a la mediología,¹ disciplina de la cual es portavoz y promotor.

El principio del cuestionamiento de la imagen se encuentra no sólo en su poder de dominar al observador, sino en su camaleónica capacidad de provocar siempre algo distinto a una simple percepción, más allá del tiempo y el espacio. Para el hombre de Occidente, la imagen es su Yo inmunizado, asentado en un lugar seguro, una imagen ficticia que cobra vida gracias a una transferencia del alma, del representado a su representación; es un doble, un espejo que atrapa al objeto, un artificio indirecto que materializa lo incomprensible a través de la impostura de los límites como medio de protección; aquélla se encuentra en el origen como mediadora entre lo asequible y lo inasequible. Al final de todo, es un medio de supervivencia.

¹ Disciplina que “aprieta las tijeras entre lo material y lo espiritual de la imagen” (Debray, 1994: 91). Para ser más precisos, es una interdisciplina cuyo campo de estudio es el símbolo, su capacidad comunicativa y su posición en la estructura misma de la sociedad.

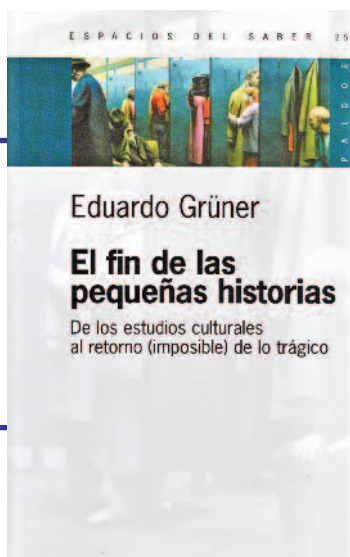
“Lo mágico es una propiedad de la mirada, no de la imagen” (31), y hubo magia mientras el hombre dependía de las fuerzas misteriosas que se imponían a su entendimiento. La mirada dota de un sentido práctico a la imagen, puesto que ordena lo visible. Ante la descomposición por la muerte, Debray propone la recomposición por la imagen: construir la historia de la mirada, una historia asociada con el cambio de percepción del hombre occidental. De este modo, apunta tres momentos en la historia de lo visible: 1) la mirada mágica, 2) la mirada estética y 3) la mirada económica. Momentos que configuran, respectivamente, las tres edades de la mirada, o mediasferas: 1) logosfera, imagen de un tiempo inmóvil, solemne, representada por el ídolo que apela al temor; 2) grafosfera, donde nace el concepto de arte que se ordena al prototipo; 3) videosfera, etapa visual que ordena sus propios estereotipos y ha sido acuñada en la experimentación y la capacidad de compra.

La logosfera es el indicio, una metonimia, en la cual la imagen posee un valor mágico. En un primer punto, el ídolo se revela a través de su imagen, pero su poder no yace en su visión, sino en su presencia, es decir, la imagen sagrada se independiza de la mirada (velas, cruces, hostias, libros, santos, etc.): la imagen visible remite a lo invisible y sirve únicamente como enlace.

La grafosfera remite al icono, “se parece a la cosa sin ser la cosa [...] no es arbitrario, sino que está motivado por una identidad de proporción o forma” (183). Lo artístico surge cuando la obra misma es su razón de ser y deja de ser tributaria del encargo religioso. Su comienzo se remonta a la introducción de la imprenta como medio de reproducción.

La videosfera se vincula con el símbolo, en el que no hay una relación analógica con el objeto, sino que es convencional y arbitraria, y se requiere de un código para descifrarlo. La imagen posee un valor sociológico como signo de pertenencia o estatus. La entrada a este nuevo mundo se da con el uso y popularización de la televisión a color. Para Debray, la videosfera ha desdibujado el encuentro del observador y el arte por medio de la creación de un lenguaje tan particular que ha perdido su capacidad de código comunicativo. Lo importante de esta mediasfera es la continua innovación, en que la idea de “vanguardia” se ha tornado como un fenómeno mediático: en un principio símbolo de rebelión, el vanguardismo se convierte en un medio de inserción social. Las formas más inesperadas y lo más original son las más valoradas. El mismo concepto de arte se desdibuja ante el “torbellino innovador perpetuo”, en el cual el repudio a la tradición se configura como la única tradición. Todo puede ser considerado arte.

Las tres clases de imágenes designan tres tipos de apropiación de la mirada: logosfera, época del ídolo, es una mirada sin sujeto; grafosfera, época del arte, es el momento del sujeto detrás de la mirada; videosfera, época de lo visual, es el tiempo de la visión sin mirada. Dichos ciclos no comienzan de cero, ni con una ruptura abrupta, sino que se superponen: la historia es una espiral y, por tanto, no se vuelve a pasar por los mismos puntos, pero sí en el mismo plano y en un nivel superior. En la imagen, la dinámica de la mirada no es la misma en cada época, puesto que cada cual posee sus propios cánones y, al mismo tiempo, un tipo de arte específico. (CPC)



Grüner, Eduardo

El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico
Barcelona: Paidós, 2002.

LA DE GRÜNER ES UNA BÚSQUEDA del cómo se construye la identidad. La imagen que se suele proyectar en el Otro no es más que una confirmación, así como una conformación, de la propia imagen: Occidente ha construido su propia imagen a partir de la *forclusión* del Otro, en términos de Lacan,² y no sólo desde perspectivas geográficas, sino que más allá de la estratificación social se ha construido la imagen del marginal: presencia por ausencia. Occidente se conforma como el centro a partir del cual se define la periferia.

En ningún momento Grüner niega su férrea formación marxista, misma que le ha convertido en un incisivo crítico cultural que no ofrece tregua ante el sistema capitalista. Su camino es un continuo debate sobre la cultura —entendida como el espacio donde se produce, distribuye y consume la mercancía simbólica que habla sobre el hombre y su sociedad— y su posición en una sociedad tardocapitalista. La industria cultural, convertida en una herramienta de dominación, es la encargada de borrar las fronteras y *desterritorializar* las identidades para así construir el concepto del ciudadano universal. He aquí el “malestar en la cultura”, proceso que no sólo imposibilita la articulación de los pequeños relatos al negar la importancia del territorio como punto de autococonocimiento del ciudadano, sino que los transforma en la comedia de una falsa

² Proceso en el que un significante fundamental es rechazado y expulsado del universo simbólico del sujeto.

totalidad impuesta por el estrato dominante, donde quien detenta el poder no depende de nadie, mientras que el dominado es el dependiente. La denuncia de dicho proceso debe provenir desde el lugar mismo de la tragedia, es decir, desde la perspectiva del Otro, “la parte que no tiene parte”; este primer paso es condición necesaria para articular el “auténtico gran relato”. Para ello, Grüner propone una operación en cuatro movimientos: 1) reconstruir una teoría crítica de la cultura, que someta a examen riguroso el modo en que la cultura se ha transformado en una herramienta de poder para dominar y alienar al individuo; 2) abandonar los estudios culturales, que al pretender ocuparse de las *defragmentaciones* del Otro han olvidado la tragedia que se establece en la relación Dominante/el Otro, e inscribir los análisis en la teoría del sistema-mundo, sumada a la teoría poscolonial, para construir una macroteoría que logre un análisis total; 3) ante los pensamientos posmodernos, recuperar y aplicar fundamentos filosóficos más críticos; 4) recuperar la experiencia de lo trágico-poético-político.

La crítica a la *forclusión* que implica la historia del dominio de Occidente, se articula no desde el centro del dominio, sino desde la periferia o, mejor aún, desde los lindes de ambos sectores. Para lograr este cometido, el retorno a la teoría del sistema-mundo es, según Grüner, una operación necesaria por su perspectiva crítica en materia económica, política y social en el plano mundial. El teórico propone regresar al análisis de un mundo polarizado entre un centro progresivamente explotador y unas periferias progresivamente explotadas, desde el ámbito económico-social hasta la cultura.

En resumen, la lucha de Grüner es frente a una cultura que aspire a la construcción de una imagen única y homogénea de la razón y de la realidad, que signifiquen una negación de su parte interna, es decir, del Otro. Es retornar a la cultura a su estadio de grito de batalla para conformar una contracultura que luche contra la versión oficial. (CPC)



Gubern, Román

Máscaras de la ficción

Barcelona: Anagrama, 2002

(Argumentos).

FRANKENSTEIN, SUPERMAN, ALICIA, Sherlock Holmes, Drácula, el mago Merlín, Lolita, Mandrake, Fausto, la Mujer Araña, el doctor Jekyll y Mr. Hyde, Dorian Gray y Robocop, entre otros, son personajes míticos, generados por la cultura occidental, que han marcado de manera significativa el imaginario colectivo desde la Revolución industrial de los siglos XVIII y XIX, hasta nuestros días de globalización, ciberespacio y clonaciones.

El semiólogo e investigador catalán Román Gubern (Barcelona, 1934) ha reunido en su libro *Máscaras de la ficción* a un centenar de personajes emblemáticos de la narrativa, el cine y los medios de comunicación, a quienes ha agrupado en familias, por ejemplo, el cuarto capítulo, titulado “La mujer depredadora”, comprende a Carmen, la gitana de fuego, “la *femme fatale* andrógafa de la literatura moderna” (58); Lulú, la vampiresa nórdica, al igual que Lola-Lola, Rose Loomis, Lolita y Baby Doll, construyen y evocan “el arquetipo erótico de la *femme enfant*” (74), heroínas de distintos tiempos y procedencias. Estas criaturas presentan y representan, con sus contoneos, guiños y caprichos, una amenaza para el hombre y, también, son el objeto del deseo.

Para analizar a las catorce familias de personajes, el investigador rompe fronteras y se deja llevar por el estudio multidisciplinario, en el que el psicoanálisis, la semiótica, la narrativa, el cine y la antropología se enfrentan a la interpretación del mismo fenómeno y, así, arrojan resultados de enorme riqueza, al dilucidar

que “los personajes de ficción no pueden existir sin el soporte de una narración, literaria o audiovisual” (8). Asimismo, las relaciones entre esas familias muestran conjuntos más amplios: la dualidad del ser, el miedo y la pasión por la tecnología, el enfrentamiento entre el ser humano y la sociedad y la lucha de géneros. Se advierte, entonces, que quizá la obsesión más frecuente de la humanidad es la correspondiente a su desdoblamiento o fragmentación.

Durante su recorrido, Gubern no podía olvidar la novela policiaca, encabezada por el famoso detective Sherlock Holmes, el superhombre mental creado por Conan Doyle; pasando por la aparición de cómics como *Flash Gordon*, *Superman* o *Tarzán*; por personajes enmascarados como *El Zorro* y *Superman*, y el cine emblemático con *Lo que el viento se llevó*, *Casablanca*, *Rebelde sin causa* y *Los cuatrocientos golpes*.

En el duodécimo capítulo, “Voluptuosidad sangrienta”, Gubern expone minuciosamente el origen y desarrollo de la novela *Drácula* del irlandés Bram Stoker, publicada en 1897, y, entre otras cosas, señala que esta novela propone un subtexto intensamente erótico, convenientemente disfrazado para burlar la represión de la cultura victoriana.

La historia de Drácula, más que una gran historia de amor, es una historia de libertinaje, de modo que un hilo subterráneo conecta al castillo de Drácula, sede de placeres inconfesables, y el castillo de Selliny de *Les 120 journées de Sodome* de Sade. Drácula es un libertino sadiano que busca su placer en la agresión heterosexual sin fines reproductivos (345-346). Sin duda, Drácula es un personaje de larga y densa vida multimediática, que ha sufrido innumerables transformaciones hasta nuestros días. La saga sigue con éxito y cuenta con escritores jóvenes en diversos países.

Gubern nos lleva de la mano por un fabuloso y largo recorrido que inicia en 1814, con la desventura de Peter Schlemihl, en el linde de lo fantástico, quien vendió su sombra al diablo, a cambio de una bolsa de la que salen monedas sin cesar, y desemboca con Pinocho, en el ámbito de lo maravilloso, quien nació de un trozo de madera y luego se metamorfosea en un niño de carne y hueso. El mito de Pinocho —como todos los expuestos en este libro— recibió una inesperada remodelación por parte de Hollywood cuando Steven Spielberg produjo y dirigió *Inteligencia artificial*, cinta basada en un proyecto inicial de Stanley Kubrick. O sea, “En la cúspide se halla el personaje (del latín *personam*, máscara del actor), sujeto investido de una fuerte individualidad o singularidad y, muchas veces, fundador de una estirpe de descendientes o de variantes de su modelo original (453).

Esta espléndida obra de amenos análisis, contiene un capítulo final que hilvana todo lo dicho en quinientas páginas y un valioso índice analítico. Gubern nos ofrece una galería de protagonistas de nuestras ficciones a lo largo del tiempo, reconocibles retratos de familia. (MGPG)



Imbert, Gérard

El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular

Barcelona: Gedisa, 2003.

¿LA TELEVISIÓN NOS OFRECE LO QUE DESEAMOS VER? Al menos, éste es uno de los ejes temáticos que Gérard Imbert propone reflexionar en un libro que, además de mostrar un inquietante panorama sobre las nuevas formas de hacer y ver la televisión del siglo XXI, evidencia el condicionamiento visual y simbólico al que, como televidentes, estamos expuestos.

El zoo visual... no es un libro que exija ser leído de principio a fin, pues, aunque el cuerpo del texto guarda un eje discursivo, cada uno de sus diez capítulos es autónomo y puede consultarse de manera independiente. Su riqueza radica en los enfoques metodológicos que el autor propone para abordar en su globalidad un objeto tan complejo como el discurso televisivo. Así, tenemos una mirada semiótica que analiza la televisión como discurso, en sus diversos componentes; una mirada comunicativa centrada en la estructura formal del mensaje y en el contrato comunicativo con el espectador; una mirada sociológica que considera a la televisión como un reflejo del imaginario social y, finalmente, una mirada antropológica interesada por las representaciones colectivas.

Decíamos que el panorama presentado por el autor es inquietante, sin embargo, en su exposición no encontraremos intención fatalista alguna; más bien, el análisis, el discurso neutral y la rica ejemplificación de formatos y programas de televisión representativos en América y Europa apuntan a la real intención del texto: aportar una reflexión global sobre la televisión como fenómeno comu-

nicativo. Esto parecería un estudio ambicioso, no obstante, Imbert no pretende aprehender todas las manifestaciones del discurso televisivo, ni ser un estudio de géneros de este medio, sino una herramienta de análisis, orientación y reflexión.

Imbert expone que, gracias a fenómenos como la globalización, la cultura mosaico y a la inserción de los medios tecnológicos en la vida citadina, el discurso televisivo, evidentemente, no será el mismo que el de hace veinte años. Lo que la televisión actual nos ofrece en tanto formatos, ya no puede tratarse de géneros puros, pues la “crisis de las formas discursivas” ha dado paso a la hibridación de géneros —el docudrama o las comedias de situación— y a la aparición de nuevos formatos como el *talk show* o el *reality show*, a mitad de camino entre la realidad y la ficción.

Para Gérard Imbert los formatos se diluyen, se mezclan o insertan todos en programas contenedores y de entretenimiento al más puro estilo de las barras matutinas. Pero al igual que los formatos, los contenidos también han cambiado y, en una suerte de competencia por quién da más, las televisoras se disputan los que más se ajustan a la fórmula de las tres “S”: sexo, sangre y sensacionalismo o, en otras palabras, todo aquello que en el espectador despierte reacciones emotivas, fascinación morbosa y una incitación al voyeurismo.

Una de las principales características de la televisión actual, dice Imbert, es su alto grado de redundancia o, en términos del autor, su *hipervisibilidad*. Lo anterior sugiere que la televisión se basa en el *poder-ver* para fundamentar su credibilidad, un contrato comunicativo más sustentado en el ver que en el creer, en ese *como si fuera realidad* o trivialización de lo informativo: ahora todo puede ser objeto de información, siempre que sea de actualidad; sobre estos rasgos descansa la *neotelevisión*, la cual resulta para el autor un fenómeno más complejo que el cine, pues ésta no se mueve exclusivamente en lo imaginario, sino que mezcla, alterna y confunde a veces lo referencial con lo ficticio.

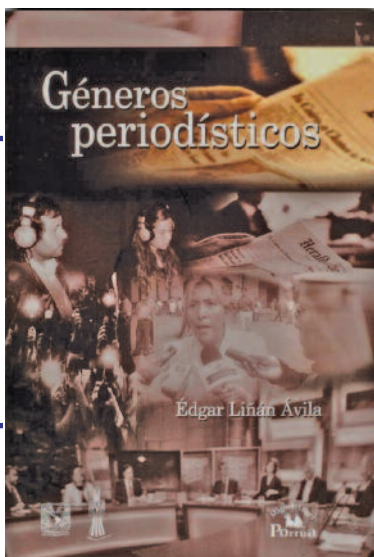
Luego entonces, la televisión se caracteriza por ser un discurso abierto, tanto en los contenidos como en la variedad de sus formas narrativas, por lo tanto, no nos puede ofrecer una visión unitaria o unificadora del mundo. Por un lado, está su vocación de divertimento, su lucha por la audiencia y su demagogia y, por el otro, está su misión informativa o de ventana al mundo, aspecto que se ha modificado sustancialmente por un desplazamiento del interés objetivo —o la realidad social—, a un interés subjetivo —o la realidad humana—; un desplazamiento de lo visible —o la actualidad política—, a lo invisible —o la actualidad privada.

En los tres primeros capítulos de este texto, los temas centrales son la crisis del modelo televisivo, particularmente en su dimensión informativa y su orientación hacia un modelo de entretenimiento; la realidad construida por la televisión de acuerdo a un modo de representación específica: la *hipervisibilidad* y, finalmente, la decadencia de los grandes relatos compensados con la multiplicación de los pequeños discursos.

De los capítulos cuatro al siete, el autor analiza los cambios simbólicos en la llamada *neotelevisión*, el interés por los microrrelatos, lo privado, la *espectacularización* de la intimidad y su inserción en formatos del tipo *talk show*; los programas de entretenimiento marcados por la tensión entre orden-desorden, azar-fatalidad, vida-muerte, lo que refleja un imaginario en el que la violencia y la diversión coexisten.

Los capítulos ocho al diez se concretan en cómo opera la lógica del espectáculo hasta contaminar los discursos serios, en cómo la televisión constituye su propio régimen de realidad en los *reality shows* y cómo —a través de una relación simbólica sobre estos fenómenos— diluye las fronteras narrativas y simbólicas, lo que trae conlleva a cambios en la relación sujeto-realidad.

Este libro tiene conclusiones al final de cada capítulo y una general. No obstante, finaliza con una apostilla en tono *metadiscursivo*, en la cual el autor reflexiona sobre un tipo de programa que condensa la evolución reciente de la televisión y prefigura la del mañana; un medio cada día más parecido a una industria de la mercadotecnia que a un instrumento cultural; un *zoo visual*, un discurso de la modernidad: la televisión del siglo XXI. (YGC)



Lián Ávila, Édgar

Géneros periodísticos

México: UNAM-FES Aragón-

Miguel Ángel Porrúa, 2006.

EN ESTA OBRA, EDGAR LIÁN PARTE DE LA HIPÓTESIS de que “los géneros periodísticos atienden a necesidades de información y reflexión, y dentro de su ejercicio realizan una particular forma de percibir y expresar la realidad, lo cual conlleva a una específica manera de conocer los hechos presentados” (12). Este estudio versa sobre la práctica cotidiana, más que de la explicación teórica y, en diferentes momentos, establece paralelismos con otras disciplinas, como la literatura, la historia y la sociología.

El periodismo constituye una empresa de conocimiento. Aunque no siempre es visto de esta manera. Se lo concibe como un ejercicio informativo, cuyo máximo esfuerzo se concentra en producir un objeto atractivo al lector o espectador de aquél. Existe la certidumbre de que lo dado a conocer en el periodismo, por su carácter efímero, es sustituible por la información del día siguiente. Pero su acercamiento a la realidad no es circunstancial.

El periodismo tiene, en sí mismo, y en muchos casos particulares, una finalidad cognoscitiva. Mucho del periodismo es reflexión sobre el presente, mucho de su indagación acerca de lo que ocurre es realizado a través de un proceso esmerado y sistemático. Es verdad que no se siguen las fórmulas metodológicas habituales de otras disciplinas sociales, al menos no explícitamente, pero también es cierto que el buen periodista trabaja con hipótesis, objetivos y, aún más, pone en juego su intuición, sus conocimientos y los de especialistas en

casos específicos e investigaciones antecedentes. Y esto lo expone, a sabiendas de que será un punto de partida para otras opiniones e indagaciones y de que no encontrará la aceptación unánime de los receptores.

Liñán Ávila hace hincapié en los géneros periodísticos escritos, los cuales no existen per se: son resultado de las distintas maneras de acercarse a un hecho. De acuerdo con el género, el lector obtiene una particular mirada de los acontecimientos dignos de atención y, por otra parte, la pluralidad del periódico comprende la diversidad de visiones, es decir, de géneros.

La obra de Liñán no es un manual de periodismo, sino una reflexión libre acerca de los distintos géneros periodísticos: sus características, la arbitraria distinción de sus fronteras y cómo cada género representa una particular manera de acercarse al conocimiento de la realidad.

De este modo es tratada la *nota informativa* y la concentración, la especificación de la realidad en un esquema que nos permite percibir lo real como algo acotado. “Esta realidad mostrada a través de la nota es el reflejo platónico de sombras, el espejismo del mundo, oculto, finalmente, por los objetivos políticos y mercantiles que toda publicación tiene y soslaya tras sus informaciones, las cuales parecerían no tener otro fin que hacernos conocer lo que realmente ha sucedido” (20).

Asimismo, se aborda el *reportaje* y su capacidad de presentar los acontecimientos a partir de la pluralidad de voces que reproducen la complejidad de cada suceso. El reportaje es la realidad indagada. “Se llega al punto final sólo para iniciar un nuevo viaje” (28).

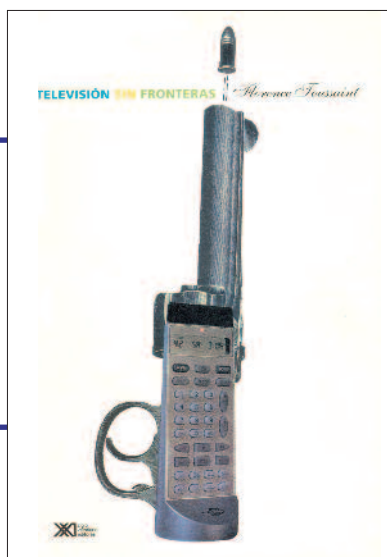
El autor apunta que la opinión en el periodismo es parte de las redes de poder. Los *géneros de opinión* conciben la realidad como un campo para la acción y el periodismo como un medio. Lo mismo ocurre con el *editorial*, sólo que en este género tal opinión se asimila a la política informativa del periódico. Al “perdersé” la individualidad, se subrayan los valores sociales que una empresa periodística manifiesta poseer.

Por otro lado, indica Liñán, el *ensayo* aborda la realidad de manera sistemática, pero no soslaya la fuerza expresiva del lenguaje, ni el acercamiento intuitivo frente al acontecimiento. En este género, lo real “está compuesto por verdades que hay que revelar o construir” (45).

El diálogo de la *entrevista*, por su parte, quizá comprende la forma de conocimiento más primigenia, aprender del otro implica no sólo indagar lo que el otro sabe, sino poner en juego nuestras propias nociones de los hechos.

Por último, Liñán Ávila especula acerca del valor de la palabra escrita frente a la abundancia y poder de los medios electrónicos, y cómo el futuro parece anunciar con claridad el rompimiento de los límites tradicionales tanto de géneros, de maneras de concebir la realidad, de acceder a ésta y de transmitirla a los nuevos receptores.

Este ensayo, fundamentado en autores de diferentes corrientes, es una útil fuente de consulta para los estudiosos y estudiantes del periodismo y la comunicación. (MGPG)



Toussaint, Florence
Televisión sin fronteras
México: Siglo XXI, 1998.

LA AUTORA EXPONE EN *TELEVISIÓN SIN FRONTERAS* una reflexión en torno a lo que se ha dado en llamar globalización de los medios de comunicación. Un texto que a primera vista parece sólo un estudio comparativo entre las industrias culturales de México y Estados Unidos, resulta en un rico panorama del desarrollo mediático de ambas naciones, esencialmente del mexicano, en el contexto de la modernidad, en la que los medios de comunicación masiva han sido permeados por la globalización y, al mismo tiempo, han fungido como facilitadores de ésta.

La globalización —o movimiento capitalista mundial— ha supuesto una serie de cambios en nuestro país, cuyas razones geográficas nos han vinculado estrechamente con Estados Unidos. La industria de la cultura nacional se ha visto inmersa en una intensa transformación y, en este sentido, Toussaint indica los objetivos del presente texto, que van desde mostrar el desarrollo de las industrias mediáticas de México y Estados Unidos y la relación entre ambas, hasta descubrir cuál fue el camino recorrido, las etapas del proceso, los tiempos de quiebre y de crisis que expliquen el fenómeno de la globalidad en ambos países.

Florence Toussaint reconoce el problema que representa hablar de globalidad, pues hoy se habla de globalización como antes se hablaba de transnacionalización, de imperialismo y expansión capitalista. Así, la autora sugiere que, para

los fines de esta obra, no se tome el término de forma literal, pues existen muchos espacios aún no alcanzados por este fenómeno, e incluso hay naciones enteras aún distantes de la era de lo global, especialmente en el ámbito cultural.

El texto de Toussaint se presenta a la manera de una cronología explicada por medio de duplas o mancuernas como “De Mickey Mouse a Hércules”, para exponer el origen y desarrollo de la industria cultural en Estados Unidos y “De *El Imparcial* a *Nada personal*” para hacer lo propio con el caso mexicano, en los cuales la autora presenta una suerte de radiografía con fechas, sumas monetarias, compañías, cifras de espectadores y nombres de personajes que intervinieron en el desarrollo mediático de ambos países en cuanto a prensa, cine, radio y televisión, aunque deja de lado la Internet, artificio no menos importante en el proceso globalizador.

Televisión sin fronteras no nos ofrece una metodología para analizar los medios de comunicación masiva; más bien las reflexiones aquí presentadas provienen de una intensa investigación del desarrollo de aquéllos, desde la óptica tecnológica, política, ideológica, económica y cultural, lo que permite a la autora llegar a conclusiones relacionadas con las diferencias entre ambas industrias mediáticas. México, en este sentido, depende de Estados Unidos desde que nacen las primeras empresas lucrativas en el ramo cultural y la influencia estadounidense ha sido determinante.

El texto propone como síntoma de globalidad, en los medios de comunicación masiva, la formación de consorcios, conglomerados, monopolios y oligopolios, tanto en Estados Unidos como en México, bajo la premisa de que las empresas grandes absorben a las pequeñas porque éstas se hallan en crisis o tienen escasos recursos o, por otro lado, se unen para tener mayor fuerza, en una especie de conquista de mayor número de espacios mediáticos, al grado de que un medio individual, aislado de los demás, ya no existe.

En el contexto mexicano encontramos que el fenómeno de la globalidad se ha dado en dos sentidos: hacia adentro, por la influencia del norte, del cual copiamos el modelo de televisión comercial e importamos productos comunicativos de toda especie; y hacia afuera, exportando películas —especialmente durante la *época de oro*—, así como telenovelas a América Latina, Europa e incluso Asia. El caso Televisa es significativo, pues esta empresa ha logrado traspasar fronteras, creando filiales fuera del país, como Galavisión, Univisión y Telemundo, seguida por su ahora mayor competencia, TV Azteca.

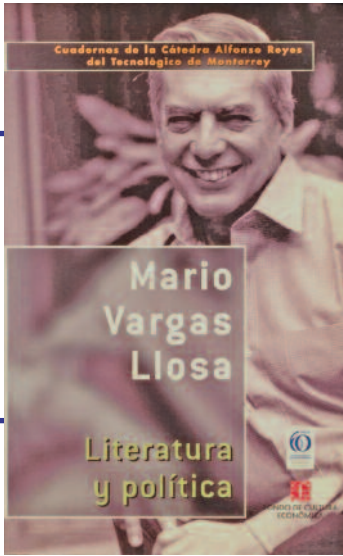
La autora llega a la conclusión de que el proceso de la industria cultural en México y Estados Unidos tiene un mismo propósito: convertir el entretenimien-

to y la información en negocio, maximizar las ganancias y reducir las opciones diferentes al público. Así, un posible y enorme espectro de diversidad en cuanto a formas y contenidos en los medios se ha visto reducido a una sola propuesta que varía en los detalles y matices, pero cuya matriz se encuentra bien definida y acotada. Lo anterior resulta de una industria concentrada, oligopólica y de alcance internacional bajo un modelo que se ha establecido a lo largo de más de cien años.

Sin perder de vista que la industria cultural tiene la peculiaridad de manejar mercancía ideológica (de valores, conceptos, visiones del mundo que conforman la nueva cultura), confirmamos a lo largo de este trabajo que el *globalismo* es un proceso que contribuye al afianzamiento de la hegemonía estadounidense, tendencia que en lugar de ayudar a que los materiales nacionales se internacionalicen con mayor fluidez, pone en riesgo la supervivencia económica de las empresas mexicanas.

En suma, *Televisión sin fronteras* aporta al estudio de los medios de comunicación masiva el factor globalización, mediante la investigación historiográfica y la reflexión. Fenómeno que se va tejiendo desde los inicios de la industria cultural y que sigue nutriéndose de los vehículos mediáticos cuyo papel esencial en este proceso ha permitido la circulación de capital rápida y globalmente, gracias a sus posibilidades tecnológicas.

Y precisamente ese papel crucial de los medios de comunicación en el proceso globalizador es lo que da vida a este texto, pues aunque los *mass-media* no son omnipotentes creadores de conciencia colectiva, infalibles y todopoderosos, como asegura la autora, sí tienen un inobjetable peso en la difusión de los llamados “sueños globales”. (YGC)



Vargas Llosa, Mario

Literatura y política

Monterrey: FCE-ITESM, 2001

(Cuadernos de la Cátedra "Alfonso Reyes").

LITERATURA Y POLÍTICA ES EL TÍTULO de la conferencia impartida por Mario Vargas Llosa en el Tecnológico de Monterrey en el año 2000. Ésta viene a sumarse a más de una docena de ponencias de importantes invitados a la Cátedra "Alfonso Reyes", cuyos trabajos se han publicado como cuadernos en la colección homónima.

Un lúcido prólogo del académico Gonzalo Celorio sobre las obras del escritor, con referente extratextual, precede los apartados que integran el libro: "Literatura y política: dos visiones del mundo" de Mario Vargas Llosa; además de un par de reflexiones del moderador Raymond L. Williams, "Literatura y política: las coordenadas de la escritura de Mario Vargas Llosa" y "Diálogos: la invención de una realidad".

En su primera participación, Williams —con alcances de biógrafo e historiador—, se propone dar respuesta a tres preguntas: ¿cómo es la política de Mario Vargas Llosa?, ¿qué hay en su formación que nos ayude a entender sus posiciones políticas? y ¿cómo es la política de sus novelas? Así, Williams se aventura a rastrear desde la influencia de una familia conservadora y tradicional en el escritor, su estancia en Arequipa, su formación política a partir de los trabajos de Jean-Paul Sartre, sus años de universitario y periodista durante la dictadura de Manuel Arturo Odría en Perú, el predominio de la Revolución cubana en los escritores del *boom*, hasta las lecturas políticas y económicas realizadas en Washington a principios de los años ochenta.

Por otro lado, el segundo texto de Williams está conformado por un intercambio de preguntas y respuestas con Vargas Llosa, diálogo sostenido con el autor con motivo de su ponencia.

La exposición de Mario Vargas Llosa “Literatura y política: dos visiones del mundo”, nos lleva a discernir cuáles son los terrenos de la literatura, cuáles los de la política y dónde y cuándo convergen ambas en su obra.

Su disertación empieza por considerar cómo la literatura de nuestro tiempo, la de los más jóvenes, se ha apartado de la política, a tal grado que en muchos casos ésta es totalmente negada y, si se la representa, es como una actividad mediocre, pedestre y ruin. Algo muy distinto, señala el autor, ocurría “cuando empecé a sentir la vocación literaria. Política y literatura parecían asociadas, aunque fueran distintas, en una empresa común. Para los intelectuales de mi tiempo escribir era actuar” (45). Escribir, entonces, afirma el novelista, no era un ejercicio gratuito, no era una gimnasia intelectual. No, se trataba de una acción con reverberaciones sobre todas las manifestaciones de la vida, una actividad esencialmente social.

En ese contexto, agrega: “cuando comencé a escribir; no me sentía un político, pero hubiera sido para mí imposible concebir una literatura que estuviera totalmente de espaldas a la política”. Y asevera: “El efecto político más visible de la literatura es el de despertar en nosotros una conciencia respecto de las deficiencias del mundo que nos rodea para satisfacer nuestras expectativas, nuestras ambiciones, nuestros deseos, y eso es político, ésa es una manera de formar ciudadanos alertas y críticos sobre lo que ocurre en rededor” (53).

Ya en pleno debate y con sobrados ejemplos de novelas de sus autores favoritos (Balzac y Flaubert, entre otros), plantea que una obra debe ser independiente de la postura política de su autor, con esta convicción, concibe la literatura como “el mejor antídoto que ha creado la civilización frente al conformismo” (54), pues

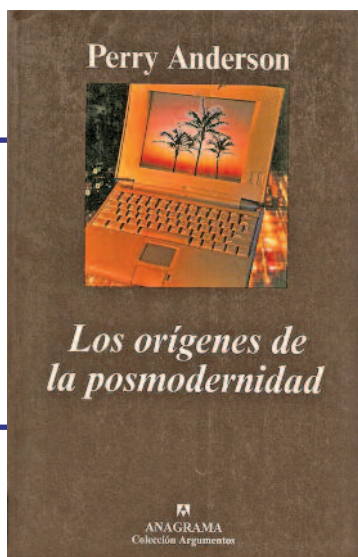
todo poder, incluido el democrático, pero sobre todo el poder autoritario, el totalitario, aquel que quiere controlar el movimiento de la sociedad, la vida entera de un país, de una nación, quiere siempre convencernos de que la vida está bien hecha, de que la realidad que ese poder maneja, organiza, encamina, va en buena dirección y que vivimos en el mejor de los mundos. Es natural, ésa es la justificación de todo poder. Pero mientras exista la buena literatura en una sociedad, no habrá poder que pueda convencer a ese público de lectores de que la vida está bien hecha [...] (53).

El mundo de la literatura y el arte es el mundo de la perfección, aquel donde la belleza (la cual en última instancia le da independencia, verdad y autenticidad), nos enfrenta a lo acabado, a lo absolutamente abarcable con el conocimiento, con la conciencia y, además, lo hace con una visión esférica que nosotros jamás llegamos a tener de la realidad, añade el novelista.

Por último, Vargas Llosa propone una conclusión provisional: “la literatura no debe ser política, en todo caso, no debe ser sólo política, aunque es imposible para una buena literatura no ser —y subrayo también— política. Es decir, dar cuenta de la problemática social, del debate sobre los problemas del común, los problemas compartidos y su solución” (66).

La perspicacia y riqueza de este ensayo sólo nos lleva a compartir lo dicho por Gonzalo Celorio: “Aun cuando [Vargas Llosa] ha querido zambullirse en las turbias aguas de la política [...] qué bueno [...] que no haya prosperado en ella porque, como se desprende de *El pez en el agua* y como dijo al respecto Carlos Fuentes, muchos pueden ser presidentes del Perú, pero nadie más que Vargas Llosa puede escribir novelas de Mario Vargas Llosa” (11). (MLRP)

II. Posmodernidad



Anderson, Perry

Los orígenes de la posmodernidad

Barcelona: Anagrama, 2000

(Argumentos).

DURANTE EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX, numerosos autores dedicaron sus esfuerzos a definir y caracterizar la posmodernidad, destacando autores como C. Wright Mills, Ihab Hassan, Jean-François Lyotard y Fredric Jameson, quienes dieron por hecho el acaecimiento de un gran giro en la condición cultural de la sociedad moderna que marcaba el fin de esa etapa y daba comienzo precisamente a la posmodernidad.

En *Los orígenes de la posmodernidad*, Perry Anderson se aboca a recorrer el camino que han seguido desde sus momentos más remotos (en las primeras décadas del siglo XX) los términos *posmodernismo* y *posmodernidad*, da cuenta de cómo el concepto ha transitado por disciplinas como la literatura, la historia, la arquitectura y la pintura; además, revisa cómo llegó a convertirse en una categoría que engloba prácticamente todos los ámbitos de la cultura, e incluso de nuestra civilización.

Debido a que se trata de un título dedicado al desarrollo del concepto de posmodernidad a partir de las aportaciones de distintos escritores, Anderson no se apega a una sola teoría o conceptualización de la posmodernidad, sino que señala y comenta muy claramente los más diversos e importantes trabajos que han retomado el tema; incluso se detiene a explicar por qué autores como Jürgen Habermas cuestionan su existencia por considerar que la modernidad es aún un proyecto no acabado.

El desarrollo de la historia del concepto se presenta de manera sencilla y progresiva, lo que permite a los iniciados —y a los que no lo son— formarse un panorama de la cuestión, esto gracias a que la presentación de las ideas de cada autor está acompañado de una buena contextualización histórica del momento en que desarrollaron su trabajo; de hecho, la explicación de Anderson refiere acontecimientos y periodos clave en el desarrollo del siglo xx, como el periodo de entreguerras, la segunda guerra mundial, la guerra de Vietnam, entre otros.

Especial atención merecen para Anderson las diversas corrientes artísticas que atraviesan esos años; pues, explica, la participación de fenómenos como las vanguardias, el *Pop art* y el *kitsch*, cómo estas corrientes (ejemplificando en ocasiones con obras específicas) manifestaron ese sentido de cambio que también se gestaba en otros ámbitos, como el político y el social.

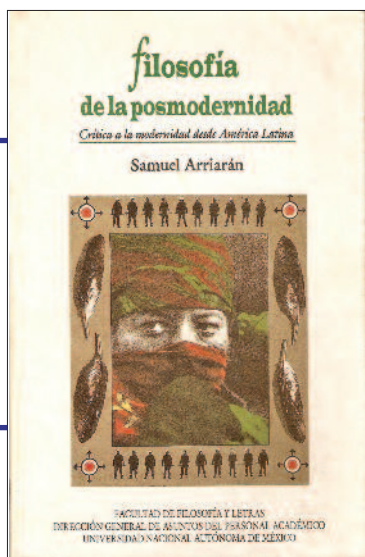
El libro está dividido en cuatro capítulos que permiten entender perfectamente desde el génesis hasta los últimos efectos de la posmodernidad. El primer capítulo, “Preliminares”, rastrea el origen hispano de la palabra posmodernidad, acuñada por Federico de Onís para señalar una pausa conservadora en el modernismo literario, y comenta cómo a mediados del siglo xx el término tuvo en algunos momentos incluso una connotación peyorativa, pero también abordando los acercamientos a la caracterización del concepto actual.

“Cristalización” es el título del segundo capítulo y trata de cómo, a partir de los años setenta, autores como Hassan y Lyotard fijan definitivamente las características de la posmodernidad, tanto en el ámbito artístico, como en el más general de la cultura y de la sociedad. Esto último de manera destacada en el libro *La condición posmoderna* (1979), en el que el crítico francés señala la decadencia de los grandes metarrelatos de la modernidad. Anderson dedica aquí un amplio comentario al debate que se abre acerca de hasta qué punto se trata verdaderamente de un cambio cultural importante, o si tan sólo se trata de otra etapa de la modernidad.

En el tercer capítulo, “Captura”, Anderson analiza —tomando como eje los trabajos de Fredric Jameson— el problema de las contradicciones de ruptura y continuidad entre la modernidad y la posmodernidad, especialmente en el ámbito de la vida social, incluyendo aspectos como la tecnología, la economía, la política, la historia y el arte. Explica cómo Jameson encuentra que los diversos autores que analizaron el problema de la posmodernidad abarcaron una diversidad de disciplinas que se brindan mutuamente sentido, y cómo entiende que se modifican gracias a un intercambio perenne de elementos entre sí.

El cuarto y último capítulo revisa las aportaciones, posteriores a Jameson, respecto de la periodización y delimitación de la posmodernidad, aunque señala que tales límites temporales o de cualquier otro tipo no pueden ser rigurosos si el estudio se lleva a cabo desde la óptica posmoderna, pues ésta implica en sí misma un mundo de entrecruzamientos, mezcolanzas e híbridos. Anderson se refiere especialmente a los trabajos de Alex Callinicos, *Against Postmodernism* (1989), David Harvey, *Condition of Posmodernity* (1990) y Terry Eagleton, *Illusions of Postmodernism* (1996).

Aunque se trata de un texto de corte histórico, el seguimiento del debate y de la evolución de las ideas permiten obtener —más que un panorama general de cómo se desarrolló el concepto de posmodernidad— una rápida visión y revisión de las principales teorías de ese complejo fenómeno social y estético. (VMGG)



Arriarán, Samuel

Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina
México: UNAM, 1997.

LOS DRÁSTICOS CAMBIOS SOCIALES ACAECIDOS en el mundo en las últimas décadas del siglo XX han motivado un prolongado debate acerca de la caracterización y entendimiento de los tiempos que transcurren. En *Filosofía de la posmodernidad*, Arriarán analiza los rasgos esenciales de la ardua —y prolongada— discusión acerca de la posmodernidad, así como de los fracasos de la modernidad, basada en el modelo de racionalidad europea, fracasos evidentes en acontecimientos como la caída del “socialismo real” y el resurgimiento de tendencias políticas conservadoras, de fundamentalismos religiosos, nacionalistas o étnicos.

En la primera parte, Arriarán revisa la crítica de la modernidad y su crisis para después reflexionar, en la segunda parte, sobre los alcances socioculturales de esos cambios, las circunstancias de la modernidad en América Latina y sobre las perspectivas que el pensamiento posmoderno ofrece a este continente. La crítica de la modernidad se examina siguiendo los trabajos de los miembros de la Escuela de Francfort, aunque a partir de ellos el autor se remonta a autores del siglo XIX, como Hegel, Baudelaire, Marx y Nietzsche, y de principios del siglo XX, como Freud y George Luckács.

El presente libro revisa los conceptos desarrollados por esta escuela, que han resultados fundamentales en la posmodernidad. De Adorno y Horkheimer rescata la crítica a la racionalidad instrumental y su análisis del desencanto de

la modernidad en el periodo posterior a la primera guerra mundial, cuyo cuestionamiento esencial es la puesta en duda del universalismo totalizante de la razón ilustrada; de Marcuse, Arriarán comenta sus planteamientos naturalistas y antropológicos, su defensa de la concepción del hombre como una entidad relacionada de manera primordial hacia afuera con la naturaleza y hacia adentro con su propia sensibilidad, agregando a esto —al igual que Adorno— la idea del arte como forma de liberación y los planteamientos freudianos del carácter represivo de la cultura; de Walter Benjamin, Arriarán describe su gran actualidad, ya que en las primeras décadas del siglo pasado se avizoraba la grave crisis cultural que ha padecido la modernidad hasta nuestros días, derivada de una realidad cuya universalidad se desvanece ante la evidencia de numerosas rupturas y contradicciones. De esta manera, propone no el estudio racionalista en busca de la totalidad, sino el entendimiento del mundo a través de la interpretación textual de los fragmentos superficiales e individuales. Especial atención dispensa a la idea de Benjamin de los medios de comunicación como medios de transformación social.

Crítico del concepto de la posmodernidad, Habermas es revisado en función de su carácter optimista frente a las posibilidades de la modernidad, optimismo fundamentado en oponer a la razón tecnológica predominante la posibilidad de una “razón comunicativa no instrumental”, cuyo desarrollo permitiría el avance de la modernidad, vista de esta forma como un proyecto inacabado. Arriarán considera esas ideas idealistas e ingenuas al no considerar que a tal proyecto inconcluso de igualdad y derechos universales se oponen el carácter de clase de la sociedad, las luchas económicas, etcétera.

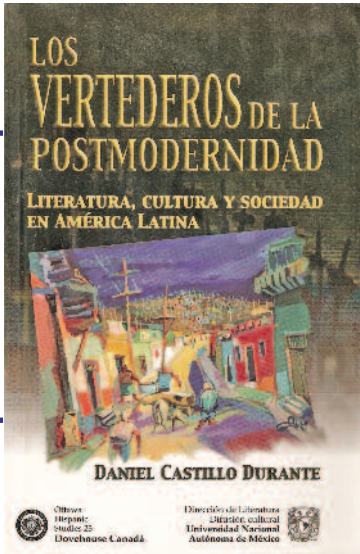
Al final, el autor revisa a tres teóricos que sostienen tesis pesimistas sobre (y ya plenamente desde) la posmodernidad. El primero de ellos es Richard Rorty, a quien califica de posmodernista conservador. A partir de un relativismo extremo, Rorty considera que la filosofía debe renunciar a la búsqueda de un conocimiento que fundamente o legitime alguna práctica social, pues en realidad no hay nada criticable en la cultura e instituciones del liberalismo contemporáneo; Hans George Gadamer es destacado por la aportación del llamado “giro lingüístico”, es decir, la consideración de que la realidad que conocemos y en la que actuamos es una realidad lingüísticamente mediada, lo cual hace indispensable la práctica de una hermenéutica. Finalmente, sobre los conceptos de Gianni Vattimo, Arriarán señala que para éste la verdad hermenéutica es esencialmente retórica, distante de toda comprobación empírica, por lo que no está en sus manos emprender cualquier intento de transformación social. De

ahí el dominio absoluto de los objetos sobre el sujeto y todos sus valores, y la necesidad de pensar en el fin de la modernidad como el fin de la historia, de la noción de “progreso” y del sentido lineal del tiempo.

En la segunda parte de *Filosofía de la posmodernidad*, su autor desarrolla la tesis de que la modernidad no debe entenderse como un solo movimiento, sino como una posibilidad ideal que ha tenido dos formas de modernidad particulares: la del capitalismo burgués y la del llamado “socialismo real”. No obstante, señala, ambas se inclinaron hacia los presupuestos de un racionalismo instrumental que privilegia la modernización económica y técnica, dejando en segundo término —o soslayada— la democratización política y cultural, derivando así cada proyecto en dos diferentes formas de represión: la primera, la capitalista, basada en la tiranía de un mercado que ha derivado en una globalización rapaz; la segunda, la del “socialismo real”, cuyo proyecto resultó insostenible debido al asfixiante totalitarismo productivista que inhibió la evolución de la sociedad.

Así, propone que tal democratización debe considerar imposible establecer un universalismo totalizante, aunque tampoco es posible pensar en un relativismo absoluto que desembocaría necesariamente en el nihilismo. A través de la crítica a autores como Adorno y Habermas, Arriarán defiende el pensamiento de Marx como una posibilidad no agotada de la modernidad, como una posibilidad malinterpretada no sólo por esos autores, sino, principalmente, por los sistemas inspirados en la Unión Soviética (incluido el cubano) que eliminaron toda posibilidad de participación de la población en la toma de decisiones. En una muy interesante aportación, el autor comenta que el avance tecnológico, tantas veces empleado para menospreciar e incluso arrinconar al individuo como simplemente otro factor de la producción, ha revertido esta tendencia gracias a su empleo masivo y libre, como sucede en el caso de medios como la televisión, el radio o la Internet.

Finalmente, la aportación más relevante de Arriarán es la aplicación del marco posmoderno que caracteriza a los fenómenos de la realidad latinoamericana, tomando en cuenta especialmente el surgimiento de movimientos que son manifestaciones sociopolíticas impugnadoras, en términos concretos, de los modernizadores modelos neoliberales, como ha sucedido con el movimiento zapatista en Chiapas. No obstante, también deja ver que nos encontramos en un punto de la civilización en el que se cuestionan los límites y fronteras de nuestros conceptos en todos los planos: el filosófico, económico, político, artístico y demás. (VMGG)



Castillo Durante, Daniel

*Los vertederos de la postmodernidad.
Literatura, cultura y sociedad
en América Latina*
México: Dovehouse-UNAM, 2005.

EL RESULTADO DEL DEBATE ACERCA DEL TRÁNSITO de la modernidad hacia la posmodernidad ha permitido fincar consensos acerca de la naturaleza de esta etapa de la cultura. En *Los vertederos de la posmodernidad*, Daniel Castillo Durante se aboca a plantear esa transición desde la perspectiva de la cultura latinoamericana, esto con la finalidad de confrontarla con productos literarios de ambas épocas, específicamente con la narrativa.

En su introducción, Castillo Durante parte de los autores que dan cuenta de la crisis de la modernidad fundada en la razón esgrimida por Descartes y Kant, e imperante hasta más allá de la primera mitad del siglo xx. Desde Nietzsche hasta Lyotard o Jameson, también revisa la crítica de esa racionalidad que construyó y sostuvo el mundo moderno; la aportación del autor radica en que centra su atención en el papel periférico de la sociedad y la producción cultural latinoamericana.

En el primer capítulo, el autor propone y desarrolla el concepto de “vertedero” para aplicarlo a las zonas geográficas que funcionan como válvula de escape a todo tipo de desechos que producen los centros de poder político, económico y cultural. Señala que zonas como Latinoamérica experimentan un proceso de *basurización* que va más allá de convertirlos en receptores de materiales u objetos excedentes, o francamente desechos de los países avanzados; tal *basurización*, afirma, se produciría también a nivel simbólico, esto es, se produciría

mediante la transferencia indiscriminada de productos culturales que tienen sentido en sus respectivas sociedades, pero pierden su pertinencia al ser introducidas en sociedades no sólo con un menor grado de desarrollo, sino esencialmente diferentes.

El libro explora cómo este fenómeno se produce tanto en el ámbito mundial como en cada uno de los países atrasados, que además de funcionar como periferia de regiones como Estados Unidos y Europa, al mismo tiempo sus ciudades y regiones desarrolladas fungen como centros que ejercen una *basurización* sobre sus propias regiones económicamente rezagadas (zonas rurales y urbanas marginadas).

En el segundo capítulo, Castillo Durante expone que esta transferencia de percepciones y de símbolos es causante de una transformación en la percepción de la realidad de los sujetos periféricos, quienes experimentan una *desdramatización* de los problemas que les rodean, soportándolos mejor y restándole a su existencia. El autor llama *teatralización* de la realidad a la desmesurada apropiación del mundo a través de los medios masivos, que fungen como un filtro condicionado por los diversos centros hegemónicos a los cuales pertenecen. A través de éstos se logra incluso reducir la violencia a un juego de imágenes que no dejan de ser un mensaje más entre millones. El resultado de la *teatralización* en el individuo es la anulación de su capacidad crítica.

El tercer capítulo examina cómo estos procesos de *basurización* y *teatralidad* participan en la construcción de la alteridad. Castillo Durante encuentra que la invención del otro por parte de los centros hegemónicos participa en la construcción de las identidades de cada región. La *basurización* produce el mercado de intercambios simbólicos que tienen un papel en la construcción de diferentes imaginarios. Las observaciones del autor son una interesante aportación al entendimiento de cómo en las últimas décadas se han multiplicado las perspectivas para conocer y aprender el mundo, especialmente en el contexto de nuestra región.

Una vez construido el marco teórico que caracteriza los procesos implicados en la relación centro-periferia, durante el tránsito modernidad-posmodernidad en el ámbito latinoamericano, Castillo Durante dedica los siguientes seis capítulos a ensayos que rastrean las huellas de esos fenómenos en obras de cinco narradores de la región.

Al analizar *Concierto barroco* de Alejo Carpentier (capítulos cuarto y quinto), centra su atención en la representación de América como espacio de hibridación de discursos, a la vez que revisa cómo el autor cubano noveliza la formación de

la identidad del sujeto periférico, como el resultado de una dialéctica centro-periferia que acompañó a los habitantes de la región desde la conquista.

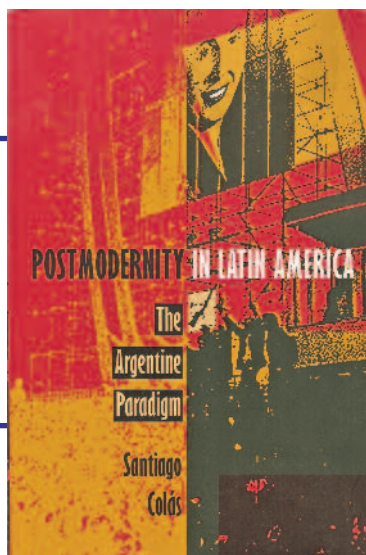
Para revisar las huellas novelísticas de la formación del mundo moderno, Castillo Durante realiza sus indagaciones en *Facundo*, del argentino Domingo Faustino Sarmiento, analizando la dialéctica de civilización-barbarie. De las obras estudiadas por el autor, ésta es la única que pertenece al siglo XIX. Pareciera extraña su inclusión después de la novela de Carpentier, publicada en 1974, pero esto se explica porque la historia del cubano se desarrolla durante la colonia.

A través de la obra de Ernesto Sábato, especialmente de *Abbadón el exterminador*, Castillo Durante busca la permanente impronta de los encuentros en sociedades que se han conformado por un cruce de caminos, y cómo éste nos llevó por el sendero de la modernidad.

En el octavo capítulo se busca, en *The Buenos Aires Affaire* de Manuel Puig, el rastro del reciclaje cultural y la resistencia política frente a la oligarquía militar de la dictadura de los años sesenta. Es muy interesante cómo, para el autor la novela del argentino exhibe el grado en que los productos culturales de los países avanzados (especialmente el cine hollywoodense) permiten complementar en el nivel ideológico la posibilidad de mantenimiento de la oligarquía local.

El último autor analizado es Juan Rulfo. Castillo Durante toma el eje mayor de la obra de Rulfo, la muerte, como respuesta fundamental frente a la otredad. Ya sea como posibles víctimas o como perseguidores, afirma, los personajes rulfianos expresan su desconfianza frente al otro (así sea el propio padre) en un sentido tanático. Este profundo recelo de los demás, dice, no es sino una metáfora de los problemas de identidad que ha llevado al fracaso a la modernidad mexicana.

El texto concluye que la literatura, en tanto práctica cultural de Latinoamérica, cumple la paradójica misión de ser a la vez testimonio del vertedero que representamos en la dialéctica centro-periferia, pero también es uno de los elementos coadyuvantes en la banalización de las políticas de violencia suscitadas en la historia de la región. (VMGG)



Colás, Santiago

Postmodernity in Latin America.

The Argentine Paradigm

Durham: Duke University Press, 1994.

EL LIBRO DE SANTIAGO COLÁS SE PRESENTA como una crítica a la conceptualización de la posmodernidad proveniente de teóricos como Fredric Jameson y Linda Hutcheon. Parte de un hecho básico: si el común de las definiciones de posmodernidad considera como central la postura frente a la cultura popular, difundida a través de los medios de comunicación, existe una diferencia esencial entre la posmodernidad experimentada en los centros hegemónicos —productores principales de los contenidos de los medios a nivel global (a través del cine, la música, la tecnología, etc.)— y la que acontece en los países que desempeñan el papel de consumidores de los contenidos generados en sociedades ajenas a su realidad, como sucede con Latinoamérica.

Según Colás, su estudio fue motivado por la diferencia entre la teoría sobre la posmodernidad y la obra de autores como Manuel Puig, producto de los tiempos que la misma teoría procura explicar. En consecuencia, afirma, autores como Linda Hutcheon hacen una lectura incompleta de las obras que considera posmodernas, pues excluye las condiciones sociales y políticas en las que se crearon.

Al tomar en cuenta estas condiciones, Colás explica por qué el posmodernismo aparece en determinado momento, por qué toma ciertas formas y cuál es la función que cumplen sus características estilísticas en las obras analizadas. Sin embargo, no pierde de vista la existencia de varias *posmodernidades* que no son homogéneas ni idénticas.

Esta labor se procura a través de la revisión de cuatro novelas argentinas y su contraste con obras testimoniales, como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, considerándolas como formas históricas de representación moderna-posmoderna de las tensiones sociales de su tiempo, aunque señala que en varios sentidos se deben considerar como una suerte de “resistencia posmoderna” a las teorizaciones de autores como Hutcheon y Jameson.

En primer lugar, Colás analiza *Rayuela*, de Julio Cortázar, como uno de los puntos más altos de la modernidad latinoamericana. Considera que, junto con la Revolución cubana en el ámbito político, los autores del *boom* buscaron emancipar nuestra literatura, significándose como una modernidad propia. No obstante, encuentra que la novela tematiza la alienación, descubriendo que la libertad humana del mundo moderno no es sino una elección falsa, pero al fin resultado de esa etapa histórica.

Los capítulos cuatro y cinco se ocupan de *El beso de la mujer araña* (1976). Colás plantea que en ésta las formas posmodernas se encargan de exhibir la crisis de la modernidad argentina. La anécdota carcelaria que une a Valentín y a Molina evidencia el callejón sin salida de la realidad argentina de los años setenta (la novela se publicó poco antes del golpe con el cual inició la dictadura de la junta militar presidida por el general Videla).

El ambiente de represión gubernamental, la persecución de la Alianza Argentina Anticomunista contra los sospechosos de subversión, así como el surgimiento de las guerrillas urbanas como los tupamaros, sirven de marco para exhibir el encierro paralelo al cual es sujeto el ciudadano argentino. Por un lado, la representación de la celda real a la que fueron sometidas miles de personas y, por el otro, la falsa libertad que se sugiere tiene a los ciudadanos como consumidores de los productos culturales de otras latitudes, en este caso mostrada a través del relato de las películas de Molina a Valentín. Colás afirma que a pesar de su carácter posmoderno, *El beso de la mujer araña* mantiene en crisis el concepto de la utopía —elemento de modernidad— en la posibilidad de escape de los presos a través las ficciones cinematográficas.

En el sexto capítulo, Colás revisa el papel de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, como una obra de la resistencia contra el estado de las cosas a raíz de la puesta en marcha del Proceso de Reorganización Nacional (conocido simplemente como Proceso), lanzado por el gobierno de la junta militar. La novela se ocupa de la desaparición de un profesor de historia. La anécdota, afirma Colás, resulta ser una alegoría de la pretensión de los gobiernos militares por establecer una visión única y monolítica de la historia argentina, definiendo al

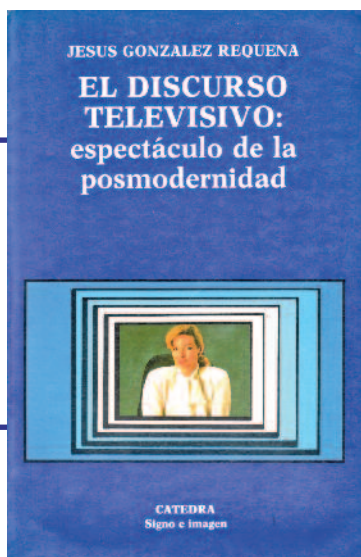
país como una nación occidental y cristiana, y determinando que cualquier intento de contravenir estos principios —así fuera únicamente a través de la propagación de ideas diferentes—, sería considerado un delito de disolución. Por supuesto, esta actitud es un reflejo de la persecución de sospechosos de comunismo en Estados Unidos y en otros países del mundo capitalista.

Por lo anterior, Colás afirma que la posmodernidad, en el caso de esta obra, e incluso de la realidad argentina, no siempre marcha al parejo ni en el mismo sentido del mundo envuelto en los procesos del capitalismo tardío.

El libro analiza, por último, *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, en la que Juan Domingo Perón escribe una autobiografía auxiliado por otro personaje. En opinión de Colás, en la construcción de ese texto y los acontecimientos que rodean al presidente, se construye la imagen de Perón como un signo, aunque lo conseguido es apenas un signo vacío para la audiencia de los setenta; sin embargo, señala, los lectores pueden tomar las citas de la historia del general Perón no como dogma, sino como un apunte para el futuro.

Finalmente, Colás revisa las características de los textos testimoniales, de los cuales subraya su carácter de representación mediada de una situación real.

El trabajo de Colás es una interesante interpretación de la literatura que pone en planos equivalentes las características formales de las obras y las del contexto de producción, el cual es visto especialmente en el entendido de que las particularidades de cada sociedad lo vuelven único. (VMGG)



González Requena, Jesús

*El discurso televisivo:
espectáculo de la posmodernidad*
Madrid: Cátedra, 1992
(Signo e imagen, 9).

ESPECTÁCULO Y TELEVISIÓN, PALABRAS que definen creaciones del ser humano, las cuales ahora parecen tener mayor repercusión al acotar, a partir de las premisas del texto, un término dicotómico que nos lleva comprender el discurso televisivo como espectáculo de la posmodernidad, del cual González Requena identifica y analiza cada una de sus unidades fragmentadas.

A lo largo de quince capítulos, el autor recorre la historia misma de las imágenes, con su respectiva interpretación y en diferentes medios; parte de la pintura hasta llegar al discurso televisivo y da al lector una postura analítica sobre los contenidos ofertados a través del aparato receptor que más repercusión social ha tenido.

González Requena encuentra el preciso punto de partida en la ubicación física de este medio, al cual refiere como un ente que siempre está mirándonos, justo ahí, delante de nosotros. Y a partir de la previa enunciación, se desglosa un recorrido desde los fundamentos semiológicos establecidos por Ferdinand de Saussure, hasta las barras de programación difundidas en televisión.

En el primer capítulo, se enuncia la fundamentación teórica de signo: lengua, habla y discurso, los cuales son convencionalmente establecidos por un orden simbólico regido por lo social. Cabe puntualizar la diferencia entre códigos del discurso y el lenguaje.

El segundo capítulo refiere la programación televisiva como macrodiscurso en el que se incluyen variados marcos semióticos integradores de una programación

constituida por discursos de múltiples niveles de significación, más allá del mensaje. Además, considera la comunicación como integradora de todo proceso de significación. Íntimamente ligado, en el tercer acápite, el autor fundamenta sus premisas sobre la televisión: el discurso televisivo dilucidado como un todo, en el que la fragmentación sólo es una herramienta constructora de lo definido como discurso televisivo dominante.

El cuarto capítulo trata sobre el simulacro de comunicación nato de la televisión, el cual se sustenta en la ideología de los mismos medios de comunicación de masas y en la tecnología del mercado, con la finalidad de instaurar un espectáculo permanente. Para definir espectáculo y cómo el término se asocia a la televisión, el autor hace un recorrido desde el modelo carnavalesco hasta la escena fantasma, a lo largo del capítulo cinco. Llega a la televisión y sustenta que el espectador la acepta como tal, como parte de una realidad imaginaria configurada en la enunciación vacía de un lugar virtual.

El sexto capítulo habla de la representación, símbolo e imagen, en el cual González Requena parte de la experiencia perceptiva directa y de la experiencia perceptiva de la representación visual, en la que se ubican las imágenes mediadoras entre el yo y su mundo referencial. Surge aquí un fenómeno de la representación denominado hipertrofia de la imagen; y el discurso televisivo se descubre invadido de lo imaginario, de lo irrealizado.

El séptimo capítulo se enfoca en el discurso televisivo como un espectáculo *descorporeizado*, en el que el lugar de la enunciación queda vacío y sobresignifica la ausencia del cuerpo al presentarse una desacralización y *desimbolización*, lo cual fomenta la abolición de lo íntimo en una cultura de absoluta accesibilidad, en la que la imagen televisiva confirma la verdad de las representaciones cada vez más negadas.

En el octavo capítulo, el autor plantea las funciones del lenguaje y de la enunciación, haciendo uso de los postulados de Roman Jakobson para el proceso comunicativo. González Requena plantea el discurso del enunciador como un *yo te digo que tú eres*, y lo puntualiza al explicar el proceso en un espacio fuera del campo heterogéneo en el universo narrativo.

El noveno capítulo presenta la televisión como un espectáculo *desimbolizado* que incursiona en el mundo doméstico revolucionándolo y aboliendo la intimidad; también presenta la irrealización del mundo empatado con lo referencial de la información televisiva.

El capítulo diez postula la existencia de un eclipse en la narratividad, el cual surge por la transformación del mito, en la televisión, como algo cotidiano,

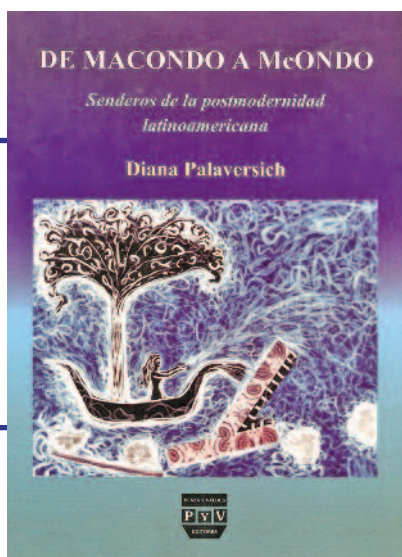
en la que la identificación narrativa conduce a la imaginaria por la hipertrofia del relato y el mensaje se dirige a un yo inconsciente.

El undécimo capítulo se centra en el lugar de la enunciación, descubierto vacío porque la ley del otro se encuentra carente de ideología y se advierte la abolición de la palabra al carecer de un intercambio simbólico entre los actores del proceso.

El duodécimo capítulo se refiere al reinado del *look* en el discurso televisivo, en el que los cuerpos imaginarios, *descorporeizados*, representan simbolismos que ignoran lo real y ponderan lo insoportable de lo corporal para fijar en el colectivo social un mundo *look/light*.

El decimotercer capítulo habla de la fotografía, la televisión y la pornografía: la mirada profana se convierte en profanadora para establecer un discurso en torno a lo delirante y desnaturalizado del otro como objeto de apropiación espectacular. En tanto que el decimocuarto capítulo define el discurso psicótico de la posmodernidad, expresado en la televisión, para indicar la ausencia de los partícipes del proceso enunciador del espectáculo.

El capítulo final señala que para el discurso televisivo no es importante decir algo, sino mantener el contacto con el espectador, diciendo cualquier cosa. Otra lectura del texto puede darse en dos momentos: en el primero, se presentan factores semióticos para analizar el discurso televisivo dominante; en tanto que en el segundo, los elementos que lo transforman en un espectáculo incesante y omnipresente —inmiscuido en lo más íntimo del ser— lo exponen como si fuera cotidiana la conversión de lo público a lo privado, rompiendo todo rito previamente establecido. (DRS)



Palaversich, Diana

De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana
México: Plaza y Valdés, 2005.

EL TEXTO DE DIANA PALAVERSICH ESTUDIA una muestra —novelas, cuentos y dos antologías— de obras latinoamericanas de las últimas tres décadas, partiendo de que se trata de textos aplaudidos o descalificados por la crítica, bajo la premisa de ser representativos de la posmodernidad. La autora no abunda en las discusiones para definirla, más bien asume que se trata de un conjunto de fenómenos culturales, políticos y económicos interrelacionados, cuyo origen radica en los centros de poder geopolítico. Su adopción y reproducción en contextos como el latinoamericano les confiere particularidades que hacen necesario un trabajo que considere la situación sociocultural de la región.

Debido a la complejidad y diversidad de un fenómeno cultural como la posmodernidad, este trabajo desarrolla solamente cuatro ejes temáticos, a partir de los cuales agrupa los análisis de sus textos, ejes que la autora considera como los más polémicos en torno al posmodernismo y a sus consecuencias.

La primera parte retoma la relación entre el neoliberalismo, la globalización y la producción cultural, especialmente —por supuesto— la producción literaria; la segunda atiende los problemas del género, revisando las cuestiones de la identidad sexual y la política del cuerpo; a continuación estudia la identidad étnica y nacional, así como las constantes apropiaciones y enajenamientos culturales; finalmente, analiza el asunto de la imprecisión de las fronteras culturales.

Cabe señalar que, en cada oportunidad, la autora emprende sus análisis con una visión de conjunto, es decir, aunque define y sigue sus ejes temáticos de manera clara, ello no impide que a lo largo de cada texto recurra a otras líneas de análisis ya transitadas o que serán tratadas con más detalle en otros casos.

Las distancias geográficas de la autora respecto de su objeto de estudio (originaria de Croacia y profesora universitaria en Sidney) no son un obstáculo para mostrar un conocimiento de los ambientes políticos socioculturales de países como México, Chile y Cuba, así como de la situación de los latinos en Estados Unidos. Este bagaje le permite articular comentarios incisivos más allá de las obras analizadas, pues además revisa su inserción en el mercado editorial, así como la recepción de la crítica y de los diversos sectores sociales de sus propios países.

Así pues, para examinar la relación entre las políticas y actitudes neoliberales y globalizadoras con la producción cultural, Palaversich selecciona, por un lado, la trilogía *Memoria del fuego* de Eduardo Galeano y, por el otro, las antologías de cuento *McOndo* (1996) y *Se habla español: voces latinas en USA* (2000), editadas por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, la primera, y el mismo Fuguet y Edmundo Paz Soldán, la segunda.

Palaversich analiza los aspectos temáticos y formales de los libros de Galeano para concluir que, si bien son contruidos desde la estética fragmentaria del posmodernismo, temáticamente se inscriben con más precisión en la literatura poscolonial por su marcada actitud de enfrentamiento contra cualquier manifestación de dominación externa. En el caso de las antologías de Fuguet y colaboradores, confronta puntualmente las pretensiones expresadas en sus prólogos, la postura adoptada por el propio Fuguet en diversos momentos (en entrevistas, o a través de otros textos suyos), e incluso la recepción en sus propios países y en el mundo anglosajón (donde el autor es considerado una voz muy destacada en el ámbito cultural), con los textos incluidos en ambas antologías. El resultado es un muestrario de incongruencias y, sobre todo, una afinidad con el pensamiento neoliberal y globalizador que desprecia todo cuestionamiento, una notable visión del individualismo hedonista, el cual desdeña cualquier aspecto social por considerarlo pasado de moda e irrelevante.

Para las cuestiones de género, los textos seleccionados son *La casa de los espíritus* (1981) de Isabel Allende y dos libros de cuento del llamado realismo sucio: *Más alemán que Hitler* (2001) y *Cuarenta y veinte* (2000) de los mexicanos Guillermo Fadanelli y Rogelio Villarreal, respectivamente. En ambos casos, Pa-

lavarsich procura demostrar que si bien una parte de la crítica consideró a la novela de Allende como ejemplo del posmodernismo por sus aspiraciones políticas subversivas y su integración de rasgos de la cultura popular (de las telenovelas, por ejemplo), y a los cuentos de los autores citados como radicalmente subversivos y parte de una corriente contracultural que pretende romper tabúes a la manera de Bukowski, a pesar de sus pretensiones subversivas y de la crítica que les favoreció, a pesar de ello, en última instancia se apegan a los valores tradicionales que castigan a los personajes sexualmente transgresores, en el caso de *La casa de los espíritus*, o a las normas que el machismo sigue reconstruyendo aferrado, en el caso de los cuentistas, a los gastados estereotipos de la fabulosa sexualidad masculina que se apodera de los inseguros, pero exuberantes, cuerpos femeninos. La autora contrasta esas actitudes con la *Trilogía de La Habana* del cubano Pedro Juan Gutiérrez, quien se ocupa no sólo de todo tipo de mujeres, sino de personajes masculinos que atraviesan dudas acerca de su virilidad o simplemente son desbordados por la sexualidad femenina.

Frente a estos autores, Palaversich analiza a tres escritores en quienes encuentra la capacidad no sólo de fragmentar el discurso, sino incluso el ser de los personajes: la chilena Damiela Eltit, las mexicanas Cristina Rivera Garza y Patricia Laurent Kullick, y el mexicoperuano Mario Bellatín. La fotografía, las enfermedades mentales y el jugueteo con las referencias de textos literarios reales e inexistentes, respectivamente, son algunos de los recursos empleados en sus narraciones para lograr esa fragmentación.

La representación del universo homosexual latinoamericano permite a Palaversich confrontar el ideal gay estadounidense con la diversidad de ese mismo grupo en nuestra región. En primera instancia, señala que el homosexual ha sido tradicionalmente martirizado en las ficciones de nuestras latitudes (como en el caso de la Manuela en *El lugar sin límites* de José Donoso). No obstante, toma como ejemplo los cuentos del chileno Pedro Lemebel para señalar la gran diferencia del movimiento gay globalizador y la homosexualidad proletaria latinoamericana. La autora asume la postura del escritor, señalando que es imposible formar el frente común de la diversidad sexual que se pregona en la posmodernidad, cuando los problemas de clase son una marginación que extrema la segregación de los homosexuales pobres.

En la última parte del libro se estudian los problemas de la representación de las fronteras culturales, los casos de Tijuana y El Paso, las cuales considera como los centros de producción cultural más importantes a cada lado de la frontera.

El texto de Palaversich revisa las concepciones que a través de la literatura se presentan sobre las nociones claves de la posmodernidad. La metodología para confrontar las opiniones ajenas y propias con el contenido de los textos estudiados resulta una eficaz forma de sustentar sus opiniones, las cuales se vierten desde una distancia que le permiten tener una visión panorámica ajena a afinidades nacionales o de grupo. (VMGG)

III. Cine y literatura



Gimferrer, Pere
Cine y literatura
Barcelona: Seix Barral, 1999.

A DIFERENCIA DE GRAN PARTE DE LA BIBLIOGRAFÍA sobre cine y literatura, el de Gimferrer es un ensayo que parte del gran conocimiento de este escritor sobre la historia de la cinematografía. Su propuesta es detenerse, primero, en los orígenes del cine narrativo para evidenciar los vasos comunicantes que de inicio se establecieron entre éste y su predecesora, la novela, para, posteriormente, hablar directamente de la relación de este mismo con diversos géneros literarios. A pesar de no presentar una metodología útil al lector para los análisis comparativos, el texto nos ilumina acerca de la relación entre dos artes que se han acompañado y retroalimentado.

Por su estructura ensayística, no debemos, entonces, esperar del texto ejemplos específicos sobre técnicas de adaptación. La propuesta de Gimferrer es dar ejemplos valiosos para comprobar que en las adaptaciones lo que importa es el valor de la película como película y no en tanto adaptación.

En el primer capítulo, “Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico”, el más extenso de los tres, señala las diferencias entre el cine y otras artes. Según Gimferrer, la evolución interna del arte cinematográfico ha dependido tanto de los intereses de quienes lo hacen, como de los hábitos mentales del público. Además, señala, se trata de un arte que no es libre, pues exige medios materiales y se supedita tanto a la ley de la demanda como al proteccionismo estatal.

En este capítulo Gimferrer designa a la novela decimonónica como la madre del lenguaje cinematográfico narrativo y a Griffith como su padre. Griffith pudo relatar historias extensas y complejas con base en las posibilidades reales del medio de expresión que manejaba; procedía sirviéndose de imágenes; la descripción pormenorizada de los escenarios en que vivía cada personaje, a la vez como espejo de su condición social y como proyección de su personalidad resultó adecuado para la mentalidad del público que reconoció en aquel relato en imágenes la trasposición de las novelas que estaba acostumbrado a leer. Ésa fue su fortuna. Y el cine se concibe, desde entonces, como un medio útil para contar historias.

Ahora bien, más allá de esa génesis, el cine, además, se ha alimentado de la literatura para filmar dichas historias. Y uno de los problemas relacionados con este hecho es que los espectadores no desligan una obra de la otra, lo que Gimferrer opina deberíamos hacer.

¿Por qué, se pregunta, al igual que muchos de nosotros, es más difícil adaptar algunas obras que otras? Cuando, por ejemplo, un cineasta decide adaptar un texto mediocre, lo esencial no es el vehículo elegido, que sería narrativa anticuada, sino lo que se expresa a través de éste: “un arte de la imagen, sin gran dependencia del pretexto en que se basaba; un arte de la distribución del espacio, del gesto, de la observación física del comportamiento humano, de la articulación de elementos plásticos, de la organización autónoma de lo filmado” (16). Hacer cine es contar bien, de modo personal, una historia en imágenes.

¿De dónde viene, entonces, cierta tendencia a disminuir el valor del cine en tanto arte y a asociarlo con el espectáculo? El desprestigio de la narración cinematográfica como tal se produce —afirma el ensayista— porque las historias, en manos de la gran industria, se reducen a una puerilidad en la que el margen de expresión personal posible es escaso y la imagen abandona la elaboración plástica.

Así pues, las adaptaciones que valen como obras cinematográficas en sí mismas recogen el legado de los grandes narradores pioneros del cine y rebasan su marco, colocando historias cinematográficas en la perspectiva de una mayoría de edad. El desarrollo de todas estas ideas, como ya se indicó, se da con base en ejemplos de análisis de adaptaciones. Una de las más interesantes es la que hace de la versión de Wim Wenders de la obra de Patricia Highsmith *El amigo americano*.

El secreto de una adaptación exitosa, valiosa por sí misma, concluye Gimferrer, reside en dar soluciones específicamente cinematográficas a los distin-

tos problemas narrativos, sobre todo cuando se trata de obras literarias no tradicionales.

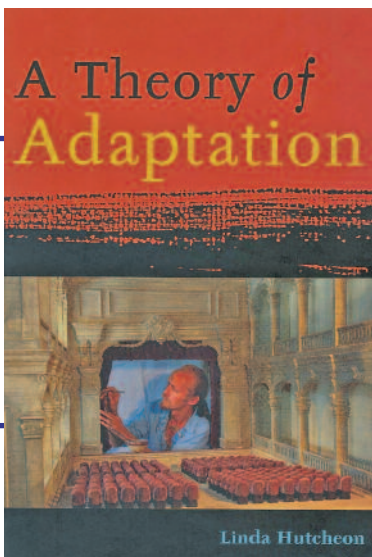
En su segundo capítulo, “De la novela al cine”, se dedica a responder más ampliamente al problema de la adaptación que surge del hecho de que la materia esencial sobre la que operan (estructura y desmenuzamiento en los dos tipos de obra) es diferente porque el material de la novela son palabras y el de la película, imágenes; una cosa es el ordenamiento del material y otra muy distinta el material mismo, señala atinadamente. El lenguaje de la narración literaria y el de la fílmica emplean recursos paralelos u homólogos con un material distinto: ¿qué es lo que realmente se adapta al llevar una novela al cine? y ¿en qué medida se puede hablar de adaptación y no de creación nueva y autónoma?

La adaptación, según Gimferrer, presenta básicamente dos problemas. El de la equivalencia del lenguaje que sólo se plantea en los casos de narración, que no coincide con el esquema de relato decimonónico y que, en apariencia, es imposible de superar cuando existe desde el comienzo un lenguaje literario sin correlación cinematográfica establecida y ésta debe inventarse.

El ensayista afirma que son pocos los casos en los que el cine ha sabido resolver satisfactoriamente el problema de una narración no tradicional, pero que existen intentos respetables como el procedimiento de cámara subjetiva, es decir, en el que la cámara se identifica con la mirada del narrador, traducción visual de una forma de relato literario en primera persona, por ejemplo. El segundo problema de la adaptación sería el de la equivalencia de resultado estético obtenido mediante el lenguaje, en el caso de cineastas para quienes el cine no es algo que existe ya y puede emplearse de uno u otro modo, sino algo que ellos deben inventar en cada nueva obra.

En el último (y muy breve) capítulo, Gimferrer habla del error de creer que el cine es más cercano al teatro que a la narrativa.

Gran parte de la historia del cine está conformada por adaptaciones y, a su vez, la historia de las adaptaciones es un muestrario de fidelidades estériles e infidelidades fecundas; ésta es la gran enseñanza del ensayo de Gimferrer. La conclusión nos permite, en tanto espectadores y críticos, no caer en injusticias o lugares comunes —basados en prejuicios— acerca de la mayor legitimidad de una obra sobre otra: el verdadero problema de la adaptación no reside en el lenguaje narrativo que se elige para adaptar, ni en la calidad del resultado obtenido; debemos valorar la película en sí y no su valor en tanto adaptación. Ésta es la conclusión general del libro de Pere Gimferrer. (GMZ)



Hutcheon, Linda

A Theory of Adaptation

Nueva York: Routledge, 2007.

NO ES EXAGERADO AFIRMAR QUE LINDA HUTCHEON es una de las figuras más importantes en la teoría literaria de entre siglos. Destacan sus trabajos sobre la posmodernidad y los rasgos que la literatura adquiere en esta época de la cultura y aquellos en que la ironía y la parodia se estudian a profundidad como recursos literarios, precisamente fundamentales para la posmodernidad. Están, además, las aplicaciones de sus estudios a las literaturas canadienses y los textos coescritos con su marido, Michael Hutcheon, acerca de la ópera.

La obra más reciente de esta catedrática de la Universidad de Toronto es una brillante y amplia propuesta acerca de la teoría de la adaptación, en la que aplica todo el andamiaje que había construido previamente en relación con la posmodernidad.

La teórica parte de que las obras resultantes de adaptaciones corren frente a la crítica un destino injusto, puesto que las tacha como “de segunda”. Ya sea en la forma de videojuego o en la de un musical, afirma, se consideran las adaptaciones como formas menores y subsidiarias que nunca son tan buenas como el “original”. El estudio proviene de este abuso crítico hecho casi incomprendible debido al número y las variedades de éstas a través de géneros y medios, pero también dentro de los mismos. Hutcheon considera que una teorización amplia es posible gracias a la variedad y ubicuidad del fenómeno, al cual sitúa como una forma de intertextualidad, es decir, una relación dialógica entre textos.

Según el punto de vista de Hutcheon, no se trata sólo de un problema formal, en tanto que las obras en cualquier medio son tanto creadas como recibidas por personas; este contexto experiencial humano permite el estudio de la política de la intertextualidad: el impulso de desjerarquizar, el deseo de retar la evaluación cultural —explícita e implícita—negativa del posmodernismo, la parodia y la adaptación, que son vistos como secundarios e inferiores.

Hutcheon explica que en este texto, la teoría deriva de la práctica. El método utilizado para el desarrollo de la teorización se basa en identificar un problema con base en un texto que se extiende a lo largo de una variedad de medios; encontrar la forma de estudiarla comparativamente, y extraer las implicaciones teóricas de múltiples ejemplos textuales. El marco teórico en el que se basa para lograrlo es ecléctico y toma elementos de diversas disciplinas, como la semiótica formalista, la desconstrucción posestructuralista, el feminismo, el poscolonialismo y la desmitificación.

Mediante el análisis de ejemplos que van de la novela gráfica al *remake* cinematográfico, Hutcheon nos lleva de la mano para comprobar que estar en segundo lugar no significa ser secundario o inferior, así como estar en primer lugar no significa ser originario o autoritario. Entre los ejemplos estudiados a profundidad en este texto se halla el de *Carmen* y sus numerosísimas adaptaciones, historias trascodificadas de y hacia diferentes medios y géneros, a través del cual demuestra que las múltiples versiones existen lateralmente, no verticalmente.

Además, tomando en cuenta que las obras —en tanto producción cultural— responden también a intereses de las industrias culturales, Hutcheon que existen muchos y variados motivos detrás de la adaptación y muy pocos involucran la fidelidad. El análisis da igual importancia a videojuegos, parques temáticos, páginas web, novelas gráficas, *covers* de canciones, óperas, comedias musicales, ballets, obras de radio y teatro, tanto como cine y novelas, pues los denominadores comunes entre medios y géneros resultan tan reveladores como las diferencias significantes. Cambiar el foco de un medio individual específico al contexto más amplio o de las tres formas más importantes en que, según Hutcheon, nos involucramos con las historias (decir, mostrar e interactuar con éstas) permite varias preocupaciones.

Llama la atención algo que no aparece en otros libros sobre adaptación: esta teórica canadiense demuestra su interés en el mero acto de adaptación y afirma que es importante llevar a cabo un estudio de las adaptaciones en tanto adaptaciones, no sólo como obras autónomas. Hutcheon señala que debe examinárseles como visitas deliberadas, anunciadas y extensas a obras previas. Además, observa,

no debemos olvidar que la palabra adaptación alude tanto al producto como al proceso de creación y recepción. Esto nos muestra que la perspectiva teórica de la autora es tanto formal como experiencial.

Una de las aportaciones más importantes de este volumen es el análisis, también como parte del proceso de adaptación, de la recepción. Hutcheon acota que el público disfruta y se compromete con historias “remediadas”. Si conocemos la obra adaptada, dice, habrá una constante oscilación entre ésta y la nueva adaptación que experimentamos; si no la conocemos, no la experimentaremos como adaptación; si leemos la novela después de ver la adaptación fílmica, la oscilación aparecerá, pero al revés. La oscilación, concluye, no es jerárquica. Debemos, también, tener en cuenta que ni el producto ni los procesos de adaptación existen en el vacío, sino en un contexto determinado (tiempo y espacio, sociedad y cultura).

La conclusión general a la que todas estas reflexiones apuntan es que una adaptación es una repetición sin réplica y como tal debe leerse e interpretarse, en todo su valor. (GMZ)



Sánchez Noriega, José Luis

De la literatura al cine.

Teoría y análisis de la adaptación

Barcelona: Paidós, 2000

(Paidós comunicación, 118).

ÉSTE ES UN TEXTO UTILÍSIMO PARA LA DOCENCIA o para aprender análisis comparativo de manera autodidacta. El autor parte de lo general para concluir en lo muy particular. Es decir, comienza con la definición de adaptación y plantea las bases teóricas que sustentan el término; luego utiliza la teoría narratológica como herramienta para la comparación de discursos distintos, pero con elementos narrativos en común y culmina con ejemplos específicos de análisis de cada uno de los tipos de adaptación que se planteó al inicio del texto. Cada una de las tres partes lleva de la mano a los lectores para profundizar en el tema, siguiendo una metodología clara y bien planteada, definiendo cada uno de los términos teóricos y dando suficientes ejemplos concretos de cada uno.

Para referirse a la adaptación, Sánchez Noriega habla de una “fértil bastardía”. Admite que hablar de adaptación implica, en principio, una relación subsidiaria de la obra original.

Adaptaciones, trasposiciones, recreaciones, versiones, comentarios y variaciones son procesos por los que una forma artística se convierte en otra, la inspira, desarrolla, comenta y hunde sus raíces en textos previos. En el caso de la literatura que deviene cine, nunca se debe olvidar la diferencia radical entre los medios expresivos, lo cual exige producir una obra original.

El autor cita a Gimferrer para recordarnos que, cuando juzgamos una adaptación, debemos hacerlo por el resultado fílmico, porque el cine y la lite-

ratura son medios distintos que emplean diferentes sistemas de significación. Para ser fiel al libro, hay que traicionarlo y alterarlo de alguna manera, dice. El error en el juicio comparativo entre película y obra literaria surge cuando se aplica un criterio exclusivamente literario al análisis de la película. La novela presta materia a la película; pero la calidad artística, que es verbal, no puede transmitirse a la versión cinematográfica. Da lo mismo con cualquier otro argumento.

Sánchez Noriega define la adaptación como el proceso por el cual un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones, en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, *dialoguizaciones*, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.

¿Por qué es posible la comparación? Al responder a esta pregunta, Sánchez Noriega abre paso al empleo de la narratología como marco teórico ideal para el estudio de las adaptaciones. A nivel del relato, el texto literario o fílmico cuenta una historia (personajes y sucesos) mediante un conjunto de procedimientos que llamamos discurso; la comparación puede ejercerse a partir del momento en que los materiales se encuentran organizados en un relato.

No debemos olvidar, señala, que el filme parte, en muchas ocasiones, de un guión que desarrolla en fragmentos una historia a través de diálogos, descripciones y narraciones; varias novelas son similares a los guiones. Los cambios de la sustancia de expresión afectan tanto al discurso como a la historia. La convergencia en la historia debe completarse con elementos del nivel del discurso como la enunciación, la estructura narrativa, la estructura espacio-temporal y la clausura del relato.

¿Por qué se adaptan textos literarios al cine? El autor da muy diversas respuestas: por necesidad de historias, como garantía de éxito comercial, en tanto vía de acceso al conocimiento histórico, para recrear mitos y obras emblemáticas, en busca de prestigio artístico y cultural, así como para llevar a cabo una labor divulgadora.

En cuanto a cómo deben trabajar los adaptadores, nos dice: “[E]l proceso de adaptación es un camino de opciones” (59), en el cual hay que definir si hay que suprimir una parte del original, elegir qué se conserva y qué se modifica, para determinar el género del relato fílmico y el nivel de adaptación, elegir sobre qué aspecto del relato se subrayará: ambiente, personajes, ritmo, valor dramá-

tico de la acción, flujo del tiempo y buscar equivalencias de expresión y procedimientos de estilo.

Al comparar, parece inevitable que nos refiramos a la fidelidad, aunque la adaptación de textos narrativos implica transformaciones precisas para contar una historia con otra forma expresiva, lo cual cuestiona este mismo concepto. Si no lo eludimos, tendríamos que considerar lo siguiente: la fidelidad al espíritu de la narración literaria implicaría una película cuyo efecto fuera análogo al de su texto de origen, un resultado estético equivalente; la capacidad del autor cinematográfico para realizar, con su versión fílmica, la lectura que han hecho la mayoría de los lectores del texto literario.

Para ello se utilizan, explica, mecanismos como la concentración (se cierran el máximo de efectos en el mínimo de tiempo) y el aumento (óptica dramática que simplifica y subraya los caracteres, efectos y etapas de la acción); y otros más específicamente cinematográficos, como la *audiovisualización*, *secuencialización*, *dialoguización* y *dramatización*; supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, visualizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones.

Al teatro lo llama el falso amigo, pues éste y el cine convergen en la duración y en el carácter de representación. La facilidad de traslación inmediata de lo esencial del texto dramático oculta las diferencias radicales que —en tanto representación— ofrecen ambos lenguajes, afirma. La película concluida es una obra única e inmutable; la obra teatral es susceptible de diversas puestas en escena que la recreen en función de los diferentes directores o contextos culturales; la representación teatral supone la *irreproducibilidad* de cada función.³

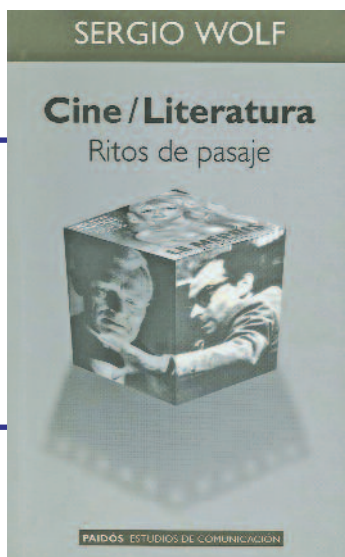
Con gran acierto para sus detallados análisis (no pretenden ser interpretaciones o críticas, sino una guía para encontrar los elementos comunes en los relatos literario y fílmico), el autor elige ejemplos que pueden considerarse emblemáticos para cada una de las categorías de adaptación de la tipología propuesta al inicio de su texto, como *El tercer hombre*, para el modelo de novela cinematográfica, o *Carne trémula* para el modelo de adaptación libre.

La conclusión es que las adaptaciones que logran sintonizar con la interpretación estándar de los lectores del texto, manteniendo las cualidades cinematográficas del filme (a lo cual denomina una película auténtica), son aceptadas. El rechazo provendría cuando la película, comparada con otras, ocupa

³ Gimferrer también hace observaciones al respecto.

un lugar inferior en la jerarquía de calidad estética al que la novela ocupa en relación con otras novelas.

A quienes no aprecian mucho la teoría, este libro les parecería aburrido. Sin embargo, es una puerta muy ancha tanto para los especialistas en literatura como para los comunicólogos, puesto que otorga, con evidentes dotes didácticas, herramientas teóricas y metodológicas para basar la crítica en algo más que el gusto personal. (GMZ)



Wolf, Sergio

Cine/Literatura. Ritos de pasaje

Buenos Aires: Paidós, 2001

(Estudios de comunicación, 16).

EN *CINE/LITERATURA. RITOS DE PASAJE*, el autor argentino Sergio Wolf parte de la idea de que el simple hecho de denominar a la adaptación así ya implica un problema de origen; se recurre a la palabra para designar el problema de la literatura que deviene cine, o mejor, de los libros que devienen películas.

Sin embargo, afirma, al usar la palabra adaptación se parte de la creencia de que la literatura es un sistema de gran complejidad y su tránsito al territorio del cine implicaría tan sólo pérdidas o reducciones; como consecuencia, afirma con ironía, se consideraría el cine como electroshock o como píldora tranquilizante de la literatura. La adaptación, según esta concepción, implicaría tan sólo una adecuación de formatos o de volúmenes. “La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen —literatura— “quepa” en el otro formato —cine—: que uno se ablande para “poder entrar” en el otro, que adopte la forma del otro” (15). De aquí proviene su rechazo, también, de la analogía con la traducción.

Prefiere, entonces, el uso del término “transposición”, que designa la idea de traslado, pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema (16). Se refiere, entonces, a la sustitución de los procedimientos narrativos de la literatura por los de la nueva máquina de escritura, la cámara cinematográfica (17).

En relación con la analogía, Wolf afirma que una traducción implica creer siempre en la equivalencia entre lenguas; cuyo resultado es decir lo mismo

sólo que en otra lengua. Así, la comparación con la traducción supone un vínculo irremediabilmente sumiso con el texto original y, más allá de que el traductor intervenga sobre esa obra ajena (incluso con el agregado de prólogos o notas aclaratorias), el contrato tácito de una traducción seguirá consistiendo en mantener, hasta donde sea posible, la letra preexistente.

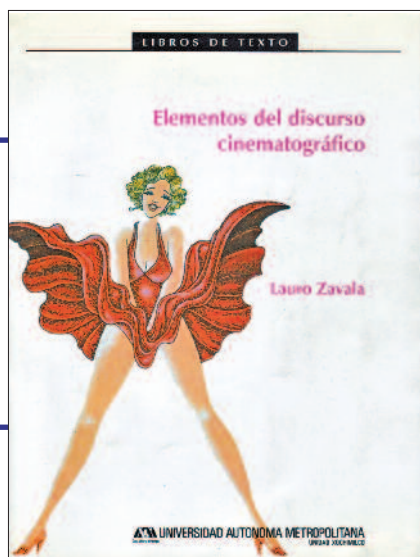
Pero, ¿de qué forma se borraría la relación con el texto de origen, o por qué querría negarse su existencia, cuando en ambos procesos la producción de segundo orden se anuncia de diversas maneras? Se trata de dos formatos, ciertamente. Cuando el autor asegura que “toda transposición requiere al menos una franja de independencia que podrá ensancharse o angostarse, según el criterio elegido, pero que es consustancial a la operación misma de transponer” (30), se contradice en cuanto a su violento rechazo. Una adaptación es una lectura, una interpretación, entre muchas posibles, y por ello la franja de independencia a la que se refiere es posible.

Con el fin de refutar la analogía, Wolf señala que el cine ha de crear con los materiales de su propio medio; ello no implica sustituir lo perdido. Las traducciones, que crean con los materiales de su propia lengua y contexto cultural, no sustituyen algo perdido. Así, su punto de vista resulta estrecho al decir que esta postura presupone un acuerdo con el autor y pone al cineasta en el lugar de un deudor eterno, obligado a saldar una cuenta interminable, aun cuando se ha concluido la transposición.

A pesar de que la transposición es un producto independiente, con cualidades propias y relacionadas con su medio, ¿cómo negar alguna —aunque sea leve— relación con la fuente?, ¿por qué considerar la relación como negativa?

Según Wolf, equiparar el proceso de adaptación con el de traducir implica creer en la obligación de sustituir para no traicionar; presupone que el adaptador realiza una variación del pacto suscrito por un traductor, quien debe encontrar equivalencias entre disciplinas o códigos diferentes: no hallarlas resulta en una sanción por parte de la academia y la crítica.

Tal vez, en su defensa de la obra fílmica como un producto artístico de valía propia, Wolf menosprecia, entonces, la labor del traductor. (GMZ)



Zavala, Lauro
Elementos del discurso cinematográfico
México: UAM, 2003.

EN TANTO FORMA NARRATIVA, EL CINE se aborda en esta obra desde diferentes perspectivas teóricas, como la semiótica, la pragmática, la hermenéutica y la narratología, entre otras, con las ventajas y desventajas que ello supone. Sin embargo, a final de cuentas, se logra dar un panorama completo de las actividades críticas que la filmografía exige para su análisis.

En efecto, es amplio el horizonte aquí tratado. Los nueve capítulos que vertebran este libro conforman un abanico de posibilidades de evidente pertinencia: lo mismo se apunta hacia la teoría y práctica del análisis fílmico e intertextual, como a las reflexiones teóricas sobre la estética del cine; a las fronteras entre éste y la literatura, como a las condiciones de la investigación cinematográfica en México.

El primer capítulo contiene, precisamente, un mapa de análisis fílmico, la propuesta más importante del texto. El mapa —es tal porque cada usuario elegirá su ruta de análisis— se asienta en las competencias lectoras de cada receptor. Zavala propone doce grupos categoriales que se desglosan en ciento veinte categorías de análisis, las cuales abarcan elementos pretextuales, textuales y posttextuales, generalmente con planteamientos semiopragmáticos y hermenéuticos.

Los grupos categoriales se encargan de dirigir la interpretación con base en las condiciones de lectura. A partir de aquí se analizan el inicio del filme y

los aspectos referentes a la representación y el discurso fílmicos: la imagen, el sonido, la edición, la escena, la narración, el género y estilo, la intertextualidad, la ideología, el final y la conclusión.

Se entiende, pues, que se trata de una propuesta de carácter didáctico, apoyada en una visión sistémica del filme, en la que las tres intenciones de generación de sentido —del autor, del texto y del lector— se orientan a construir interpretaciones *legitimables*, con base en el diálogo entre el código y el usuario.

El segundo capítulo, sobre narrativa cinematográfica contemporánea, alude a la relación entre el suspenso narrativo, en especial el utilizado en el cuento policiaco —el género intelectualmente más demandante, según Borges— y el cine contemporáneo, que ha tomado de aquél, según Zavala, algunas formas de retardar la solución de los enigmas, conflictos o misterios.

También se plantea el problema de cómo se presenta la cultura posmoderna en la ficción contemporánea. El autor termina por considerar la ficción posmoderna como una última frontera —de muchos tipos— que funge como una resistencia cultural previa al cambio de paradigma ético y estético. Precisamente esta reflexión da pie al autor para caracterizar en esas dimensiones al cine posmoderno: tendría una ética propositiva y otra escéptica, así como una estética lúdica y otra hiperviolenta.

Con esto se da paso al tercer capítulo, sobre algunas exploraciones en estética cinematográfica. Aquí los temas son la estética de la sutura en el cine, a partir del conocido término lacaniano (ocultamiento de la fragmentación, en este caso inherente al montaje fílmico), se comenta el cine de Hitchcock, de Almodóvar y de Resnais, entre otros.

También se reflexiona sobre las diversas estrategias metaficcionales en el cine y se propone una taxonomía de carácter estructuralista en la cual se distinguen tres tipos de estrategias a partir de un modelo de Jakobson: las metonímicas, las metafóricas y las de puesta en abismo. Al final se habla de la naturaleza intertextual de la fotografía, en tanto texto compuesto por diversos fenómenos culturales.

El cuarto capítulo visualiza algunos aspectos fronterizos entre el cine y la literatura, especialmente los referentes al empleo de las teorías literarias y su aplicación en el análisis cinematográfico y, por otro lado, respecto del proceso de adaptación fílmica, luego de situar el suspenso narrativo como la estrategia estructural más importante del texto literario o cinematográfico, se establece la necesidad de que el análisis de una adaptación se haga en función de la especificidad fílmica, sin vincularla con la obra literaria.

Concluye esta sección con los análisis de las estructuras de poder en *El secreto de Romelia* (Busi Cortés), adaptación del cuento “El viudo Román” (Rosario Castellanos) y de los modos metaficcionales en *Fiebre latina* (Luis Valdez).

En esta misma línea, en el siguiente capítulo se pone en práctica una serie de ejercicios de análisis cinematográfico. Así, se reflexiona sobre las estrategias intertextuales en *Blade Runner* (Ridley Scott), con especial atención a la hibridación estilística y el pastiche genérico; se cuestionan las teorías del posmodernismo y de lo fantástico de McHale y Todorov, respectivamente, en *Todos dicen que te amo* (Woody Allen), y finalmente se analiza el punto de vista narrativo como sistema semiótico de miradas en *Danzón* (María Novaro).

En el capítulo seis, el tema es la investigación cinematográfica. El autor señala que, en este campo, en nuestro país han dominado las perspectivas periodísticas e históricas, pero se han ignorado tanto la teoría del cine como los métodos de análisis especializados, mientras la enseñanza del cine se ha dirigido particularmente hacia la producción; todo lo cual deja ver la indiferencia con que se ha visto el cine en tanto fenómeno cultural.

Por esta razón, Zavala formula varias propuestas: crear un panorama propicio para la investigación, en el que se lleve cine como materia obligatoria desde la educación básica; la autonomía profesional de investigadores del campo; la creación de bibliotecas especializadas, de revistas sobre estudios cinematográficos y de posgrados en cine, entre otras.

El séptimo capítulo contiene un mapa de análisis intertextual que, de hecho, es una posibilidad de extensión del mapa de análisis fílmico. Se compone de ocho grupos categoriales y 78 categorías de análisis, y encuentra un afortunado complemento en un glosario de 125 términos sobre intertextualidad y una bibliografía sobre teoría y análisis de ésta.

Los dos últimos capítulos los conforman el módulo de “Cinematografía y procesos culturales” para la Licenciatura en Comunicación Social de la UAM y el plan de estudios para la Maestría en Estudios Cinematográficos del Imcine, ambos elaborados por Zavala.

Se trata, pues, de una obra muy didáctica, que sienta las bases para un análisis fílmico fundamentado en una metodología pertinente, además de propiciar la reflexión seria sobre el cine y sus posibilidades teóricas. (JOV)

IV. Guión



Balló, Jordi y Xavier Pérez

La semilla inmortal

Los argumentos universales en el cine

Barcelona: Anagrama, 1997 (Argumentos).

SI BIEN EL CINE SURGIÓ EN 1896, LOS ARGUMENTOS que este medio ha explotado a lo largo de estos poco más de 110 años de historia, datan de mucho tiempo atrás; seguir el paso a estas historias, tomar la punta de los relatos y recorrerlos para conocer su camino a lo largo de los siglos, descubrir sus nudos y desenredarlos, para acercarse además a las bifurcaciones que han tenido, es la tarea que se han echado a costas Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal*...

El texto parte de una pregunta que rápidamente es respondida, y no sólo por los autores, sino por los lectores del libro y por los millones de cinéfilos que, con una mediana cultura relativa al llamado séptimo arte, abundan en el mundo. La interrogante es ¿hasta qué punto son originales los argumentos cinematográficos? Balló y Pérez responden:

Busquemos la respuesta siguiendo a Platón; lo son cuando se incorporan a una continuidad narrativa germinal, o sea, cuando son fruto de un legado anterior y generan otro nuevo. Las narraciones que el cine ha contado y cuentan no serían otra cosa que una forma peculiar, singular, íntima de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando (11).

Para explicar el desarrollo de esos argumentos universales en el cine, los autores dedican un capítulo a cada una de esas 21 tramas básicas. “Cada uno

de los capítulos analiza un tema universal, dedicando una atención especial a la obra teatral, mítica, literaria o de la tradición oral donde mejor ha tomado forma dicho tema” (13).

Sin ser exactamente cronológico, el orden de los capítulos observa una secuencia que arranca con los temas de viajes y viajeros, coincidentes con los primeros relatos épicos occidentales, y que sin duda muchos consideran como el origen mismo de la literatura.

En busca del tesoro. Jasón y los argonautas es el tema con que abre este texto, que en casi todos sus capítulos presenta la siguiente estructura: breve introducción sobre la importancia del tema; sinopsis del relato en cuestión; versiones cinematográficas más fieles; adaptaciones innovadoras; películas y temas afines. “El retorno al hogar: *La Odisea*”; “La fundación de una nueva patria: *La Eneida*”; “El intruso benefactor: *El Mesías*”; “El intruso destructor: el maligno”; “Lo viejo y lo nuevo: ‘El jardín de los cerezos’”; “El amor prohibido: *Romeo y Julieta*”; “El pacto con el demonio: *Fausto*”; “El conocimiento de sí mismo: *Edipo*”; “La creación de la vida artificial: *Prometeo y Pígmalión*” son los títulos de algunos de los capítulos que Balló y Pérez desarrollan con amplitud y gran detenimiento.

Como botón de muestra de cómo abordan cada uno de estos temas universales, veamos en concreto el capítulo llamado “La ascensión por el amor: ‘La Cenicienta’”. Se abre con una introducción general en la que los autores plantean la existencia de un tipo de amor que conlleva un ascenso social, de hecho es un argumento que bordea el de la ambición, con la diferencia de que mantiene un alto grado de ingenuidad. Ese argumento se consolidó en su grado máximo en el cuento de “La Cenicienta”. Luego se remontan a los antecedentes más lejanos de este argumento, que incluyen una primera versión escrita que apareció en China en el siglo IX a.C.; pasan por *La gata cenicienta*, relato de Basili, hasta llegar a los textos consagrados de Charles Perrault y de los hermanos Grimm.

En este acercamiento al argumento original, se detalla, por ejemplo, que fue Perrault quien introdujo en la historia elementos que hoy son capitales, como la zapatilla de cristal y la prohibición de seguir en el baile después de la medianoche. Una vez conocido el argumento original, se identifican los elementos básicos de éste, que luego serán los que retomarán las versiones cinematográficas, incluso las que aparentemente están más alejadas del original.

En el caso de “La Cenicienta”, tales líneas argumentales son

La protagonista femenina ha vivido en un *paraíso inicial*; que viene seguido de una *pérdida*. Se inicia una etapa de *humillación* [...]. Una *invitación seductora*

—al baile— crea un enfrentamiento hasta que una *ayuda mágica* provoca una *transformación* de la chica humillada, y le permite acceder al baile donde ocurre el *enamoramiento*. Este idilio es efímero y deja una pista —la zapatilla—. El príncipe emprende la *búsqueda* de la chica. Cenicienta encuentra la recompensa final a su bondad con el *reconocimiento* a su persona, acompañado de un castigo para las hermanastras (196).

Una vez establecidas las premisas del argumento, se da paso a la revisión de éstas para conocer cuáles son los atractivos que las hacen cinematográficas. En el caso de la historia de “La Cenicienta”, puntualizan los autores, además de su estructura fundamentalmente melodramática (huerfanita pobre-vida virtuosa y sacrificada-enamoramiento lleno de dificultades-recompensa final), está el elemento suspenso, esencialmente en las secuencias finales, que han sido altamente explotables en el cine (especialmente el hollywoodense), que ha hecho de “La Cenicienta” una de sus historias favoritas. Y qué mejor prueba de ese interés que los subcapítulos abiertos por los autores, a partir de las muchísimas cintas que tienen en “La Cenicienta” su argumento base.

Tan sólo los títulos de estos subcapítulos nos dan una idea muy aproximada de los extraños caminos que ha recorrido este argumento universal; helos aquí: “La variante gótica”; “Las jóvenes desvalidas”; “La ambiciosa caza del millonario”; “Un argumento de musical”; “Cenicienta en el mundo laboral”; “Cenicienta prostituta”. En cada uno de los subcapítulos se habla de decenas de cintas y se detallan las líneas argumentales que se han retomado del relato original, señalando los aciertos y las fallas de cada una de las distintas versiones.

Cabe señalar que el texto, pese a la profundidad que alcanza, no deja de ser ameno, sencillo y accesible a casi todo mundo. Desde un especialista, que puede hallar en éste un buen tema de discusión, hasta un aficionado cinéfilo que quiera adentrarse más en el mundo del séptimo arte.

Parte esencial de este texto es su muy cuidado y relevante aparato crítico, pues las notas a pie de página forman un entramado aparte; lleva los temas a otras posibles investigaciones y hace acotaciones sociológicas, económicas, vinculadas con el tema. Asimismo, incluye un muy útil índice bibliográfico, con especificaciones concretas de los temas a los que se alude; un amplísimo índice filmográfico; un índice onomástico; además del consabido índice general.

Dos serían los puntos criticables para el lector mexicano de *La semilla inmortal...*: la traducción de los títulos de las películas extranjeras es el que

se usó comercialmente en España, dado el origen del libro; y las pocas referencias a filmes latinoamericanos, lo cual extraña ampliamente, pues los autores son españoles y presentan amplios análisis y muchísimos ejemplos de películas filmadas en Japón, China, Irán, India. Se pensaría que para los autores es más cercano el cine de América Latina, pero no parece ser así. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* es un libro fascinante, que invita a seguir viendo cine y a seguir gozando de la literatura. (HH)



Comparato, Doc

De la creación al guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión
Buenos Aires: La Crujía, 2005 (Aperturas).

EL AUTOR OCUPA LOS DOS PRIMEROS CAPÍTULOS para asentar conceptualizaciones de guión y a fundamentar las tres entidades básicas: emisor, medio y receptor, para después iniciar la revisión del proceso de escritura del eje generador que nos ocupa, definiendo de principio a fin las etapas que considera ineludibles: desde la idea hasta el formato en muy sustanciosos capítulos (del tercero al octavo).

Al final de cada capítulo, desde el primero, se encuentran las conclusiones de los temas tratados y un espacio de gran utilidad didáctica, pues Comparato plantea ciertos ejercicios esclarecedores. Se cuenta también con el apoyo de un glosario de términos básicos y una abundante bibliografía general.

A partir de la ponderación de la idea como esencia generadora que reúne creatividad y originalidad, reconocemos por qué “las ideas valen oro”. Los siguientes capítulos se acercan, desde distintos aspectos, al meollo del texto que nos ocupa: la *dramaticidad* del guión. Es aquí donde las fronteras interdisciplinarias y de género se muestran más imbricadas.

Sin conflicto, sin acción, no hay drama. Esta premisa sirve para que Comparato parta de la poética de Aristóteles, cite el gran conflicto hamletiano y también las palabras de Pirandello acerca de que toda criatura del mundo de la fantasía necesita, para existir, un drama, así se enfrente a las fuerzas humanas, no humanas o fuerzas internas. La acción dramática queda planteada como el

eje principal que el guionista debe desarrollar, manejando todos los recursos: anticipación, expectativa e inversión de expectativa, sorpresa, curiosidad, duda, peligro y suspenso centralizados en el famoso *plot* que puede presentarse, según las programaciones, en *plot* principal, *subplot*, *multiplot* y *plot* paralelo.

Especial énfasis hace en la necesidad de que el guionista desarrolle una adecuada labor de investigación. Por supuesto, compartimos del todo la opinión que el escritor de guiones —como todo creador— no escribe sobre lo que quiere, sino sobre lo que sabe.

La presencia del personaje (sus características, requisitos y perfiles) permea todo el discurso alrededor de la acción dramática. Esto es un acierto del autor, pues en ningún momento se pierden las preguntas básicas de toda historia: qué, cuándo, dónde, referidas a quién.

Tal vez los capítulos seis y siete, “La acción dramática” y “Tiempo dramático”, sean los más esclarecedores. Con fluida claridad, probablemente por su experiencia como docente, expone estos dos acápites que tienden en la práctica a confundirse porque pisan terrenos comunes. La conceptualización sobre el “tiempo real” y el “tiempo interior” frente a los sucesos dramáticos y los personajes es digna de mencionarse por su esquematización y porque permite la entrada con facilidad a la comprensión del ritmo dramático, un verdadero “talón de Aquiles” para la escritura de este género de frontera.

La continua ayuda de ejemplos propios y de renombrados escritores literarios aligera las especificidades, diferenciando muy bien las estructuras para cine de los formatos para televisión. Por ejemplo, imposible de concebir el ritmo para un programa televisivo, distinguiendo incluso la telenovela de un serial, respecto del tiempo dramático que requiere el filme, cuya lectura se da sin interrupciones.

Comparato subraya la importancia de la escena como unidad dramática del guión y revisa su estructura sobre el comienzo, desarrollo y final de éstas.

El apoyo de diagramaciones sobre las distintas unidades: escenas de preparación, de clímax, de complicaciones, esenciales, etc.; sobre las presencias más adecuadas para los inicios, partes medias de desarrollo y finales, según distintos géneros y canales, y hasta los efectos ópticos y movimientos de cámara —encuadres y planos en movimiento— con sus significaciones dramáticas, ocupan gran parte del octavo capítulo.

Comparato trata un asunto clave sobre la adaptación (así llamada para los grados más altos de fidelidad hacia la obra original) y que distingue de “basado en” o “inspirado en” hasta la “adaptación libre”. Este asunto es rico por las

reflexiones que origina. Un tema polémico que, sin duda, tiene muchas aristas, según sean los casos que ejemplifican cada grupo.

El libro finaliza con reflexiones sobre temas afines. En “Otros guiones” discute brevemente, con cierta profundidad, sobre guiones para shows, musicales, *sitcom*, espectáculos infantiles, cómics y radio. Y también experiencias sobre el oficio del guionista.

Un glosario de términos básicos y una amplia bibliografía cierran las 380 páginas de este muy completo estudio sobre el guión.

Doc Comparato es fundador del Departamento Creativo de la Red Globo de Brasil, ha trabajado como guionista para varias televisoras y departamentos creativos de agencias y medios de comunicación. Su labor es reconocida también en instituciones académicas, donde ha impartido cursos sobre guión para cine y televisión. (MLLA)



Davis, Rib

Escribir guiones: desarrollo de personajes

Barcelona: Paidós, 2004

(Manuales de escritura, 8).

EN ESTE LIBRO, RIB DAVIS PARTE de una fundamentación ampliamente compartida: son los personajes quienes nos impactan en todo relato. Son los sucesos y a quiénes les suceden el meollo que nos permite recordar un filme, la serie teledramática o radiofónica. Ya otros teóricos han resaltado la empatía humana requerida para que los lectores (o receptores) de todo medio se interesen por las programaciones mediáticas. Reconocemos que la fotografía de un filme es sobresaliente o que la música fue espléndida, pero siempre es por la fuerza de los personajes que se recuerdan las historias.

Así, la escritura del guión que propone Davis en este volumen gira en torno a este tema capital y en su análisis principia por la invención de los personajes y el primer recurso que sugiere es buscar sus raíces en el entorno del guionista: sus amigos, familiares y su persona misma. Lo positivo de lo anterior es que la evolución del personaje resulta conocida y sería más fácil escribir sobre ello, pero, por el lado negativo, se presenta la falta de objetividad y el caminar, sin libertad, por un rumbo ya determinado.

La caracterización será más completa en tanto se plantee al personaje de la manera más integrada, respondiendo a su ubicación de género, raza, clase social—cada vez más compleja por los problemas de identidad—, antecedentes familiares, etcétera. Recomienda Davis saber exhaustivamente todo sobre el personaje, aunque no se diga en el guión.

Es muy interesante el recorrido que el autor propone para crear a los personajes en función de cómo “han sido” y cómo “son ahora”. Para ubicarlos según su experiencia, formula tener una idea clara de su formación y de sus aptitudes, siendo éstas, de preferencia, poco predecibles. Es importante reconocer cuál es la posición del personaje sobre asuntos tan importantes como la sexualidad, no solamente por su orientación, sino las actitudes morales relacionadas con la moralidad y son determinantes generacionales. Dice Rib Davis que siempre la historia de fondo “pasa al ahora” porque, aunque el personaje no lo recuerde, lo “revive” en ciertos momentos y éstos podrían ser cruciales.

Todo lo anterior estaría en el nivel del discurso solamente, pero es indudable que alterará la historia del presente del personaje. Este “ahora” se integrará fundamentalmente con la edad —que afecta las relaciones del personaje—; su ocupación, la cual en ocasiones tendría un significado simbólico y además permite mostrar profesiones poco habituales para formar los muy efectivos “microcosmos especiales”.

Además de los amigos-enemigos y la apariencia física —que llega a ser determinante—, es muy importante que el guionista conozca la visión del mundo de cada uno de sus personajes. No es preciso explicitarlos, más bien conviene que el lector los descifre; incluso a veces los personajes autoengañados “son un ejemplo del vacío que puede completar la audiencia” (75).

Y una recomendación del autor, entusiastamente compartida por muchos guionistas es que los personajes muestren pasatiempos, pasiones y, si conviene, sentido del humor.

Respecto del uso del lenguaje, dice Davis, el guionista ha de mostrar el conocimiento del género que escribe y los efectos de los antecedentes.

El autor dedica la “Segunda parte” a la revisión de los elementos que dan vida al personaje dentro del guión y principia por las motivaciones, a las que Stanislavsky llamó objetivos y super-objetivos, o sea, “la preocupación más importante y predominante de cada personaje” (81), las metas a largo plazo, que quizá no estén muy presentes, pero existen, y pueden irrumpir cuando se sienten amenazados. Cuando un personaje muestra sus metas, con mucha frecuencia suele resultar plano, nos dice el autor.

El viaje emocional, la descripción y la autodescripción de los personajes, conceptos por demás interesantes sobre los héroes y los villanos, así como las principales características para los personajes secundarios y de reparto configuran esta segunda parte del libro. Nos detendremos a dar algunas notas sobre

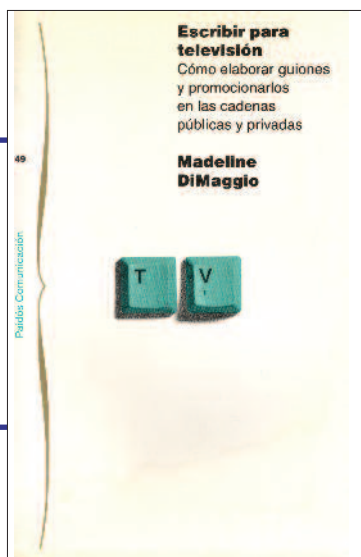
lo que asienta Rib Davis acerca del personaje cómico, por el raro acierto que es usual encontrar en su creación y tratamiento.

Salvo cuando el personaje cómico es el protagonista y, por ende, el género dramático es la comedia, la gama de la presencia del humor es muy amplia. Se presenta en casos de personajes cómicos y serios a la vez; de algunos cuyos matices mueven a la sonrisa continuamente; los que provocan alguna carcajada y también los que apelan a la ironía.

Para el reconocimiento de los esencialmente cómicos es necesario tener la experiencia repetida del “tipo de personaje”, o sea que el lector tenga una experiencia repetida de cómo ese personaje actúa en respuesta a ciertas situaciones generalmente. Esto es muy notorio en las comedias de situación o en las series, tele y radiodramas, en los que ya se ha podido “seguir” a ciertos personajes.

Menciona Davis que también se presenta el humor teñido de tristeza y termina recomendando crear personajes que no necesitan ir contando chistes para ser ingeniosos y cómicos, sino más bien que “al encontrarse en determinadas situaciones, *se vuelven divertidos para la audiencia*” (195).

Finalmente, ¿qué hacer con un personaje que al término del guión sigue sin complacer al guionista, sin llenarle del todo? Davis recomienda no tener piedad, los cambios deben ser radicales: de género, de edad, de pasado: de todo. Porque... “Lo último que vemos o escuchamos de un personaje debe ser memorable, una imagen digna del personaje que has creado” (199). (MLLA)



DiMaggio, Madeline

*Escribir para televisión.
Cómo elaborar guiones y promocionarlos
en las cadenas públicas y privadas*
Barcelona: Paidós, 1992.

MUCHOS TEXTOS DEDICADOS A LA ESCRITURA del guión resultan complejos para los deseosos de iniciarse en este ámbito; casi se describirían como manuales saturados de tecnicismos y fórmulas para memorizar. Sin embargo, Madeline DiMaggio logra dilucidar y plasmar en esta publicación los elementos cruciales de las premisas básicas para la elaboración, formato y venta de los materiales creados.

El texto plantea de dónde se parte para la creación de una propuesta funcional para televisión pública o privada. El libro se divide en 16 apartados de extensión dispar, en los cuales se sostiene el sencillo planteamiento de las premisas de DiMaggio desde la primera página hasta la anotación final de la autora. También incluye entrevistas con un agente, un par de guionistas/productores y un director.

En el primer capítulo conocemos las vivencias de DiMaggio al ser parte del gremio de guionistas en Estados Unidos. Sus experiencias la hicieron concebir el guión como punto de partida hacia la producción televisiva. Menciona como únicas formas de contacto con el guión televisivo la lectura y escritura de éste.

El segundo y tercer capítulos señalan los utensilios base del guionista (la escenografía, narrativa, diálogo, los ángulos de cámara y la escena) como cimiento para la escritura del guión. A su vez, plantea las restricciones del medio

que, sin lugar a dudas, deben considerar los aspirantes a guionistas. Marca como principal objetivo la venta de productos perfectamente escritos y, a manera de máxima, no pretender cambiar el medio hasta no formar parte de éste.

El cuarto capítulo se refiere a ganchos comerciales, aquí la autora sugiere formas de enganazar al lector del texto, productor y audiencia a las letras que el escritor plasma en forma de guión. Recomienda ubicar situaciones comunes y extraordinarias en un planteamiento rápido durante las primeras escenas, en las que queden establecidos todos los antecedentes de la trama. DiMaggio hace hincapié en los intrínquilis para crear las complicaciones en la historia.

El quinto capítulo analiza las ideas base de guiones originales y sugiere que sean precisas y diferentes. Para esto nos recomienda buscarlas en todas partes y leer el mundo de otra forma, siempre a favor de un guión.

El sexto capítulo es una muestra de cómo escribir la *sitcom* (comedia de situación). Aquí DiMaggio esquematiza en dos actos la creación del guión, en la que se hace el planteamiento, confrontación y resolución en espacios limitados. Sobre este género televisivo, sugiere no escribir para el chiste, solamente se debe complicar la historia y hacer la situación cómica por sí misma.

En el séptimo capítulo se explica la manera precisa para estructurar el guión de una hora, se plantean cuatro actos con cuatro puntos climáticos previos a los cortes y se propone utilizar las emociones como elemento central del texto televisivo y reconocer las estructuras de las líneas argumentales; además de la instrumentación del conflicto en los personajes y situaciones para alimentar el drama.

El desarrollo de la telenovela se plantea en el octavo capítulo, en donde se proponen seis etapas: la idea base, la idea motriz, las escenas, el tratamiento, el primer borrador del guión y su reescritura. Aquí lo importante es identificar la columna vertebral de la historia y ser funcional en la estructura para dar paso al primer escrito del guión a depurar. Es obligado el uso ágil del diálogo para darles vida a los personajes.

Íntimamente ligado en particular con el capítulo previo, en el noveno se habla sobre cómo volver atractivos a los personajes, para lo cual DiMaggio propone crear y definir los aspectos de cada una de las figuras en los ámbitos profesional, personal y privado, sólo así resultarán bien estructurados e interesantes.

El décimo capítulo se refiere al diseño de un programa piloto, que nace de una idea original, totalmente ligada a la realidad y debe, obligadamente, estar pensada en función de la audiencia. Este tipo de guión requiere de un “concepto” y una “biblia” como sustento del tratamiento de la idea motriz, para lo cual

se necesitan explicar y conceptualizar las relaciones existentes entre los personajes, así como la manera en que se desenvuelven en la trama de la emisión.

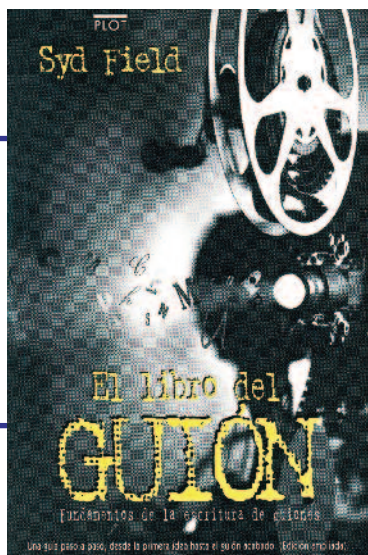
En el undécimo capítulo, DiMaggio plantea una estructura para la película de dos horas y sugiere la de tres actos, por encima de la de siete, pues en el segundo caso los productores no la considerarán, pues dicha estructura se creó en función de la televisión y de su mercadotecnia.

Lo sugerido por la autora es trabajar en largometrajes y no en películas de la semana, ya que será mejor adaptar del cine a la televisión. Lo anterior se liga directamente con el capítulo subsecuente, el duodécimo, en el que reitera la escritura de los géneros anteriormente planteados, pero incluye una serie de pasos para la escritura y comercialización del guión.

El decimotercer capítulo es sobre el formato del guión televisivo, justo aquí DiMaggio presenta elementos necesarios para el guionista, como las indicaciones a la producción y la manera en que se presentan ante ejecutivos de las televisoras.

En los tres capítulos restantes se habla de la forma en que un guionista novel debe manejarse en la industria. Lo esencial es vender en su totalidad el guión cuando está terminado y seguir escribiendo para tener qué mostrar al mercado hasta encontrar un agente encargado de conducirlo en el medio.

Madeline DiMaggio presenta una aproximación a la industria televisiva estadounidense, a partir de su propuesta de la escritura de guiones para los diferentes géneros producidos en televisión y largometrajes. Recomienda al guionista seguir su instinto, pero siempre estar preparado, pues en este medio la investigación es crucial y determinante para quien desea participar en éste. (DRS)



Field, Syd

El libro del guión.

Fundamentos de la escritura de guiones

Madrid: Plot, 1995.

CUANDO EN UN LIBRO SE AGRADECE, EN PRIMER LUGAR, “a todos mis alumnos”, permite intuir la calidad didáctica del texto que tenemos entre manos. Field insiste en su dedicatoria “A los estudiantes, autores y lectores de guiones... de todo el mundo”.

Podríamos decir que con toda efectividad el autor fija los fundamentos básicos para que cualquier persona con verdadero interés y ciertas aptitudes logre, si no escribir un buen guión, al menos saber el porqué no lo ha logrado.

El derrotero que plantea permite a todo alumno bien dispuesto caminar con claridad en el ejercicio para dramatizar una narración; esto es, poner en escena una historia para cualquier medio social de comunicación.

Desde su primer capítulo, “¿Qué es un guión?”, hasta el final, “Cuando el guión ya está escrito”, el autor señala las piedras angulares acerca de un aspecto nodal: las necesidades que requiere el escritor y en las que insiste investigar, observar la vida, reunir materiales y, finalmente, depurar los escritos para encontrar las mejores salidas.

Como todo está relacionado en el guión, dice Field que determinar los componentes de la historia desde el principio es esencial. En función de la importancia de ese inicio conviene insistir en la claridad con la que el autor trata varios temas centrales: quién es el personaje principal, de qué trata la historia y las circunstancias en que se desarrolla esa historia. Como ejemplo para ilustrar

ese quién, qué y cómo iniciar un filme en las diez primeras páginas de un guión, toma a *Chinatown*⁴ de Robert Towne, quien recibió el Óscar al mejor guión original en la premiación de 1974. Esas diez primeras páginas son para el autor del libro como una “unidad o bloque de acción dramática”.

Respecto de los elementos principalísimos de ese inicio mencionado, Field plantea las bases en cuanto al qué y sobre el quién de la historia. En el primer caso, se girará en torno de un suceso y el inicio del guión partirá de una idea en la que deben ingresar los actores principales de la anécdota central. Partir del quién permite al guionista “crear a su personaje” y, sobre todo, da lugar a un proceso que acaba por brindar un sólido desarrollo cuando se vayan presentando las acciones a las que los distintos sujetos de la acción se enfrentan o provocan.

El ejercicio de Field para la creación de un personaje muestra su amplia y certera dirección como coordinador de talleres y profesor de guión. Es muy ameno y profundo.

Otro inicio importante para el autor es el referente al momento en que se empieza un guión y se requiere que inicie con una acción física y una emocional. Inmediatamente, ¿hacia dónde seguir? El paradigma es un recurso conveniente; nos sitúa en el *principio*, es el “primer acto”, donde debe darse el *planeamiento*; sigue el *medio*, “segundo acto”, con la *confrontación*, y aparece el *final* en el “tercer acto”, con la *resolución* (53).

Field recuerda en este momento que la estructura del guión es “una *progresión* lineal de incidentes, episodios y acontecimientos *relacionados* entre sí que conducen a una resolución dramática” (54).

Y de lo anterior surge un gran contrasentido, pues el autor dicta qué es lo mejor para escribir un guión: conocer su final.

Un gran acierto, producto quizá de su experiencia docente, es la cantidad de ejemplos de situaciones —de la vida diaria, de filmes, series y de programas diversos— a través de los cuales se pueden ir constatando ideas.

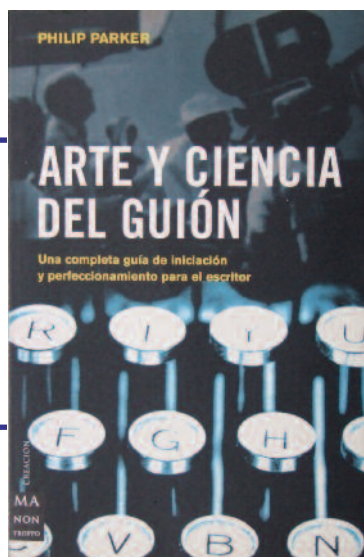
Interesante es el capítulo que nos permite reflexionar acerca del trabajo en equipo que el guionista realiza no sólo con los equipos de producción, sino también con otros guionistas y que muestra así la fase creativa en colectivos.

Para finalizar, en este libro se plantea la pregunta clave: y ahora que tengo un guión, ¿qué hago con éste? Field ofrece algunos consejos cuando el trabajo

⁴ Dirigida por Roman Polanski y Jack Nicholson como personaje protagónico.

no se ha escrito por encargo. Dice que nada mejor que recurrir a dos buenos y súper sinceros amigos que no se arredren al criticar el guión. Ellos pueden señalar aciertos y, lo más relevante, las fallas. Una vez corregido, aceptando que tengamos que reescribir solamente tres o cuatro veces, conviene invertir en registrarlo. No se sabe si se recuperará ese dinero, pero siempre será mejor perder un poco de efectivo que la idea y nuestro trabajo.

Y, por último, mas no por ello menos importante: los ejercicios, que sin duda provienen de las horas de intercambio entre profesor y alumnos. (MLLA)



Parker, Philip

Arte y ciencia del guión.

*Una completa guía de iniciación
y perfeccionamiento para el escritor*

Barcelona: Robinbook, Ma non troppo, 2003.

LA DE PHILIP PARKER ES UNA MUY COMPLETA revisión del “difícil arte del guión”, como se titula su libro y, sin embargo, cuenta con un elemento que lo hace accesible: su *sistematicidad*. En efecto, siendo el guión un producto de creación, su escritura merece una categoría de *literariedad* que se complica por su conjunción de lenguajes. Las artes narrativas son llevadas a escena en medios muy diferentes y así la comunicación verbal —sin perder su calidad y riqueza— será interpretada por otros componentes dramáticos en un todo semiótico.

El autor recorre, para dar cumplimiento a lo que anticipa en el título (“Una completa guía de iniciación y perfeccionamiento”), desde el caos inicial hasta que se ha cumplido con la venta del guión. Los cinco capítulos —de “Una matriz creativa” a “Revelar la forma y la trama”— permiten caminar por la casa de espejos en los que todos los constitutivos se proyectan entre sí para llegar al final con el acierto sistémico ya mencionado.

Del rico contenido, conviene detenernos en un plus que no se encuentra usualmente en otros textos relativos al guión y al que Parker dedica un largo y jugoso capítulo: “7. Las exploraciones de género y estilo”.

La combinación de género y estilo proporciona, para el autor, el esqueleto unificador para todos los elementos narrativos; en realidad no es posible aislar un tema de otro. Se procede llanamente a dar foco a la reflexión temática que ocupa, así, el primerísimo plano.

Parker principia por establecer cómo se utiliza un género para crear un guión y plantea caminos diferentes para lograr, mediante grandes escenarios, el mismo fin que se obtiene por muy diferentes caminos, por ejemplo, el *suspense*. Analizando *Independence Day* y *Seven* muestra la multitud de posibilidades.

A continuación dirime sobre el *thriller* y el drama personal, asentando primero las bases de conceptualización para ambos géneros, luego analiza los elementos secundarios que originan distintos tipos.

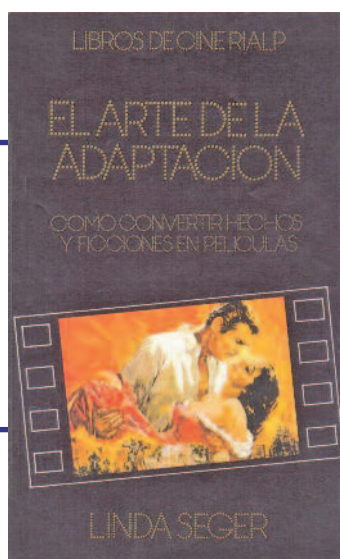
Es interesante mencionar que estas posibilidades tipológicas establecen sistemas de análisis que se aplicarían muy bien a otros géneros. Parker establece:

- a) *Thriller de relaciones* (en los que la traición es un elemento crucial para la trama) y ejemplifica con *Perdición; Crimen perfecto (Dial M for Murder)*, *Al filo de la sospecha (Jagged Edge)* y *El carnicero (Le Boucher)*.
- b) *Thriller de conspiración* (desarrolla como interrogante principal de la trama ¿quién está detrás de ciertas acciones?) y que ejemplifica, entre otros filmes, con *El último testigo (The Parallax View)*; *Los tres días del cóndor* y *Sospechosos comunes*.
- c) *Thriller de investigación*, en el cual el antagonista es tan complejo como el protagonista y no se revela su verdadera naturaleza hasta el clímax de la narrativa, que se identificaría en un trío de joyas: *El halcón maltés; Chinatown* o *El silencio de los inocentes*.
- d) El *thriller de misterios y asesinatos* únicamente se diferencia del anterior porque “el protagonista permanece al margen de los demás personajes, actuando fundamentalmente como observador” (229). Dos claros ejemplos son *Asesinato en el Orient Express* y *El perro de los Baskerville*.
- e) En el *thriller de acción* el protagonista es víctima del antagonista, aun cuando es hábil para salvar escollos y, consecuentemente, dominan las secuencias de acción en la narrativa (*El fugitivo; La jungla de cristal; El mañana nunca muere*).

Para Parker, el drama personal es uno de los géneros que plantean mayores dificultades y asienta algunas características básicas que lo conceptualizan: el protagonista intenta una transformación importante; suele presentarse “el personaje indómito”; trata del deseo de reconocimiento o del deseo de orden; los cambios que sufre el protagonista ofrecen un arco dramático muy grande (sobre todo en comparación con otros géneros). Parker establece los siguientes tipos:

- a) El *drama interno* muestra de manera continua al personaje personal, quien ofrece un punto de vista estrecho. Este protagonista domina la narrativa, por lo que las historias secundarias desembocan regularmente en la vía del personaje principal (*Días sin huella*; *Trainspotting*; *Atlantic City* y *Toro salvaje*).
- b) El *drama doméstico* plantea relaciones situacionales, no románticas, y representan una amenaza para el mundo del protagonista. Es común el peso de los ambientes en interiores, las locaciones son escasas. *Vidas cruzadas* (*Short Cuts*); *En el estanque dorado* (*On Golden Pond*) y la mayoría de las telenovelas.
- c) Los *ritos de iniciación o de tránsito* es una variación del tipo anterior, con la diferencia que la historia se centra en la adolescencia —ya sea un individuo o grupo— que se consideran en franco desafío con el mundo adulto (*Cuenta conmigo*; *La boda de Muriel*).
- d) El *drama comunitario* plantea la lucha del protagonista contra su comunidad y la “trama está gobernada por el deseo de eludir o resolver el conflicto que experimenta el protagonista” (235) (*La linterna roja*; *Thelma y Louise*; *Las brujas de Salem*).
- e) En el *drama épico* el protagonista manifiesta su deseo de cambiar o experimentar un mundo más amplio; en el tema se centra el deseo de aprobación y se presenta un choque entre culturas o sistemas de valores diferentes (*La batalla de Argel*; *Lawrence de Arabia*; *Danza con lobos*; *La reina Margot*).

Al comparar el estilo, las formas y problemas de escritura de los dos tipos de géneros mencionados, Philip Parker muestra las vicisitudes y reafirmaciones que cada guionista debe hacer, de conformidad con los cánones del estilo y el suyo propio. (MLLA)



Seger, Linda

El arte de la adaptación.

Cómo convertir hechos y ficciones en películas

Madrid: RIALP, 1993 (Libros de cine).

EL PÁRRAFO INICIAL DEL PRÓLOGO de este volumen es contundente: palabras más, palabras menos, el profesor de Narrativa audiovisual de la Universidad de Navarra, Alfonso Méndiz, al introducirnos en el texto escrito por Linda Seger, afirma que el cine no puede vivir sin la literatura. Los siguientes datos son la confirmación de esta aseveración:

- Entre un 30 y 40 por ciento de las películas que se producen anualmente en el mundo se basan en obras literarias.
- Si se incluyen las cintas basadas en hechos reales o biografías, el porcentaje asciende hasta 50 por ciento.
- Los principales premios cinematográficos incluyen un renglón específico para adaptaciones.
- Desde sus orígenes, el premio Óscar (el más popular a nivel mundial) a la mejor película ha sido entregado mayormente a cintas basadas en obras literarias o hechos reales. El porcentaje supera el 80 por ciento, lo cual refleja el peso de las adaptaciones en la industria cinematográfica.

Ante este panorama, un libro como *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas* de la prestigiada Linda Seger, resulta doblemente interesante. Si juzgáramos sólo por el título y el subtítulo, seguramente

dictaminaríamos que se trata de un manual con los pasos enlistados para escribir un guión. Empero, no es así; o por lo menos, no del todo.

Como bien señala el prologuista, en un libro que se considera eminentemente útil y práctico, no suele quedar mucho espacio para las disquisiciones teóricas, sin embargo, aquí la autora se da ese tiempo y, de hecho, cada uno de los temas arranca con una reflexión teórica, para mostrar al lector el porqué de las recomendaciones que enseguida se hacen para elaborar un guión.

Este libro abre con lo que se podría considerar un pequeño ensayo titulado “Convertir hechos y ficciones en películas”, de la misma Seger, en el que, en principio, su autora reflexiona sobre el tema, partiendo de dos preguntas: 1) ¿si el libro era tan atractivo, por qué la película no funcionó? y 2) ¿por qué será que los peores fracasos o los más grandes éxitos cinematográficos suelen ser adaptaciones? Estas interrogantes la llevan a una primera conclusión:

Por su propia naturaleza, la adaptación es una traslación, una conversión de un medio a otro. Todo material previo —literario o no— se resistirá en principio al cambio, como si dijera “tómame tal como soy”. Pero la adaptación implica cambio. Implica un proceso que supone repensar, reconceptualizar; y también comprender que la naturaleza del drama es intrínsecamente diferente de la de cualquier otra forma literaria (30).

Recuerda Seger una anécdota que ayuda a entender el trabajo del adaptador. Se cuenta que alguna vez preguntaron a Miguel Ángel cómo era capaz de esculpir obras tan bellas. Él contestó que las figuras estaban encerradas ya en la piedra y, así, su trabajo consistía simplemente en eliminar todo lo que la ocultaba. “El adaptador actúa al modo de un escultor [...] y elimina todo lo que no es drama; de forma tal que, al final, permanezca la esencia del drama que está en el interior de otro material” (30).

Pensando precisamente en cómo identificar y eliminar todo “eso” que sobra, la autora arranca con una primera parte de su texto, a la que tituló “¿Dónde está el problema?”. Para responder a este cuestionamiento y en su papel de “abogada del diablo”, Seger hace una amplia y muy sólida disertación de por qué la literatura, el teatro y las historias reales se resisten al cine; y la complementa con una reflexión sobre los riesgos del *remake*, es decir, una nueva versión cinematográfica de otra película.

En esta primera parte encontramos amplias y bien fundamentadas explicaciones sobre la importancia del tema, a diferencia de la historia, en una película

y en una novela; la importancia de los detalles en uno y otro medio; las diferencias en el uso del narrador; la interacción actor-público en el teatro y cómo opera esta relación en el cine; la identificación de elementos dramáticos en un hecho real; la *recontextualización* de la trama de una película para un *remake*, entre otros elementos.

Cada uno de estos cuatro apartados (literatura, teatro, realidad y *remakes*) termina con un caso de estudio, en el que la autora detalla los riesgos del proceso de adaptación, así como los aciertos y errores que hubo en cada uno de los guiones en cuestión.

Este libro comprende otras dos partes más enfocadas al trabajo práctico del guionista, que se analiza sin olvidar, afortunadamente, la reflexión teórica que implica escribir un guión.

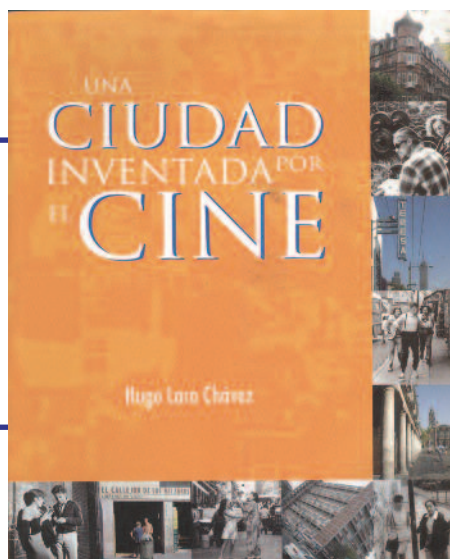
La segunda parte, titulada “La creación de un segundo original”, comprende los siguientes cuatro capítulos: “En busca de la historia”, “Elección de personajes”, “Explorando el tema” y “Creación del estilo, el clima y el tono”, en los cuales se desarrollan minuciosamente los consejos prácticos de quien ha decidido lanzarse a la aventura de escribir un guión cinematográfico a partir de una novela, una obra de teatro, un hecho real, una biografía, o incluso de otra película.

Linda Seger no da recetas: orienta, dirige la reflexión e invita al lector a obtener sus propias conclusiones sobre cada uno de estos cuatro ángulos a contemplar en el trabajo del guionista.

En la última parte del libro se olvidan por completo los temas creativos para pasar a los prácticos. El título lo evidencia: “Dos veces escrita, dos veces pagada”, y se retoman temas relacionados sobre cómo realizar una opción de compra, derechos de autor, e incluso se anexa un modelo de contrato entre un guionista y un productor.

El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas es un libro que ofrece mucho más de lo prometido en el título; invita a la reflexión sobre un tema cada vez más en boga, el cual significa mercado de trabajo para profesionales de las áreas de comunicación, letras e historia y que, por lo tanto, debe conocerse a fondo. (HH)

V. Cine y cultura



Lara Chávez, Hugo

Una ciudad inventada por el cine
México: Conaculta-Cineteca Nacional,
2006 (Cuadernos de la Cineteca,
Nueva Era).

EN *UNA CIUDAD INVENTADA POR EL CINE*, HUGO LARA esboza un recorrido por el cine mexicano a través de sus transformaciones no sólo como industria, sino también a partir de las temáticas y valores que aborda, correspondientes, desde luego, a la realidad histórica, política, ideológica y económica por la que el país atraviesa.

No se trata, sin embargo, de un texto sobre la historia del cine mexicano, más bien es una obra en la que —con base en el análisis de 38 filmes— se ubica a la ciudad de México como actor, escenario, contexto y pretexto para contar historias. Así pues, este espacio urbano, a veces festivo, a veces deprimente, es el marco para analizar el quehacer cinematográfico a lo largo de varias décadas. Para ilustrar mejor la importancia de la ciudad de México, Lara Chávez incluye una reseña sobre las locaciones más representativas utilizadas en las cintas aquí mencionadas.

Así, a través de cuatro ensayos que a continuación se describen, Lara Chávez ofrece una panorámica que comprende películas tanto de directores pioneros, como contemporáneos, cuyas obras tienen en común el marco citadino para presentar romances, pasiones, dramas, crímenes y aventuras. En este contexto, la vida de la ciudad también se presenta en la pantalla con sus virtudes y defectos.

Espacio urbano cinematográfico. En este apartado, películas como *Ahí está el detalle* (1940), *Nosotros los pobres* (1947), *La ilusión viaja en tranvía* (1953) o *El mil usos* (1981) retratan de manera significativa la vida en este conglomerado urbano que se torna como la esperanza de una vida mejor, donde en no pocas ocasiones destaca la pérdida de la moral, pues aquí las modas y la diversión convierten a hombres y mujeres en seres negativos y ambiciosos, un mal para la sociedad.

En este sentido, Lara Chávez establece la premisa de presentar primeramente las vecindades mexicanas como una gran familia en la que se observa la compleja convivencia humana, pues aquí cada personaje construye su propia historia y delimita el espacio vital público o privado de su propio desarrollo.

En este espacio desigual, donde paradójicamente se cree en los espejismos del progreso, conviven personajes del arrabal cuya virtud es aceptar su pobreza. La convivencia diaria genera sentimientos de unión, solidaridad, fraternidad y amistad, que los transforma en una gran familia, prueba de esto es la trama de *Nosotros los pobres*, en la que Pepe el Toro es el patriarca que vigila, censura y condena cada uno de los actos y acciones de quienes ahí habitan.

Familias sobre el asfalto. En este segundo ensayo, el autor se centra en las estructuras familiares que el cine mexicano ha documentado en cintas como *Un rincón cerca del cielo* (1952), *Mecánica nacional* (1971), *Rojo amanecer* (1989), *El bulto* (1991), *Principio y fin* (1993) y, desde luego, *Sexo, pudor y lágrimas* (2000). En éstas se observan planteamientos y problemas como la brecha generacional entre padres e hijos, el amor materno, las complejas relaciones dentro del círculo familiar que ubican a la familia como veta temática relevante.

Por supuesto que la visión de la familia dentro del trabajo cinematográfico ha tenido un reacomodo ante la transformación de las estructuras sociales, que incluso confronta el concepto mismo y orilla a un nuevo orden de las prácticas de convivencia adoptadas por los individuos. Así, los papeles y funciones de los integrantes de la “familia tradicional” como las retratadas, por ejemplo, en *La familia Dressel* (1935) y en *Un rincón cerca del cielo*, son muy distintas a los cánones familiares presentados en *Principio y fin* o *Sexo, pudor y lágrimas*.

Los jóvenes de la ciudad. Afirma Lara Chávez que en el cine nacional los jóvenes han sido retratados en cada época de manera esquemática, aunque desde luego su figura en la pantalla ha respondido a diferentes transformaciones, suscitadas a lo largo del tiempo, en ámbitos como el lenguaje, la moral, la educación, la sexualidad, las modas y la ideología.

Durante los años treinta y cuarenta, se presentó la amable idea de una juventud alegre, enamoradiza, bohemia, que pasivamente se enfrentaba a la cotidianidad en una sociedad conservadora.

La década siguiente, sin embargo, presenta al joven de la ciudad inmerso en otros problemas. Alejandro Galindo muestra en filmes como *Y mañana serán mujeres* (1954), *La edad de la tentación* (1958), *Ellas también son rebeldes* (1959) y *Mañana serán hombres* (1960) una juventud más bien inocente, que debe ser advertida de los peligros de la ciudad.

Otras cintas como *¿Con quién andan nuestras hijas?* (1955), *A dónde van nuestros hijos* (1956) o *Quinceañera* (1958), enfatizaban la influencia de la cultura estadounidense, a través de costumbres, modas y estilos de vida radicalmente opuestos a la cultura nacional. Aparecen, entonces, rebeldes sin causa, descarriados que caían en las drogas o el alcohol, la prostitución y el rock.

La década de los sesenta marcó otro contexto situado en la idea de modernidad y cambios sociales. La liberación femenina, la industrialización, los movimientos contraculturales, el surgimiento de la Zona Rosa, la psicodelia, los Beatles, las olimpiadas y el rock hablaban de jóvenes que no permanecían pasivos ante los acontecimientos y buscaban ser escuchados. A partir de este momento, la participación de gente joven en el cine mexicano fue más numerosa y sus propuestas contribuyeron a modificar el árido panorama fílmico de aquellos años.

Una cinta representativa de este periodo es *Los caifanes* (1966). Además de su interesante argumento, se retrata la vida nocturna de la ciudad de México a través de un recorrido por cabarets, parques, funerarias, fondas y plazas públicas, mostrando usos y costumbres de la época.

La década de los ochenta no sólo aportó comedias protagonizadas por los cantantes de moda, también hubo otras producciones que abordaban los problemas de las pandillas en los cinturones de miseria capitalinos, cuyo fruto fueron las fábulas urbanas de gran violencia. Después del terremoto de 1985, hay un marcado interés de los directores por acercarse al espacio urbano explorando los espacios colectivos.

Posteriormente, aparecieron otros filmes, como *Por la libre* (2000) y *Temporada de patos* (2004), que exploraron los problemas de identidad de la juventud urbana de clase media en un tono más ligero, humorístico y relajante: *Sólo con tu pareja* (1990), *Sexo, pudor y lágrimas* (2000), con locaciones en la colonia Condesa, Tlatelolco, Polanco y Ciudad Universitaria, son ejemplos de esta nueva vertiente cinematográfica.

Las mujeres de la ciudad. Durante varias décadas, el quehacer cinematográfico nacional mantuvo como temas recurrentes la pobreza, la lucha diaria en la gran ciudad, la injusticia social y la idealización de valores como el amor, la fidelidad, estableciendo diferencias muy marcadas entre hombres y mujeres.

Así, a lo largo de la historia del cine mexicano, la figura femenina ha tomado diferentes facetas a través de toda una gama de personajes convertidos en los grandes estereotipos femeninos de la industria: madres abnegadas, prostitutas, arribistas sensuales y provocadoras, abuelitas adorables; todas ellas amadas, despreciadas, veneradas, deseadas o vilipendiadas. En este marco, las mujeres son propiamente objeto de abusos de todo tipo, violaciones, abandono y engaños.

Si bien lo anterior se advierte claramente en filmes como *María Candalaria* (1943), *Salón México* (1948) y *Sensualidad* (1950), las propuestas posteriores —en un contexto sociohistórico— no logran alejarse del todo de estos estereotipos, aunque existen argumentos más audaces. A partir de los años ochenta buscan presentar un espacio urbano transformado y con nuevos problemas que afrontar, películas como *Los motivos de Luz* (1985), *El callejón de los milagros* (1994) y *Perfume de violetas* (2000), entre otras, muestran la figura femenina determinada y subyugada por conductas machistas que aún exigen de la mujer abnegación, sufrimiento y sacrificio.

Al respecto, Hugo Lara es claro al decir que el cine mexicano pocas veces ha estado a la altura del papel de la mujer en la sociedad urbana. Reivindicar esta figura sigue siendo una asignatura pendiente.

Así, *Una ciudad inventada por el cine* busca reconstruir, a través de las 38 películas analizadas, la fisonomía urbana de la ciudad de México a través de sus rincones más significativos, recónditos, luminosos y sórdidos. (MLM)



Lazo, Norma

*El horror en el cine y la literatura
acompañado de una crónica
sobre un monstruo en el armario*
México: Paidós, 2004 (Croma, 20).

A LA MANERA DE UN ENSAYO INFORMAL, pero con una información seria que trasluce una muy buena investigación documental, la novelista Norma Lazo (*Los creyentes, El dolor es un triángulo equilátero*) hace un recorrido por el extenso territorio del horror en el cine y en la literatura. La vocación narrativa de la autora es muy visible en el discurso tan cercano a la crónica, lo cual se evidencia desde el primero de los quince capítulos que conforman este libro; aquí se sientan las marcas de estilo que caracterizarán toda la obra: una combinación de exposición crítica —no académica— con subjetivismo medianamente detallado, mas siempre pertinente y agudo.

Las bases teóricas del texto se encuentran en los tres primeros capítulos, en los cuales se habla del horror arquetípico y su relación con el inconsciente colectivo; de los evidentes nexos del horror con el mito y, particularmente, con la leyenda; así como de algunos tipos de horror —el cósmico, el psicológico—; asimismo, la autora distingue entre las nociones de horror (miedo) y terror (susto), si bien esta diferenciación resulta algo tardía e insuficiente, lo cual posteriormente traerá confusiones en algunos puntos de vista.

Los siguientes tres capítulos conforman un contexto totalmente oportuno de la aparición del horror en la literatura. Autores como Edgar Allan Poe y H.P. Lovecraft son tratados como las referencias obligadas del tema y se los valora en este sentido y en tanto fuentes literarias absolutamente vigentes y disfrutables.

La novela gótica —previa a dichos autores— y el romanticismo literario complementan el marco en el que se sitúan los orígenes literarios del horror, que coincide en lo general con la aparición de lo fantástico, aunque la autora no hace mención alguna al respecto.

El séptimo acápite es muy importante en la obra. Toca el tema de los monstruos más conocidos del cine y la literatura: el vampiro, el hombre lobo, Frankenstein y el *zombie*. El primero se visualiza desde los *owenga* africanos hasta las famosas obras de Polidori, Bram Stoker y Le Fanu, en la literatura, y la expresionista *Nosferatu* de Murnau en el cine. Por supuesto, del hombre lobo se comentan —fuera de aquel famoso episodio de Ovidio— algunas leyendas europeas y los filmes correspondientes.

Lazo no pierde la oportunidad de hablar sobre el famoso episodio de Villa Diodati (y las películas consecuentes) que da origen a la novela de Mary Shelley, *Frankenstein*, casi siempre desvirtuada en las adaptaciones fílmicas. Por otro lado, la figura del zombie es tratada específicamente desde la óptica del cine y, en este sentido, se reconoce la labor de George Romero, a partir del clásico filme *La noche de los muertos vivientes*.

Otro capítulo relevante es el noveno, en el que se realiza una mirada panorámica del cine de horror en países donde, en apariencia, no hay tradición al respecto. Así, en Italia se reconoce el trabajo de directores emblemáticos como Ricardo Freda, Mario Bava y Darío Argento. El cine de horror en México se comenta a partir de *El fantasma del convento* (1936) y, posteriormente, se centra en la obra fílmica de Fernando Méndez (*El vampiro*, *El ataúd del vampiro*); Juan López Moctezuma (*Alucarda*, *La mansión de la locura*); Carlos Enrique Taboada (*Hasta el viento tiene miedo*, *El libro de piedra*, *Más negro que la noche* y *Veneno para las hadas*) y Guillermo del Toro (*Cronos*, *Mimic* y *El espinazo del diablo*).

Los casos de España y Brasil contrastan en el cine de horror, por lo menos en el repaso aquí presentado. El cine ibérico es visto a partir de los años setenta. No son pocos los autores mencionados: Jorge Grau (*No profanar el sueño de los muertos*), Vicente Aranda (*La novia ensangrentada*), Paul Naschy (*El jorobado de la morgue*), Alejandro Amenábar (*Los otros*), Jesús Franco (*Necronomicón*) y Álex de la Iglesia (*El día de la bestia*). Mientras tanto, en Brasil únicamente se da el caso relevante de José Mojica Marins, el cineasta maldito del horror, en opinión de Norma Lazo.

Luego de establecer esta ruta extrasajona, Lazo emprende un breve recorrido por el horror fílmico en Estados Unidos y reconoce como cintas emblemáticas

El bebé de Rosemary, en los sesenta, y *El exorcista*, de los años setenta. A partir de aquí, su visión privilegia la obra de Wes Craven, John Carpenter y David Cronenberg, especialmente en los años ochenta. Sin embargo, la autora toma como muestras del género cintas que manejan el horror como ánimo, pero tienen una filiación genérica claramente distinta: *Alien*, *el octavo pasajero*, *Masacre en cadena* y *La profecía*, las califica como filmes de horror, cuando, según su propia conceptualización, al menos los dos primeros casos serían de terror.

Dos de los últimos capítulos del texto se emplean para dar una visión de los casos recientes más visibles del horror en la literatura en lengua inglesa: Stephen King y Clive Barker, este último heredero del primero y, además, también cineasta. Asimismo, Lazo nos habla de los nuevos monstruos fílmicos que surgen a partir de los años ochenta: Freddy Krueger y Michael Myers, de *Pesadilla en la calle del infierno* y *Viernes 13*, respectivamente. Por supuesto que se trata de figuras incomparables frente a la trascendencia de Drácula y Frankenstein.

La obra concluye con una reflexión de Lazo sobre el sentido del horror —que representaría el miedo en nuestra época—, su permanencia en las culturas letrada y popular, así como su inherencia al ser humano, en tanto que nos es imposible ignorar —temer— nuestro lado oscuro.

A manera de guía del placer dentro del género de horror, la obra finaliza con una bibliografía compuesta por 192 obras literarias de los siglos XIX y XX, así como una extensa filmografía que incluye 309 cintas, algunas de éstas verdaderas películas de culto.

Debe entenderse que la idea de la obra no es teorizar sobre el horror y sus no pocos vínculos con otros géneros; más bien se trata de compartir una de las principales filias estéticas de la autora, lo cual se consigue plenamente, sin menoscabar la importancia de la visión panorámica que el texto nos brinda. (JOV)



**Marzal Felici, José Javier
y Salvador Rubio Marco**

Guía para ver Blade Runner
Barcelona: Octaedro, 1999.

COMO PARTE DE LA COLECCIÓN “Guías para ver y analizar cine”, José Javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco presentan este volumen sobre una de las películas de culto más trascendentes en el ámbito de la ciencia ficción: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

En la Introducción, los autores se plantean el problema de clasificar genérica y estéticamente el filme, además de explicar que su análisis se basará en la primera de las dos versiones de la cinta, por ser la más popular.

Luego de resumir la trama del filme, lo dividen en cuatro partes, siguiendo ciertas nociones del análisis literario: el prólogo, el planteamiento del conflicto, el desarrollo del conflicto y el desenlace. Sin embargo, el texto fílmico es revisado por secuencias dentro de cada una de las cuatro partes.

Aunque no se menciona explícitamente, la aproximación metodológica se basa en una idea estructuralista, semiótica y hermenéutica. Por un lado, se reconoce la estructura general de la obra; por el otro, se señalan muchos de los elementos portadores de sentido en la cinta y, finalmente, se interpreta con base en el diálogo con dichos componentes.

Cada secuencia del filme se designa con un título para su perfecta ubicación. El análisis considera 19 secuencias narrativas y, pese a la brevedad en la exposición, tanto en lo particular como en lo general el análisis resulta muy afortunado por su profundidad y sus aportaciones para construir sentidos *legitimables* a la cinta.

El procedimiento seguido por los autores es muy completo, toma en cuenta los diálogos, los encuadres y movimientos de cámara; así como la configuración de los personajes, por ejemplo, la composición de la imagen y, en fin, todo aspecto significativo en la cinta.

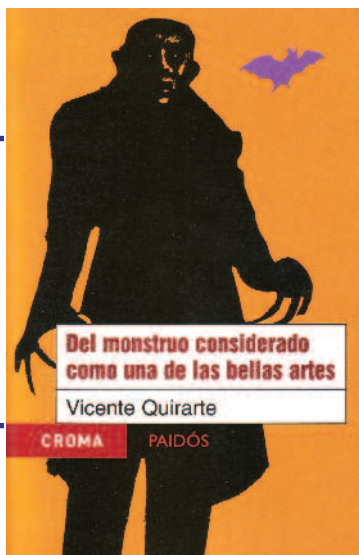
Justamente, como una consecuencia de lo anterior, los autores proponen interpretaciones de la obra a partir de tres diferentes lecturas, claramente soportadas por el texto: la antropológica, la metacinematográfica y la mítico-religiosa.

En la primera se concibe el filme como una parábola sobre el devenir de las sociedades, en la que la civilización se ha degradado y el planeta queda convertido en una metrópolis residual. En la segunda, el filme se considera en sus posibilidades referenciales, pero con especial atención a los temas de la mirada y de la apariencia, como dos elementos que, si bien no son exclusivos del cine, sí le son inherentes. Por fin, en la tercera lectura, se propone la relevancia del motivo creador-creado, entre otros aspectos.

La obra contiene un rico apéndice con varios apartados: la adaptación cinematográfica, información sobre el equipo de producción, la cinta y la evolución del género de ciencia ficción, *Blade Runner* en el contexto del cine de los años ochenta, los acontecimientos cinematográficos de 1982 (año de estreno) y la recomendación de algunas aplicaciones didácticas del filme.

Sobresalen los temas de la adaptación y de las aplicaciones didácticas. En el primero hay un panorama muy claro relativo a las diferencias entre los textos literario y fílmico, siempre en consonancia con la idea de que el segundo ha de verse como obra independiente; aun así, entran en diálogo las propuestas de Phillip K. Dick y de Ridley Scott. En cuanto al segundo aspecto, se muestra una serie de muy pertinentes temas de la película, relacionados con diversas disciplinas (como historia, literatura, filosofía, religión, ciencia y sociología, entre otras).

Esta obra de Marzal y Rubio es muy completa; funciona como un verdadero mapa para la exploración formal y de contenido del filme. La eficacia del análisis fílmico aquí contenido queda fuera de toda duda. (JOV)



Quirarte, Vicente

*Del monstruo considerado
como una de las bellas artes*
México: Paidós, 2005 (Croma, 34).

EN HOMENAJE Y CLARA REFERENCIA a la obra de Thomas de Quincey (*Del asesinato considerado como una de las bellas artes*), este volumen de Vicente Quirarte —presidente fundador y honorario de la Sociedad de Estudios de Horror y Fantasía— se compone de una serie de ensayos que, sin dejar el rigor académico del investigador, se presentan como textos cuasi novelísticos y cuyo colofón es una pieza teatral: “Retrato de la artista como joven monstruo” (en alusión a la primera novela de James Joyce), la cual funge como versión teatral de los planteamientos ensayísticos.

La idea general del libro es presentar las diferentes facetas ideológicas, estéticas, ontológicas y simbólicas del monstruo en épocas distintas y, por consiguiente, sus distintas condiciones de recepción. Quirarte toma como punto de partida al monstruo creado por Mary Shelley, Frankenstein, así que en realidad está considerando una idea teratológica inscrita en el ámbito de lo gótico y en el contexto ya del inicio de la literatura propiamente fantástica.

Poco tiene que ver, entonces, la idea medieval del bestiario o los monstruos de la mitología clásica, más ligados a formas prepoéticas, de acuerdo con André Jolles.

Así, el primer ensayo nos recrea el inolvidable y legendario verano de 1816, en Villa Diodati, reunión de la que surgirán dos de las grandes obras de la literatura de terror: *Frankenstein* y *El vampiro*, de John William Polidori, el inefable

secretario de Lord Byron. Mas el eje rector del texto es la relación entre la vida de Mary Shelley y su famosa novela, publicada en 1818.

Lo mismo se entretajan aquí la visión psicoanalítica; el monstruo como temor de alguna malformación en el hijo que esperaba la autora; la simbólica, en el ser cuya existencia cuestiona la supremacía de Dios; la romántica, como la fascinación por el lado oscuro del ser y la angustia ante lo desconocido. Todo lo cual, señala Quirarte, ha sido generalmente marginado en las versiones fílmicas, desde la original de 1931 (de James Whale) hasta la de 1994, *Mary Shelley's Frankenstein*, la cual es indudablemente la más apegada al texto.

En tanto el monstruo es otredad y ésta se incluye también en el ser, una de sus manifestaciones más siniestras (en el sentido freudiano) es la del doble como entidad maligna. De ahí que el segundo ensayo discuta la significación del *Doppelgänger* en *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, en el que la idea del mal surge del interior mismo del hombre. El autor rastrea las relaciones intertextuales de esta idea del doble en las obras de Poe, Chamisso, Dostoievski, Andersen y Wilde, sin olvidar el estudio de Otto Rank de 1914, *El doble*, y las versiones cinematográficas de la obra.

El concepto de monstruo cambia radicalmente en el ensayo dedicado a Arthur Rimbaud. El texto es un evidente homenaje al poeta adolescente que reflexiona sobre las condiciones de producción en Rimbaud; su talento increíble, su vida terrible y el sentido de su obra en el contexto literario de su época. Pero sobre todo el ensayo es también una crónica del homenaje: Vicente Quirarte, Frédéric-Yves Jeannet y Serge Pey se encuentran en Toulouse para dirigirse a Marsella y embarcarse con rumbo a Abisinia, siguiendo así la ruta de Rimbaud; todo esto en 1991, en conmemoración del centenario de la muerte de *L'enfant terrible*.

El caótico y desenfrenado corazón del joven Rimbaud, su apasionamiento sin límites, sus desequilibrios de conducta, su capacidad de transgresión, su inherente violencia psicológica y social hacen de él un verdadero monstruo y tal condición queda confirmada por las dimensiones poéticas de su obra.

El cuarto ensayo vuelve a la idea tradicional de la teratología; el monstruo en tanto figura amenazante y maligna; en este caso el vampiro. De hecho, el texto se había publicado con anterioridad de manera independiente con el mismo título: *Sintaxis del vampiro*. Por supuesto que se hace un recorrido por la literatura sobre el tema, con especial énfasis en *Drácula*, en tanto novela gótica *en situación*: con acción localizada en coordenadas espacio-temporales concretas y reales.

La figura vampírica es seguida desde las referencias que de ésta hacen Voltaire y el padre Feijoo, hasta las representaciones literarias de Polidori, Le Fanu, Quiroga, Cortázar, Ann Rice y las versiones teatrales y fílmicas con activa participación de Florence, la viuda de Bram Stoker, y Bela Lugosi como equívoca alteridad del conde Drácula. La revisión filmográfica abarca desde *Nosferatu*, sin olvidar la famosa versión de Tod Browning, de 1931, y llega hasta la lograda versión de Francis Ford Coppola de 1992.

En un plano aún más personal y con un evidente tono autobiográfico, el quinto y último ensayo hace referencia a un súper héroe, más que a un monstruo. A partir de la figura del hombre araña, el autor hace un recorrido por su vida y sus intereses literarios. Por aquí desfilan sus influencias literarias: Lovecraft, Sábato, Cernuda, Baudelaire, De Quincey, Hesse y otros; sus experiencias en la Facultad de Filosofía y Letras, tanto las benéficas como las lamentables y, justamente, los maestros que salvaron al autor de las impiedades del estructuralismo: Arturo Souto, Rubén Bonifaz Nuño, Sergio Fernández y César Rodríguez Chicharro.

En realidad el texto se sostiene en la idea de que los héroes y los monstruos tienen en común su soledad, su carácter de *otro* y su vínculo indisoluble con la juventud, para la cual pueden representar una posibilidad, el sendero olvidado, la utopía.

Finalmente, el libro concluye con la pieza teatral ya referida, en la que los personajes son Mary Shelley, la Criatura y Polidori. El drama se divide en dos partes: la primera de las cuales es un diálogo entre Mary y la Criatura, en la que ésta cambia dinámicamente de género, de identidad, de rol, abarcando todas las posibilidades del monstruo en tanto creación en busca de su independencia. En la segunda parte, el diálogo es entre Polidori y Mary, quienes confrontan las ideas de vivir la literatura o hacer literatura al margen de la vida, reconociendo los límites entre ambas. El monstruo y los artistas son distintas alegorías del ser y, en función de sus códigos y de su relación dialógica entre la imaginación y la realidad, nos ayudan a reflexionar sobre nuestra naturaleza y su insoponible levedad. (JOV)



Rosas Rodríguez, Saúl

El cine de horror en México

Buenos Aires: Lumen, 2003.

UNO DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS más exitosos por su grado de penetración y consumo es, evidentemente, el horror, cualquier cosa que éste sea: sus límites se acercan peligrosamente al terror, lo fantástico y la ciencia ficción, por lo menos; especialmente en la época del cine posmoderno, en el que las fronteras genéricas se difuminan y combinan a capricho de la vena creativa, paródica y alusiva del autor.

En todo caso, Saúl Rosas Rodríguez se encarga de dar un panorama de cómo ha sido manejado el horror en el cine mexicano. Así, en principio se enfrenta a dos problemas: definir qué es el horror y visualizar sus formas, tonos, registros y posibilidades en un cine en el cual supuestamente no existe una tradición en ese género.

En efecto, el primer problema, de orden conceptual, es tratado en el primer capítulo de esta obra, titulado, precisamente, “El horror”. Aquí, el autor parte de criterios éticos y morales para deslindar los conceptos de bien y mal para, posteriormente, establecer una caracterización de sus figuras emblemáticas: dios y el diablo; en esto último se cita con rigurosa puntualidad a San Agustín y, en menor medida, a Orígenes. Y, por otro lado —con evidente reduccionismo— se relacionan las ideas de bien y mal con los conceptos de legal e ilegal.

El apartado termina con una tentativa de definición del horror ya basada en un autor canónico del género en la literatura: H.P. Lovecraft. Tanto el escritor

estadounidense como Gérard Lenne —en su libro *El cine fantástico y sus mitologías*— y hasta Octavio Paz son citados con pertinencia para definir el horror; e implícitamente terminan por relacionarse el cine y la literatura, pues se reconoce que el género posee características muy similares en ambas disciplinas.

Justamente, la idea de un vínculo indisoluble entre cine de horror y literatura del mismo género se profundiza más en el segundo capítulo, “Los antecedentes”, donde se establecen de manera más puntual las ligas entre el arte literario que sienta las bases del horror y el arte cinematográfico que adaptó las convenciones del género a las posibilidades de su propio lenguaje.

El autor considera como antecedentes del cine de horror a los narradores románticos, a la narrativa gótica y a los autores que, a principios del siglo XX, renovaron las formas del horror en la literatura: Arthur Machen, Algernon Blackwood y, especialmente, H.P. Lovecraft. Si bien esta consideración es entendible, también es cierto que sería más afortunado hablar de orígenes del horror, pues de esta manera se daría calidad de propuesta estética al género literario, sin que necesariamente requiriera de otro lenguaje para perfeccionarse o evolucionar.

La falla aquí es considerar que el fin de este género literario es ser trasladado al lenguaje fílmico, en vez de reconocer que, amén de una innegable relación, el género cabalga con independencia en ambos lenguajes.

Obviamente es el género fantástico el que recupera más el autor, aunque sin mencionarlo por su nombre, a falta de una perspectiva teórica en este sentido. Lo fantástico en literatura y el horror en el cine no son contemplados en el texto como una estética que se actualiza con las especificidades propias del lenguaje literario y del cinematográfico; únicamente se deja ver esto como una intuición de Rosas Rodríguez, más que como un planteamiento sostenido y fundamentado.

En el contexto de estas intuiciones se enlistan las características del cine de horror, según Lenne. Se evidencia la impronta literaria de estos rasgos que no son, por cierto, de carácter formal: monstruosidad, anormalidad (que violenta la normalidad), la necesidad del miedo (sentido por los personajes), las presentaciones de dos vías —interior y exterior al hombre— para romper la normalidad y, por último, la identificación del espectador; ésta sí, de orden pragmático, ya que la recepción emocional del espectador se vuelve fundamental.

El capítulo continúa con una rápida revisión de dos figuras canónicas del género inventadas por la literatura y largamente recreadas por el cine: Frankenstein y Drácula. Por supuesto, en ambos casos se trata de figuras emblemáticas de lo fantástico en la literatura (aunque *Frankenstein o el moderno Prometeo*

puede hoy considerarse fundadora de la ciencia ficción) y pertenecen al canon del género.

Sin embargo, el autor, en un intento por darle actualidad a su obra, incluye una sección de literatura contemporánea en la cual recoge las obras de William Peter Blatty y Stephen King, que dieron origen a dos de las cintas más representativas del horror: *El exorcista* y *El resplandor*, respectivamente. Queda clara la necesidad de hacer referencia a estas obras, aunque ciertamente la trascendencia literaria de Blatty y King dista claramente de la de Shelley y Stocker.

El tercer y último capítulo es el ejercicio crítico sobre algunos filmes mexicanos de horror. Rosas distingue entre las obras que se quedaron en intentos y las que son logros reales, según un criterio más tendiente a lo subjetivo, pues en realidad no hay aquí análisis, sino reseñas críticas. Las cintas aquí comentadas son *Dos monjes*, *El libro de piedra*, *La tía Alejandra*, *La invención de Cronos*, como intentos; y *El fantasma del convento*, *El vampiro*, *La puerta* y *Hasta el viento tiene miedo*, como logros.

El autor concluye que el horror es un género mal tratado en el cine mexicano, tanto por falta de interés en producirlo, como por incapacidad para manejarlo. Finalmente, se ofrece una filmografía en la cual se incluyen setenta obras representativas de México y Estados Unidos en su mayoría.

La obra de Rosas Rodríguez —su tesis de licenciatura— ofrece un panorama digno sobre un tema casi inexistente en el ámbito de los estudios fílmicos. Pese a sus evidentes limitaciones —discusión escasa sobre el horror y el terror, falta de un marco teórico que rija los juicios críticos y la somera visión del vínculo literatura-cine—, se trata de un texto que llena un vacío y vale como punto de partida para estudios más profundos sobre el tema. (JOV)

VI. Historia y medios



Burke, Peter

Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico
Barcelona: Crítica, 2001.

LA IMAGEN ES REFLEJO del momento social que la produce. De aquí que el objetivo del historiador sea desentrañar el contexto en el cual una imagen es creada.

Peter Burke, catedrático de la Universidad de Cambridge, es considerado uno de los mejores historiadores de las últimas décadas. Ha publicado un total de 23 libros, traducidos al español. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (Londres: Reaktion Books, 2001) publicado en español bajo el título de *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, plantea un doble cuestionamiento: la necesidad de abordar la imagen como documento subjetivo y los problemas que la utilización de aquélla genera en el análisis histórico.

El autor plantea que el registro verbal y visual no siguen caminos distintos, sino complementarios. La imagen es una forma simbólica. En lugar de tratar con las cosas, el ser humano trata con las imágenes o representaciones que él mismo construye. Todo lo que percibe está envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en formas míticas, en ritos, y nada puede ver o conocer si no es por mediación de lo simbólico. El sistema simbólico le permite percibir el mundo y conocerse a sí mismo, pero ese conocimiento no es exactamente del mundo o de él mismo, sino de sus representaciones.

La imagen es una re-presentación, se encuentra en lugar de lo presente, construida en un tiempo y espacio determinados, constituye un elemento fun-

damental del discurso histórico. La imagen forma parte del contexto social que la ha gestado. Por ello la necesidad de integrar el contexto al análisis para investigar de modo adecuado, sin cortapisas ni distractores.

La consideración de Burke sobre la imagen está sujeta, como en todo documento histórico, ya sea testimonio oral, ya escrito, al análisis historiográfico. Las representaciones no son inocentes y las imágenes tampoco. En este interesante recorrido Burke explora lo que Francis Haskell llamaba el “impacto de la imagen en la imaginación histórica”.

Por medio de la imagen uno “imagina” de modo más vivo el pasado. De tal suerte que la importancia de aquélla en la vida política y religiosa es fundamental. Burke nos ofrece en este texto visiones de lo social, estereotipos de “los otros” (las cuales subyacen dolorosamente hasta en el propio país), relatos visuales (las batallas, con los lugares comunes de “vencedores y vencidos”; el cine, con los relatos subyacentes en las películas bélicas), los convencionalismos sociales imperantes, etcétera.

Burke argumenta un afortunado punto de partida: los enfoques psicoanalíticos, estructuralistas y posestructuralistas en el análisis de lo visual. Sin embargo, no explora el terreno puramente teórico, sino que lo objetiva tomando como referentes una galería de imágenes que lo mismo exploran las efigies de los emperadores romanos que los retratos de Hitler, las crónicas del tapiz de Bayeux a los lienzos de Tiziano o Botticelli, los trazos de Delacroix o Rivera a los fotogramas de Robert Gardner.

El estilo es claro, accesible, lo cual no demerita la investigación rigurosa. Burke elabora un ensayo que, más allá de consideraciones meramente estéticas, y el análisis de la composición plástica, trata a la imagen considerando la potencialidad de sus usos históricos e historiográficos, las imágenes como testimonio de imaginación y vida.

Las imágenes no son inocentes, como no lo son las representaciones. Ni siquiera el retrato, plantea el autor. La imagen en el retrato no es espejo, ya que entran en su configuración las convenciones de género que presentan al modelo de una forma determinada. Y qué decir de los retratos oficiales, como la foto de Stalin, asociando en la composición fotográfica al dictador con la modernidad “simbolizada por los tractores y las torres de alta tensión, así como por la luz del amanecer”.

Burke delimita claramente las diferencias entre iconografía e iconología, punto central en su estudio. La primera concebida como el significado convencional de las imágenes; la segunda entendida como los significados subyacentes

que revelan el carácter básico de una nación, una época, una creencia religiosa o filosófica; en este nivel, las imágenes proporcionan al historiador el testimonio útil e indispensable. Recorre obligadamente la postura que historiadores de arte como Gombrich y Panofsky han tomado respecto de la imagen, por la escuela de Warburg, y sus interpretaciones sobre los cuadros del Renacimiento. Así, Burke realiza un recorrido interesante sobre el uso de la imagen en terrenos intangibles, pero culturalmente ricos, como lo sagrado y lo sobrenatural.

A lo largo del texto, el autor explora la imagen como objeto de adoctrinamiento, objeto de culto, estímulo para la meditación y como arma en los debates. Reflexiona sobre el carácter eminentemente político que tiene el uso de la imagen en el discurso histórico, así como la configuración del pasado a través de las imágenes de lo social en las pinturas y fotografías de niños y mujeres.

Es preciso reconocer el contexto e integrar la imagen en éste para ofrecer la posibilidad de realizar una lectura global del pasado capturado por un instante en imágenes. Según palabras del fotógrafo Henri Cartier Bresson: “todo ello crea un conjunto significativo, el momento decisivo”, en el que la imagen es todo, menos inocente. (MLM)



Edo, Concha

Del papel a la pantalla.

La prensa en Internet

Sevilla: Comunicación Social, 2002

(Periodística, 2).

LA SITUACIÓN INFORMATIVA QUE ACTUALMENTE vivimos, debido a los avances tecnológicos, anuncia una transformación del periodismo. Según Concha Edo, autora de este libro, investigaciones recientes en Estados Unidos sobre la lectura en los medios digitales han revelado que los textos noticiosos, particularmente los titulares y los sumarios, son lo primero que miran los lectores cuando quieren conocer noticias de actualidad en la Internet.

En dichas investigaciones se detectó que se leen tres veces más artículos cortos que largos, pero se profundiza en la lectura de los temas de mayor interés para el lector. Después de consultar el artículo seleccionado, los lectores pasan a las fotografías, los gráficos, el sonido y los videos: “La atención se capta por el texto, mientras que en los periódicos y revistas en papel son las imágenes las que atraen al lector”.

Los nuevos tiempos requieren que, a través de la Internet, se unifiquen los lenguajes de los diferentes medios de comunicación, es decir, texto, sonido, fotos, videos y gráficos fijos o en movimiento se unen para llegar a producir un lenguaje plural, unificador y multimedia, necesario para todos los periodistas.

A través de la Internet, quienes dispongan de una página web pueden publicar sus propios mensajes y opiniones, así como noticias obtenidas personalmente. En 1994, se publicó por primera vez en Estados Unidos un periódico en la Internet; tuvo un costo de cinco dólares y en 1998 pasó a ser gratuito.

Todo esto permite observar que el espacio digital se ha caracterizado por ofrecer posibilidades casi ilimitadas de conocimientos en los distintos campos del saber, aunque también ha habido limitantes para una comunicación sin fronteras, como las leyes del mercado y los obstáculos políticos.

Los estudiosos de la Internet han planteado que la prensa cibernética debe diseñarse de acuerdo con las necesidades del usuario. El concepto de prensa a la carta (denominado *Dairy Me*) contempla esta posibilidad de acercamiento al usuario. *The Washington Post* ha sido uno de los primeros periódicos *on line* en ofrecer la posibilidad de personalizar los contenidos, como ya hacen desde hace tiempo distintos portales, a través de la dirección <mywashingtonpost.com>.

Muchos periodistas independientes han optado por tener un sitio en la Internet, desde donde ofrecen su información. La relación entre el presidente Bill Clinton y la becaria Mónica Lewinsky se dio a conocer por este medio.

La información de la prensa en la Internet reúne las siguientes características:

- ✧ Es *interactiva*: permite la participación directa e inmediata de una audiencia en la que todos pueden ser a la vez emisores y receptores.
- ✧ Es *personalizada*: hace posible la selección activa de los contenidos por parte de los usuarios de la red.
- ✧ Es *documentada*: por medio de múltiples enlaces (al archivo del propio medio, a base de datos o a otros artículos) abre muchas más posibilidades de acceso a las distintas materias.
- ✧ Es *actualizada*: se pueden publicar las noticias en cuanto se producen y se cambia así el concepto de periodicidad.
- ✧ *Integra todos los formatos* periodísticos: texto, audio, video, gráficos y fotos.
- ✧ *Puede aplicar los procesos que se ejecutan en un ordenador*: facilita servicios como cálculos de inversiones en la bolsa, gráficos de resultados deportivos en tiempo real o búsquedas personalizadas de datos.
- ✧ *Requiere una nueva concepción del diseño*: va más allá de la estética y debe, sobre todo, facilitar al lector la navegación.

Sin embargo, pese a las muchas bondades (y novedades) de la tecnología, y a sabiendas de que el periodismo digital cambiará la profesión periodística, la autora sostiene que siempre será periodista quien sepa contar bien lo sucedido. La tecnología no puede hacer perder la autenticidad ni la sensibilidad.

A pesar de los nuevos retos del periodismo por la Internet, los periódicos impresos no parecen haber sufrido demasiado las consecuencias de esta situación. En Estados Unidos, las tiradas de los grandes periódicos han seguido creciendo y también ha aumentado la oferta editorial para sus lectores, sólo han perdido mercado las publicaciones sin medios para satisfacer las demandas de la audiencia en cuanto a calidad, suplementos y tecnología. (LEBL)



Ferro, Marc

Diez lecciones sobre la historia del siglo XX
México: Siglo XXI, 2003.

EN ESTE TEXTO, MARC FERRO, uno de los historiadores franceses más destacados de la actualidad, realiza un balance del siglo XX analizando todo un conjunto de fenómenos: las dos guerras mundiales, la revolución islámica, el fin del régimen soviético, el sentido de la historia, el cine, las noticias y las enfermedades de esta nueva era. Todos estos acontecimientos se exponen a partir de las transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales que esos hechos han generado.

De todas las temáticas estudiadas en *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*, destaca un artículo del que aquí nos ocuparemos: “El cine: agente, producto y fuente de la historia”.

En este escrito, el autor plantea de nueva cuenta la estrecha relación entre los hechos históricos y el cine, en la que este último se constituye en fuente histórica, cuya sintaxis resulta sumamente compleja porque no sólo se habla aquí de un guión y la combinación de elementos propios del lenguaje cinematográfico, sino de desentrañar y comprender el mensaje subyacente en cada filme. Esta premisa permite advertir la importancia del trabajo cinematográfico desde dos planos:

El cine como hecho histórico. Sin duda, el nacimiento y desarrollo del cinematógrafo constituye uno de los acontecimientos más importantes en la historia de la

sociedad, al convertirse en una herramienta fundamental dentro de la cultura de masas, para entretener, formar conciencia, reflejar problemas y necesidades de las colectividades y, desde luego, ser un instrumento político.

El cine como fuente histórica. Aquí se entiende como reflejo de la realidad social de las diferentes sociedades. Y en este punto es necesario decir que tanto el cine documental como el de ficción tienen valor histórico, además, en numerosas cintas se puede percibir también una intencionalidad histórica.

Sin embargo, en este punto Marc Ferro advierte sobre el riesgo de confundir la historia con la ficción, pues por necesidades económicas y por no perder el fin económico y el del entretenimiento, con frecuencia se reconstruyen imágenes sin un estricto rigor histórico, muchas veces por el carácter subjetivo del cineasta, quien recreará la historia según sus convicciones y su muy personal interpretación del pasado, imprimiendo su propio universo de significaciones.

Un ejemplo que visualiza más claramente este último aspecto es lo sucedido con la famosa cinta *El acorazado Potemkin* de Serguei Eisenstein, en la que se relata la Revolución rusa de 1905. La película se ha convertido en uno de los pilares del cine, de gran relevancia por su innovador lenguaje visual y estético, así como por el tratamiento histórico de una tragedia. Sin embargo, la película causó polémica, pues han sido varios los historiadores que han combatido el “mito” del *Potemkin*, asegurando que la mayoría de los detalles mostrados son falsos.

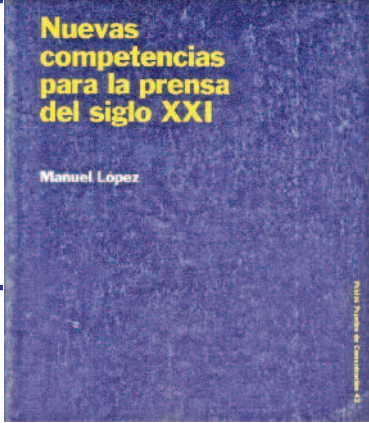
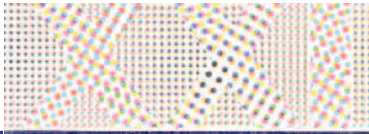
Ante este panorama, Ferro enfatiza la necesidad de realizar una lectura crítica del filme que recrea escenarios y acontecimientos, pues fácilmente se puede caer en una trampa en la que se confundan historia con ficción.

No obstante, la importancia del cine como agente, producto y fuente de la historia es tal que éste puede entenderse como hecho, fuente e instrumento histórico, por ello no perdamos de vista las ventajas que este medio ofrece para trabajar la reconstrucción del pasado. Sobre el cine no se puede olvidar lo que alguna vez aseguró Marc Ferro:

tanto para adoctrinar como para divertir a los espectadores de un lado a otro del planeta. Actualmente se torna imposible negar la participación de la imagen cinematográfica en el proceso de la construcción de la identidad de un pueblo. Al final, en todas las partes del mundo, millares de cámaras se ponen a funcionar en cada momento, captando escenas reales o ficticias, que consumiremos en mayor o menor grado. Por lo tanto, estas imágenes formarán parte del modo de cómo aprendemos/comprendemos el mundo que nos rodea. Dentro de este cuadro, es

innegable la función social del cine como difusor de ideas, sueños, deseos, modismos, comportamientos, patrones de identidad.

Sin duda, el cine es y será un reflejo de diferentes épocas, gracias al cual se han podido plasmar formas de pensar, sucesos, personajes, anécdotas y sentimientos que permiten entender los cambios de una sociedad. Esto lo convierte también en toda una posibilidad didáctica para aprender y, por qué no, entender el pasado. (MLM)



López, Manuel

Nuevas competencias para la prensa del siglo XXI

Barcelona: Paidós, 2004.

A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI, HAROLD BLOOM publicó el libro *Cómo leer y por qué*, en el que propone que leemos para explicarnos el mundo y sólo lo hacemos para iluminarnos a nosotros mismos. Este planteamiento sobre la lectura se lo hace Manuel López ante los retos de la prensa en el nuevo siglo ante las nuevas tecnologías.

En opinión de Manuel López, se deben estudiar las estrategias a adoptar para asimilar la aparición de la Internet y la forma de complementarla con otros medios antecedentes, fundamentalmente con el periódico, pues aunque se ha hablado de su desaparición ante los cambios tecnológicos, esto aún no ha sucedido, como tampoco sucedió con la aparición de la radio y la televisión.

Se sostiene esta idea porque hay muchas personas capaces de leer y entender un periódico. Así que el autor se pregunta: “Ante este aluvión de población joven que está en niveles superiores de educación, ¿cómo plantearse el fin del periódico impreso si nunca en la historia del mundo hubo tanta gente en condiciones culturales semejantes?” Aunque los jóvenes leen menos, están vinculados a los medios y ambos se enriquecen mutuamente; en lo referente a los periódicos, éstos se ven obligados a renovar posiciones, porque los lectores cambian y hacia ellos se tienen que dirigir, ofreciéndoles alternativas que van desde la sustitución del personal, por gente con nuevas ideas, hasta la de cambio en los contenidos.

El periodismo impreso moderno debe dar prioridad a la iconografía junto al texto. Esto se ha sabido siempre, pero en estos momentos la imagen resume la lectura. El valor de la infografía es indispensable, porque buena parte de los lectores —los jóvenes— han sido educados en una cultura de la imagen, pues muchos de ellos aprendieron a leer con los cómics y la televisión.

Manuel López sugiere poner especial atención en la redacción de los textos, pues, con la creciente expansión de la radio y la televisión, la fórmula de la pirámide invertida ya no es tan eficaz para la prensa escrita, porque sus lectores saben con varias horas de antelación cuál es la respuesta a algunas de las preguntas.

El lector busca en el periódico la ampliación de detalles, la reflexión, el contacto y otras ventajas que no obtiene de los medios electrónicos. Y el autor, aludiendo a la idea del acercamiento entre las distintas disciplinas, pone énfasis en que debe incluirse una buena pluma literaria: “Maridar nuevamente periodismo y literatura significa que el periodista tiene ante sí el reto de narrar sus historias con una argumentación lógica, atractiva, que cautive a un lector que ya sabe el meollo del hecho”.

Otra novedad es que ahora el periodista, además de tener sus fuentes tradicionales (colaboradores, agencias, corresponsales, enviados especiales), tiene a su mano la Internet: “A partir de ahora nadie será buen periodista si antes de acabar su noticia o su reportaje no ha investigado en Internet”.

El periodismo también ha pasado a ser digital. En éste no hay ediciones, sino una edición continuada; el periodista debe ampliar de manera constante la información, además de permitir la respuesta del público, lo que se conoce como *feedback* (retroalimentación).

Para el periodismo digital se presentan nuevos retos y también varios son los alcances y las transformaciones, tanto en su forma de hacerse, como en la influencia hacia los lectores. Lo que antes silenciaban los medios tradicionales, el periodismo digital lo denuncia y el público puede acceder fácilmente a la información, pero también el público mismo denuncia a través de la Internet; así, la información se ha democratizado y, en consecuencia, ya no estará sólo en manos de periodistas.

Manuel López diferencia entre el periodismo digital y el impreso, con base en las expectativas de un internauta y las de un lector clásico. El primero busca la inmediatez, la novedad, la sorpresa, el multienlace; el segundo, se regocija con la lectura en profundidad, en búsqueda de la reflexión, como diría Harold Bloom. (LEBL)



Palacio Montiel, Celia del (coord.)

La prensa como fuente para la historia
México: Universidad de Guadalajara-
Conacyt-Miguel Ángel Porrúa, 2006.

EL PRESENTE LIBRO SE INSCRIBE EN EL CAMPO de la historia de la prensa, cuyos estudios se han incrementado considerablemente, en la medida que se superó la idea de que ésta, a diferencia de los documentos e impresos de la época, no ofrecía información de “primera mano”.

Celia del Palacio Montiel hace una recopilación de artículos escritos por historiadores que se han dedicado a estudiar la prensa. En este caso el interés de la coordinadora es dedicar el libro sólo al estudio de la prensa como fuente para la historia.

En efecto, durante los últimos años, la prensa ha sido revalorada por los historiadores. Ahora es considerada esencial para el estudio y reconstrucción del pasado. Como afirma Álvaro Matute, una de las características distintivas de la prensa radica en que es fuente de información o de “opinión indirecta”, dinámica y propositiva, así como productora de opinión política.⁵ Este historiador refiere que fue Daniel Cosío Villegas, quien al percatarse de que la información de la *Historia moderna de México* se apoyaba en un 50 por ciento en la prensa, sostuvo que debía considerarse como productora de información, a la vez que

⁵ Álvaro Matute, “De la prensa a la historia”, en Miguel Ángel Castro (coord.), *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855)* (México: IIB, UNAM, 2001), 12; Álvaro Matute, “Prensa, sociedad y política (1911-1916)”, en Aurora Cano Andaluz (coord.), *Las publicaciones periódicas y la historia de México. 50 aniversario de la Hemeroteca Nacional* (México: Hemeroteca Nacional-IIB, UNAM, 1995), 63.

de opinión política.⁶ La prensa posee, además, una inmensa riqueza, pues en ésta quedan registrados, implícita o explícitamente, multitud de datos y expresiones de las diversas facetas del momento histórico en el que se genera.

Así, como señala Álvaro Matute, “el lector interesado en una época, más que en un tema particular, puede encontrar en la prensa elementos muy valiosos para recuperar el espíritu de los tiempos”.⁷ Conocedora de este punto medular de la prensa, Celia del Palacio pone el dedo en la llaga al dedicarle atención a este tema en el libro que coordina.

Se puede tomar a la prensa como fuente para explicar fenómenos históricos, y para dar soporte teórico a su trabajo, Celia del Palacio recurre en el estudio introductorio a historiadores como Michael Costeloe y Stanley Green, porque ellos escribieron sus obras basados en la prensa.⁸

Sin embargo, debemos decir que los periódicos no presentan la verdad sobre lo sucedió, pues se refieren a los acontecimientos desde la perspectiva de su época y desde la posición política de quienes los dirigen y redactan; por lo cual debemos acercarnos a éstos tratando de leer y valorar lo que dicen y lo que callan.

La prensa hace una interpretación de la realidad, no la representa; en ese sentido, nos involucramos en sus contenidos para saber qué se hace y cómo se explica el acontecer diario. Su estudio nos ofrece una diversidad de temáticas: desde las políticas —que son las que más se han privilegiado—, hasta las económicas, sociales y culturales. En últimas fechas, los temas culturales de la prensa han adquirido mayor relevancia para los historiadores, pues con base en aquéllos pueden reconstruirse historias de las ideas, de las mentalidades y de la vida cotidiana.

En este trabajo, Celia del Palacio seleccionó quince ensayos referentes a aspectos relacionados con la prensa escrita en México: “La población de origen africano en Veracruz”, “La literatura en la prensa con las *Conversaciones del Payo y el Sacristán*, y *El Gallo pitagórico*”; “La prensa en Guadalajara en las primeras décadas del siglo XIX”; “La circulación de impresos en México durante la época independiente, dos décadas de la prensa mexicana, 1856-1876”; “La deuda inglesa, la prensa y la implementación de la política represora”; “Los de-

⁶ Matute, “Prensa, sociedad...”.

⁷ *Ibid.*, 12.

⁸ Michael Costeloe, *La primera república federal en México. 1824-1835. Un estudio de los partidos políticos en el México independiente* (México: FCE, 1975); Stanley C. Green, *The Mexican Republic. The First Decade, 1823-1832* (Pittsburg: Pittsburg University Press, 1987).

mentes, la locura y el manicomio en la prensa porfiriana de Orizaba, Veracruz”; “La prensa y la construcción de las representaciones sobre el delito en la ciudad de México”; “Lo público y lo privado en los impresos decimonónicos”; “La idea de la mujer a través de la prensa porfiriana”; “La circulación de las obras de Julio Verne en la prensa mexicana del siglo XIX”; “El periodismo como recurso de presión política”; “El zapatismo visto desde la modernidad en la prensa”; “La construcción de un discurso racial del indio”; “El exilio español en México” y “Los discursos del movimiento magisterial en el periodismo mexicano”.

Este libro es una contribución para el conocimiento de la prensa como fuente historiográfica. El interesado en el estudio de la prensa encontrará en dicho volumen una riqueza informativa indispensable. (LEBL)



Palacio Montiel, Celia del (coord.)

Rompecabezas de papel.

La prensa y el periodismo desde las regiones de México. Siglos XIX y XX

México: Universidad de Guadalajara-Conacyt-Miguel Ángel Porrúa, 2006.

DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS, LA PRENSA se ha considerado objeto de estudio y la historia cultural ha sido el eje de inspiración para la realización de investigaciones sobre este tema. Celia del Palacio Montiel ha abierto, con este libro, un espacio importante para el análisis de la prensa de las regiones de México, evidenciando con ello que los estudios centralistas de la ciudad de México no son suficientes para explicarnos el periodismo en este país.

La idea de del Palacio en este libro es tratar de ver que los estudios sobre la prensa están inmersos en una “historia total” y no central. Parte del pensamiento de tres autores: Robert Darnton, Armando Petrucci y Roger Chartier. Del primero retoma la idea de ubicar el contexto del periódico, considerar al escritor-periodista, editor, comerciante y lectores. Del segundo, el uso de la escritura y las maneras de leer, la forma del objeto, las razones por las cuales se produjo, las apropiaciones que hizo de su momento, además de establecer como necesario el estudio del texto y el lector.

En este último punto se enlaza con Roger Chartier, a quien le interesa, además del análisis del texto, la práctica de la lectura como una prolongación de la producción del impreso.

La compilación de Celia del Palacio abarca distintas regiones del país, y diferentes momentos históricos, que van del siglo XVIII al XIX. Para comprender el papel de la prensa como mediadora social, del Palacio también señala su

esencia comunicativa y propone el estudio de teóricos como Enrique Sánchez Ruiz y Martín Serrano.

Este libro incluye trabajos de investigadores que durante largo tiempo se han dedicado al estudio de la prensa, cuya visión sobre el tema es bastante madura. Así, encontramos que estados como Puebla, Zacatecas, Michoacán, Veracruz, Oaxaca, Chiapas, Sinaloa, Guadalajara, Yucatán y Aguascalientes tienen un lugar sobresaliente.

De Puebla se trata de las guías de viajeros, calendarios y almanaques que se publicaron desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta 1910. La autora del artículo en cuestión, Laura Herrera Serna, destaca que los calendarios y almanaques contienen elementos de cultura popular, medición del tiempo, consejos prácticos, literatura, geografía e historia universal y, además, eran de bajo precio.

De Zacatecas, Marco Antonio Flores Zavala hace un recuento de los periódicos impresos y distribuidos entre 1824 y 1835. El autor dividió su estudio en tres partes: características materiales y el contenido de los periódicos, los sujetos responsables de los impresos, y los lectores.

En el caso de Michoacán, se publican dos textos: uno de Mónica Viridiana Bastida Cortés; el otro, de Adriana Pineda Soto. La primera trata de los empresarios culturales en Morelia, y hace el estudio concreto de José Miguel y Juan Evaristo de Oñate. En cambio, Pineda Soto realiza un estudio sobre la prensa religiosa y el Estado liberal en Michoacán.

Celia del Palacio Montiel examina la prensa especializada durante el siglo XIX en Veracruz y advierte que dicha especialización se da a partir de los temas tratados, y que *El Locomotor de Veracruz*, de 1849, fue el periódico pionero al incluir literatura en sus páginas.

Francisco José Ruiz Cervantes y Carlos Sánchez Silva trabajan las imágenes en los periódicos de Oaxaca durante el siglo XIX. Por su parte, Sarelly Martínez Mendoza hace un recuento histórico del desarrollo de la prensa en el siglo XIX en el estado de Oaxaca, habla de los lectores y suscriptores de periódicos, de las primeras imprentas, de los contenidos, de los escritores y de la represión a la prensa por parte de los diferentes gobiernos.

En el caso de Sinaloa, Jorge Briones Franco realiza el estudio de la región del norte del estado, habla de la producción, desde la llegada de la imprenta, hasta el desarrollo de ésta en los siglos XIX y XX.

En una ciudad tan importante como Guadalajara, la prensa también se desarrolló de manera vertiginosa, por ello Federico de la Torre se detiene en el siglo XIX,

cuando surgió un tipo de prensa vinculada a trabajadores, y habla detenidamente del periódico *Las clases productoras*.

De la prensa en Veracruz escribe Miguel López Domínguez, quien estudia minuciosamente el periódico *El Dictamen*, vigente de 1898 a 1911. Y, finalmente, Felipe Escalante Tió habla de la caricatura en el periódico yucateco *El padre Clarencio*, publicado entre los años 1903 y 1909. (LEBL)



Pineda Soto, Adriana

Registro de la prensa política michoacana. Siglo XIX

Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Conacyt-Universidad de Guadalajara, 2004.

LOS DIVERSOS ACONTECIMIENTOS DEL SIGLO XIX, sean políticos (la mayoría de las veces), económicos, sociales o culturales, fueron registrados en la prensa, y la del estado de Michoacán no fue indiferente a ello. En esta investigación, la historiadora Adriana Pineda Soto realiza un seguimiento de la prensa —avances y obstáculos— en este estado durante el siglo mencionado.

Pineda Soto parte del surgimiento de la prensa michoacana al llegar la imprenta al estado. Realiza una retrospectiva que va de las décadas de los treinta a los cincuenta, cuando destaca la proliferación de periódicos; luego se detiene a analizar el trabajo de las casas tipográficas de Ignacio Arango y de Octaviano Ortiz y, por último, sitúa a la prensa en un debate público durante los últimos treinta años del siglo XIX y la primera década del XX: comienza en el año de 1875 porque, a pesar de la crisis política y social, hay un incremento de la prensa; después pasa a analizar la prensa porfirista, de la que subraya elementos modernos propios del periodismo y de aquel momento político.

Con esta investigación se pone de manifiesto que la historia del periodismo no puede concentrarse solamente en la ciudad de México, sino que deben incluirse los estados de la república. El objeto de estudio es la prensa michoacana, enfocada en la historia cultural, ya que a través de ésta se entiende cómo se reflejan las representaciones colectivas. La revisión de la prensa condujo a la autora a observar que en la región había muchos ideales que se escribieron en

sus páginas, así el “bien público”, “la felicidad común”, el deseo de “contribuir en el bien del Estado” fueron deseos que quedaron plasmados en las páginas de los periódicos.

Retomando al historiador Joseph Luis Gómez Mompert, Adriana Pineda ubica su investigación en la sociedad que la origina, el tipo de industria periodística, la estructura de la empresa informativa, la identidad del periódico, su índole cultural, la función que persigue y los posibles efectos en su ámbito. Como señala Pineda, se puede leer en los periódicos michoacanos el deseo de la construcción de un Estado moderno, ideal manifestado en los periódicos de la ciudad de México constantemente. Así, el paso a la modernidad a través de los textos de los periódicos michoacanos se enfila hacia algunos temas: la construcción de la nación, de la Constitución, de la representación política, las elecciones, las libertades individuales y la opinión pública.

En este libro se valora la información publicada en la prensa michoana, a la vez que se trata de entender cómo se inserta en el debate político nacional; para resolver ese problema, se analizaron los textos de escritores que se convirtieron en constructores de opiniones.

Además, se estudian los órganos oficiales del gobierno estatal, así como de los periódicos independientes del poder. El único inconveniente para esto fue la desaparición de varios periódicos de la época cuya localización ha sido imposible, como ocurre en muchas investigaciones de este tipo.

Para Adriana Pineda, la prensa política es la que convive en la esfera pública y trata el tema político. Dicha prensa política coadyuvó en la construcción del Estado al difundir las distintas ideas políticas de su momento.

En este volumen se habla de la vinculación de la prensa michoacana con las autoridades políticas, pues muchos escritores del periodismo también ocuparon puestos públicos, y de ellos dependió la circulación de periódicos, tal como lo señala Pineda: “su disminución o aumento estuvo, remarcadamente, determinado por las cuestiones políticas de su momento, así como de las personas y grupos involucrados en la toma del poder regional”.

La investigación periodística de Adriana Pineda ha contribuido a completar estudios que sobre este mismo tema se han realizado en otros estados. Así, podemos tener un panorama más amplio de lo que pasaba con la prensa en Jalisco, Yucatán, Sinaloa y otras regiones del país. (LEBL)

VII. Periodismo y literatura



Monsiváis, Carlos

Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina

Barcelona: Anagrama, 2000 (Argumentos).

EN PRINCIPIO, CABE DESTACAR QUE ESTA OBRA recibió el vigésimo octavo Premio Anagrama de Ensayo, cuya publicación da cuenta de ello. El jurado, integrado por Salvador Clotas, Román Gubern, Xavier Rubert de Ventós, Fernando Savater, Vicente Verdú y el editor Jorge Herralde, reconoció de manera unánime la perspicacia del autor para vislumbrar la conformación del paradigma cultural de las sociedades latinoamericanas en el siglo XX.

En siete capítulos, Monsiváis identifica la retórica con la cual los ilustrados han concebido y diferenciado la alta cultura y la cultura popular. Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, cuando se están conformando las identidades nacionales como consecuencia de las guerras de independencia, los pobres son sinónimo de sordidez, de olores insalvables, de inmoralidad impuesta por rasgos faciales y el color de la piel. El pueblo es zona de arquetipos en los que las virtudes son propias de la nobleza. Racismo y clasismo son las formas que concede la riqueza.

Con sentido crítico, el autor revisa en cada capítulo los cambios significativos que experimenta la moral social, a partir de ideas culturales divulgadas en la prensa, la literatura, el cine, la música, la radio, la televisión, los videocasetes, el disco, la video music, los walkman, los supershows, la industria del espectáculo, la realidad virtual, el ciberespacio, la Internet y el correo electrónico.

Monsiváis empieza por reconocer el patrimonio común de las sociedades hispanoamericanas en el uso de la lengua española, en la práctica de la misma religión, aunque con realidades y concepciones espirituales e ideologías divididas: liberales y conservadores durante la segunda mitad del siglo XIX; una izquierda fluctuante y una derecha inamovible en el siglo XX. También comparten un mismo proceso histórico, la desintegración rural, la migración a ciudades con sus interminables ampliaciones urbanas, la explosión demográfica y la norteamericanización.

Aun cuando la novelística de finales del XIX se sustenta ya con descripciones costumbristas, personajes y lenguajes populares, su publicación en la prensa sólo está destinada a quienes leen. En tanto, los analfabetas hacen uso de la memoria como archivo literario. Saberse de memoria los poemas se vuelve una forma de lo popular y un rasgo común de los iberoamericanos. Así, el periodismo cumple una función editorial que posibilita un modelo cultural con referencias y significados nacionales.

Esta modalidad editorial también dio viabilidad al modernismo hispanoamericano, el cual remodela la sensibilidad colectiva. Con la poesía, señala Monsiváis, se da la ilusión de una vida espiritual. La poesía introduce la vida espiritual fuera del templo. Es el gran elemento secularizador de la espiritualidad. Crea la espiritualidad laica, porque no está dicho desde el púlpito, sino desde lo íntimo.

Los poemas son la nación desde un haz de sentimientos. De este modo, novela y poesía dotan al pueblo de una imagen verbal y visual. Sin novela y poesía no hay almacén verbal y visual en la sociedad.

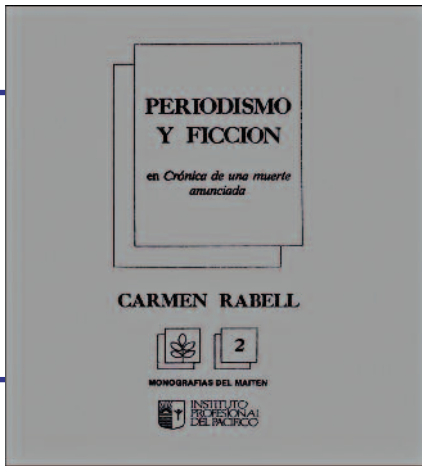
El cine es vanguardia del comportamiento. Una vez que aparece en el cine, es posible hacerlo en la realidad. El cine distribuye modelos de vida que se adoptan casi unánimemente. Gracias al cine se aprenden estereotipos. Podría decirse que las sociedades modernas se constituyen a partir de referentes cinematográficos. La educación sentimental y los atributos de feminidad y masculinidad son una experiencia comunitaria, compartida por la tecnología. También el aprendizaje emocional inspirado por las canciones va modelando la orgía sentimental de la cultura popular.

El sentido de lo público y lo privado ha cambiado a través de una cámara. Hay hambre de protagonismo, necesidad de héroes, de innovadores marginales. El cine es el gran laboratorio de los cambios sociales. Ahí se transforma el modelo de lo popular. A nadie le gusta el anonimato con los medios de comunicación. Popular es ser parte de la experiencia colectiva pública.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, los textos de escritores como Reyes, Borges, Neruda, Paz y Fuentes, entre muchos otros, son ya una aportación a lo popular. El lenguaje que proporcionan sus obras a la sociedad permite construir una actitud crítica.

El feminismo es otra de las grandes revoluciones culturales del siglo XX. Transformó el modo en que las mujeres se veían a sí mismas. Gracias a este movimiento surge la llamada liberación sexual y acaba siendo una de las renovaciones fundamentales en la defensa de los derechos de hombres y mujeres para decidir sobre su sexualidad.

Ensayo ágil y sagaz que refiere las incesantes e insospechadas metamorfosis del paradigma cultural en las sociedades latinoamericanas del siglo XX. Una mirada crítica que nos lleva a apreciar cómo el impulso de la cultura popular ha atravesado jerarquías sociales, culturales, incluso geográficas. En lo popular radica la unidad iberoamericana; en lo popular es posible la democracia, aunque no sea de arte. (MLRP)



Rabell, Carmen

Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada
Santiago: Instituto Profesional del Pacífico-Artimpres, 1985
(Monografías del Maitén).

LA IDENTIFICACIÓN DE LOS RECURSOS periodísticos y literarios utilizados en la novela *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez es tarea de esta obra. Su vigencia radica en el hecho de evidenciar cómo, a través de la retórica del periodismo, se articula una novela que, en el momento de su publicación, fue capaz no sólo de ser polémica, sino de concebir novedades teóricas en términos narrativos.

Desde la fotografía utilizada en la portada, en la que se muestra a un hombre muerto, cubierto con una sábana manchada de sangre, *Crónica de una muerte anunciada* recibió las más severas críticas sobre el grado de detalle con que se narra el cómo del asesinato de Santiago Nasar, asociándolo con la espectacularidad de la “nota roja”, publicada en la prensa diaria. Los comentarios más benévolos sobre este particular señalaron el carácter de nota policial a partir de la conducta homicida de los asesinos.

Con mayor precisión, hubo quienes vieron en el uso de dicha retórica noticiosa un vínculo con el género policial, permitiéndole a la novela captar la atención de lectores usualmente alejados de la literatura; es decir, romper el cerco de la exclusividad intelectual, distinguido por los asiduos lectores de literatura en general.

Otros se sumaron a la descalificación en los siguientes términos: “ya se ha dicho en la prensa, en la radio y en la televisión que el libro es una crónica perio-

dística, que no tiene nada de artístico y que, por lo tanto, no puede considerársele una obra literaria”.

Ante la controversia suscitada por la filiación de la novela al periodismo o a la literatura, Carmen Rabell asume en esta monografía el reto de dirimir dicha ambigüedad con fundamentos teóricos. El procedimiento utilizado para identificar en la obra, tanto en la trama como en el uso del lenguaje escrito, lo periodístico y lo literario, convierte este análisis en un texto académico útil para empezar a explorar con los alumnos, tanto de letras como de comunicación y periodismo, las relaciones entre ambas disciplinas. ¿Qué coincidencias y divergencias hay entre el periodismo y la literatura?, ¿hay una frontera entre ambos?

Al reseñar Rabell las opiniones más polémicas volcadas hacia la novela en el momento de su publicación, inevitablemente viene a la memoria el caso de algunas obras de la tradición literaria que en su tiempo fueron puestas en duda. Tal fue el juicio librado por Flaubert con *Madame Bovary*, o la prohibición que pesó —durante más de dos décadas— sobre el *Ulises* de Joyce para su impresión en países de habla inglesa, bajo supuestas acusaciones de inmoralidad. La evocación viene al caso porque hoy diversos especialistas en narratología nos han hecho saber hasta qué punto un texto verdaderamente original necesita crear a sus propios lectores, propiciando así una nueva competencia lectora. De ahí que el trabajo de Carmen Rabell sea un extraordinario pretexto para desarrollar capacidades lectoras entre los estudiantes.

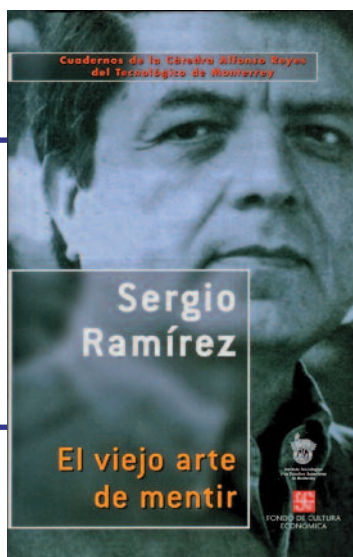
En los primeros cuatro capítulos, la autora nos lleva a discernir entre la anécdota de la realidad extratextual y la de la ficción, al investigar y analizar los trabajos periodísticos de García Márquez, inspiradores de la novela. También estudia en el texto narrativo cómo se cumplen los principios periodísticos de exhaustividad, variedad y actualidad, propios de los géneros informativos. Desde luego, la fundamentación teórica abarca desde el llamado nuevo periodismo, expuesto por Tom Wolfe, hasta las definiciones de crónica y reportaje desarrolladas por Violette Morín, Raúl Rivadeneira Prada, Michelle y Bair Charnley.

Los últimos tres capítulos dan cuenta de la propuesta de una teoría de la novela, articulada en el despliegue de la retórica periodística, y de la ficcionalidad en ésta. Los teóricos y críticos en los que se basa el análisis son, entre otros, George Luckács, José Ortega y Gasset, Mijail Bajtín, Julia Kristeva y Michel Foucault.

De las conclusiones a las que llega Rabell en el terreno de lo literario, destaca la identificación entre periodista y escritor propuesta como narrador-per-

sonaje en la novela, pues es él quien narra y escribe para reconstruir “el espejo roto de la memoria”, ambos impotentes ante la realidad “real” y creadores de mitos montados sobre el lenguaje. Este falso autor que lleva al lector ingenuo a identificar en aquél al propio García Márquez, también periodista y escritor.

Lo recomendable y particular del estudio que nos propone Carmen Rabell, entre la amplia bibliografía dedicada a las obras de escritores que compartan su quehacer literario con el periodismo o viceversa, es el haber realizado el análisis sobre un texto que reúne todas las interrogantes de lo que se ha llamado la “incómoda frontera” entre periodismo y literatura. (MLRP)



Ramírez, Sergio

El viejo arte de mentir

México: FCE-ITESM, 2004

(Cuadernos de la Cátedra "Alfonso Reyes").

ESTA OBRA ES UN COMPENDIO DE PRÁCTICOS consejos para quienes desean incursionar de manera profesional en el oficio de escritor. Su estrategia arranca con la diferenciación entre realidad real o fáctica y realidad ficticia o imaginaria. En cinco apartados, con sus correspondientes acercamientos teóricos y ejemplos extraídos de una rica y diversa relación de textos literarios, Sergio Ramírez teje y entreteje sus lecciones, tomando como hilo conductor tres categorías fundamentales: la imaginación, la verosimilitud y el lenguaje.

En el primer capítulo, "La imaginación, espejo múltiple de la realidad", este autor nicaragüense nos conduce a reflexionar que, frente a un universo real, objetivo, es necesaria una acción recreada a través del lenguaje. El escritor de ficciones pone en juego su apreciación subjetiva: experiencias, tradiciones, prejuicios, expectativas y deseos. Pero por muy cercana o lejana que sea su relación con esa realidad, ha de poner en práctica una recreación legítima de los hechos reales. La imaginación, por tanto, debe potenciar, a través del lenguaje, un distanciamiento que posibilite la credibilidad y verosimilitud de los hechos narrados.

La ficción debe referirse a un mundo posible. En este sentido, la obra narrativa ficcional es una metáfora epistemológica de la realidad. Sabemos que hay fronteras imprecisas, entre un universo real y uno ficticio; ambiguas fronteras entre periodismo y novela, entre novela e historia. Y esa frontera se construye con artificios formales. Ése es el trabajo de un escritor. Construir mentiras verda-

deras. De ello habla Ramírez en su segundo capítulo, “La mentira verdadera, el arte de lo verosímil”.

Así, el escritor, para que le crean, tiene que ofrecer pruebas de lo narrado, y el más viejo de los recursos para lograrlo es demostrar su presencia en el lugar de los hechos. Éste es un procedimiento común en la escritura real y en la de ficción. Recordemos que “a través del lenguaje estamos creando una realidad paralela. Es una realidad nueva, que en ningún caso será igual a la que nosotros, como punto de partida, estamos identificando como realidad” (45). Esta nueva realidad estará definida por dos elementos: su transformación en imaginación y el lenguaje a través del cual se opera esa transformación.

En el tercer capítulo, “Reglas para saber mentir y convencer”, Ramírez resalta los procedimientos formales relacionados con la estructura del relato, recordándonos que las pruebas de verosimilitud constituyen un rasero parejo tanto para la escritura de ficción, como para la escritura de realidades, trátese, por ejemplo, de novela o reportaje.

Ramírez insiste en los innumerables recursos del lenguaje para orientar en la generación de impresiones que hagan creíbles los hechos representados en la escritura. También nos previene de que la realidad creada es una paralela, producida por la imaginación y transformada por el lenguaje: “El narrador literario que estima su oficio deberá ser capaz de describir siempre una casa, una calle, un rostro, una figura, como si en el mundo sólo siguiera existiendo la palabra como única forma de comunicar a los demás lo que vemos” (67).

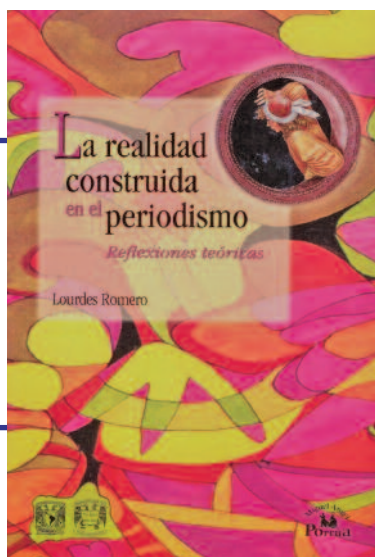
Dentro del terreno de la experiencia individual, Ramírez recuerda su propio quehacer en el cuarto capítulo, “Paisaje personal. La cocina de mis propios libros”. Apunta que la escritura es un asunto de soledad y disciplina, que nace de “la necesidad apremiante de comunicar a otros lo que uno cree extraordinario, digno de ser contado [...]. La necesidad, por lo tanto, hace al escritor” (75). Dicho apartado concluye con una serie de consejos prácticos, pues “antes de atrapar al asesino es necesario atrapar al lector” (102).

“El ángel de la historia (Temas y motivos de la escritura narrativa en América Latina)” es el capítulo final de este compendio. Aquí Sergio Ramírez escritor, historiador, investigador y crítico de la literatura hispanoamericana reconoce una serie de circunstancias que han creado un continente y una literatura con características propias.

Los conquistadores españoles —señala Ramírez— traían en su cabeza otros marcos conceptuales y otros deseos e ilusiones. Su mirada sobre el nuevo continente será, por consiguiente, distorsionada, llena de exageraciones. Mientras

que el mito de los indígenas, de un héroe que regresaba para liberarlos, fue la causa de su derrota al ver aparecer a los conquistadores. Desde entonces, ha sido imposible separar la mentira de la verdad.

De ahí que la construcción de mentiras noveladas es la mejor forma de un conocimiento de la verdad y ésta se realiza sustituyendo las verdades mentirosas de la historiografía oficial con mentiras verdaderas. El trabajo del escritor es comunicar, antes que nada, los asuntos en los que habita la condición humana. (MGPG)



Romero, Lourdes

*La realidad construida en el periodismo.
Reflexiones teóricas*

México: FCPYS, UNAM-Miguel Ángel Porrúa,
2006.

EN UN PRIMER MOMENTO, LOURDES ROMERO hace una reflexión sobre la actividad periodística. Señala que para construir una teoría del periodismo es necesario desechar ideas erróneas, repetidas insistentemente en la práctica y en la enseñanza periodística.

La objetividad es una de esas ideas que los medios manejan como verdad axiomática, sobre la cual sustentan toda su labor. El texto demuestra cómo la objetividad exigida a los periodistas no sólo es una ilusión, porque los resultados de una investigación siempre estarán determinados por una subjetividad intencionada. Es decir, la objetividad no se da en el hecho, sino en la reconstrucción producto de la labor periodística. De ahí que los periodistas y los medios de comunicación sean constructores de la realidad. “En el relato periodístico, la realidad es punto de partida y resultado; la realidad es construida según principios comunes a todo relato y de acuerdo con las peculiaridades del relato periodístico”.

Este planteamiento conduce a la autora a afirmar que en la actividad periodística se establece un pacto entre el emisor y el lector, en el que el periodista no puede hacer pasar su texto por lo que no es “la realidad”. Dicho pacto consiste en que el emisor expresa lo sucedido tal y como lo observó, y el destinatario acepta lo expresado en igualdad de condiciones. El periodista convierte los hechos en relato; al procesarlos, los manipula: los selecciona, organiza, jerar-

quiza y somete a las exigencias del lenguaje. El resultado de esta subjetividad se presenta al lector para que él los verifique y actualice.

La aportación de esta obra radica en la aplicación del análisis narratológico a los relatos periodísticos. Identifica las estructuras narrativas que construyen el discurso no ficcional y su funcionamiento. En este orden de ideas, nos habla del narrador y del mundo narrado.

En el primer caso, explica que el periodista, para evidenciar ante el lector su capacidad de investigación, trata de mostrar que ha sido testigo presencial de los hechos. Por ello no es extraño encontrar relatos en los que el reportero, además de testigo, participa como actor en la historia que cuenta, y aún más, también asume el papel de narrador; es decir, “se convierte en el sujeto de la enunciación, cuya función principal es contar y, por lo tanto, ser el responsable de lo que narra en el relato” (70).

Asimismo, asienta que para cualquier tipo de análisis es indispensable reconocer con qué tipo de narrador nos encontramos. El narrador, para organizar su relato, recurre a dos procedimientos no relacionados con las formas gramaticales, sino con actitudes narrativas: contar la historia por boca de un personaje (narrador homodiegético) o por alguien ajeno a la historia que se relata (narrador heterodiegético). Aparte de abarcar la identidad del narrador, explica los niveles enunciativos y temporales del acto de narrar.

En cuanto al mundo narrado, abarca las dimensiones espacial y temporal del relato periodístico, o sea, dónde y cuándo sucede la acción. El orden temporal de un relato consiste en confrontar el orden de los acontecimientos en su sucesión cronológica lineal (tiempo de la historia) y su disposición concreta en el relato. “La isocronía narrativa, es decir, la perfecta coincidencia temporal entre los acontecimientos del relato y los de la historia es más hipotética que real” (133). De ahí que los relatos periodísticos no pretenden reconstruir los sucesos tal y como sucedieron, sino, sobre todo, explicarlos.

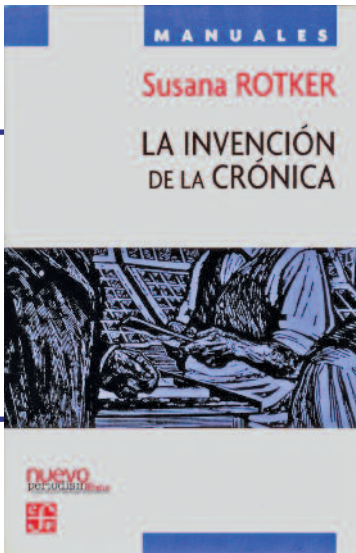
Romero procede a analizar las estrategias persuasivas de las que se vale el periodista para dar garantías de credibilidad de lo expresado en su texto, así como para que el lector compruebe su validez.

Visto desde esta perspectiva, el periodismo requiere de un nuevo lector: uno que sea crítico y activo, dispuesto a poner en duda los hechos relatados, los cuales se refieren, principalmente, a problemáticas sociales y a denuncias de toda índole.

En este estudio se dilucidan los artificios del lenguaje escrito, con los cuales se crea la ilusión de “realidad”; también ayuda a desenredar la polémica

sobre la frontera entre literatura y periodismo. La ambigüedad se presenta cuando los textos creados para este último incorporan artificios con pretensiones estéticas, propios de la literatura.

Cabe subrayar la claridad y profundidad con las que Lourdes Romero analiza la conformación del discurso periodístico, lo que implica una reflexión teórica sobre el quehacer de este oficio. (MGPG)



Rotker, Susana

La invención de la crónica

México: FCE-Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.

SUSANA ROTKER PLANTEA EN ESTE LIBRO dos cuestiones sumamente polémicas: la primera, que entre el periodismo y la ficción no existen fronteras; al contrario, se encuentran entrelazadas en la crónica; la segunda, que ese puente de unión no lo instituyeron, como se dice, los estadounidenses que denominaron su actividad como “nuevo periodismo o literatura de no ficción”: Tom Wolfe, Truman Capote y Norman Mailer, entre otros, sino que se funda desde el siglo XIX con el nicaragüense Rubén Darío, el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera y, sobre todo, el cubano José Martí. Es así como la autora reconstruye la evolución de la crónica como un género específico de América Latina, que permite la profesionalización del escritor y crea una nueva forma de narrar.

La creación periodística de Martí, junto con la prosa de Darío y Gutiérrez Nájera, constituyen el argumento con el que Rotker explica la génesis de la crónica modernista. Esta investigación focaliza sólo los textos de la época modernista, puesto que allí surgió su conformación particular como encuentro entre el periodismo y la literatura. El término *crónica* ya se usaba desde el comienzo mismo de la literatura hispanoamericana con los cronistas de Indias, pero no contemplaba la inmediatez del periodismo. Es decir, la crónica, no sólo como género literario, sino como pionera e introductora de una nueva forma de reportar los más variados acontecimientos en las sociedades latinoamericanas, transformadas indiscutiblemente en los últimos años del siglo XIX.

La crónica expresa el sincretismo modernista. Toda técnica plástica se incluye como parte del retrato narrativo-descriptivo del nuevo periodista: el claroscuro de Gutiérrez Nájera, el impresionismo y expresionismo de Martí o el simbolismo de Darío. Pero siempre atentos a no reproducir el costumbrismo del arte en boga ni los regionalismos de la pintura ocupada en la imitación de formas. Estos escritores-periodistas manifestaron en su obra las aspiraciones de una época y una generación que quería despejar y andar sus propios caminos. Los poetas eran, a la vez, redactores y corresponsales, y supieron combinar literatura y periodismo en su justa dimensión.

La autora observó que en la producción y escritura de este selecto grupo se hallaba el origen de una aventura, la cual, además de romper viejas estructuras narrativas aportó, desde el seno del periodismo, un novedoso y diferente modelo de expresión. Textos en apariencia perecederos, escritos ex profeso para el cierre de alguna edición periodística, resultaron obras fundacionales de la excelencia en la escritura periodística latinoamericana:

La crónica —apunta Rotker— es un producto híbrido, marginado y marginal, que no suele ser tomado en serio por la institución literaria ni por la periodística, en ambos casos por la misma razón: el hecho de no estar definitivamente dentro de ninguna de las dos. Los elementos que una reconoce como propios y la otra como ajenos sólo han servido para que se la descarte, ignore o desprecie precisamente por lo que tiene de diferente (225).

Por medio de la crónica, como punto de inflexión entre el periodismo y la literatura, se cree que la forma de interpretar o de concebir la autonomía de los discursos ha producido ambigüedad en los modos de delimitarlos, sobre todo a la crónica literaria. La “realidad” ha quedado para otras disciplinas, como si lo estético y lo literario sólo pudieran aludir a lo emocional o imaginario, como si lo “literario” de un texto disminuyera en relación con el aumento de la referencialidad, como si los otros discursos escritos estuvieran exentos de ser también representaciones, configuraciones del mundo, racionalizaciones, elaboraciones que encuentran tal o cual forma de acuerdo con la época. “Se ha confundido lo referente real con el sistema de representación, como si lo objetivo de un texto fuera ‘la verdad’ y no una estrategia narrativa” (226).

Rotker concluye que la crónica, con su indisoluble hibridez, las imperfecciones como condición, la movilidad, el cuestionamiento, el sincretismo y esa marginalidad que no cesa de acomodarse en ninguna parte, son la mejor

voz de una época —la nuestra— que a partir de entonces sólo se sabe que es cierta la propia experiencia, que se mueve disgregada entre la información constante y la ausencia de otra tradición que no sea la de la duda. Una época que vive —como los modernistas— en busca de la armonía perdida, en pos de alguna belleza (230).

La invención de la crónica es el resultado de un arduo trabajo de investigación, selección y análisis para reivindicar el papel de la crónica en el devenir y consolidación de lo que hoy conocemos como periodismo moderno o de vanguardia. Es también una invitación a poner en duda los propios hábitos de lectura y métodos críticos. (MGPG)

Bibliografía

1. Comentada

ANDERSON, PERRY

2000 *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.

ARRIARÁN, SAMUEL

1997 *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*. México: UNAM.

AVILÉS FABILA, RENÉ

1999 *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*. México: Fontamara-Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.

BALLÓ, JORDI y XAVIER PÉREZ

2005 *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama (Argumentos, 334).

1997 *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

BURKE, PETER

2001 *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

CASTILLO DURANTE, DANIEL

2005 *Los vertederos de la posmodernidad. Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. México: Dovehouse-UNAM.

COLÁS, SANTIAGO

1994 *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*. Durham: Duke University Press.

COMPARATO, DOC

2005 *De la creación al guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Buenos Aires: La Crujía (Aperturas).

DAVIS, RIB

2004 *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Barcelona: Paidós (Manuales de escritura, 8).

DEBRAY, RÉGIS

1994 *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

DI MAGGIO, MADELINE

1992 *Escribir para televisión. Cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*. Barcelona: Paidós.

EDO, CONCHA

2002 *Del papel a la pantalla. La prensa en Internet*. Sevilla: Comunicación Social (Periodística, 2).

FERRO, MARC

2003 *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. México: Siglo XXI.

FIELD, SYD

1995 *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.

GIMFERRER, PERE

1999 *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS

1992 *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra (Signo e imagen, 9).

GRÜNER, EDUARDO

2002 *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Barcelona: Paidós.

GUBERN, ROMÁN

2002 *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama (Argumentos).

HUTCHEON, LINDA

2007 *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.

IMBERT, GÉRARD

2003 *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.

LARA CHÁVEZ, HUGO

2006 *Una ciudad inventada por el cine*. México: Conaculta-Cineteca Nacional (Cuadernos de la Cineteca, Nueva Era).

LAZO, NORMA

2004 *El horror en el cine y la literatura acompañado de una crónica sobre un monstruo en el armario*. México: Paidós (Croma, 20).

LIÑÁN ÁVILA, ÉDGAR

2006 *Géneros periodísticos*. México: FES Aragón, UNAM-Miguel Ángel Porrúa.

LÓPEZ, MANUEL

2004 *Nuevas competencias para la prensa del siglo XXI*. Barcelona: Paidós.

MARZAL FELICI, JOSÉ JAVIER y SALVADOR RUBIO MARCO

1999 *Guía para ver Blade Runner*. Barcelona: Octaedro.

MONSIVÁIS, CARLOS

2000 *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama (Argumentos).

PALACIO MONTIEL, CELIA DEL (coord.)

2006 *La prensa como fuente para la historia*. México: Universidad de Guadalajara-Conacyt-Miguel Ángel Porrúa.

2006 *Rompecabezas de papel. La prensa y el periodismo desde las regiones de México. Siglos XIX y XX*. México: Universidad de Guadalajara-Conacyt-Miguel Ángel Porrúa.

PALAUERSICH, DIANA

2005 *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés.

PARKER, PHILIP

Arte y ciencia del guión. Una completa guía de iniciación y perfeccionamiento para el escritor. Barcelona: Robinbook, Ma non troppo, 2003.

PINEDA SOTO, ADRIANA

2004 *Registro de la prensa política michoacana. Siglo XIX*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Conacyt-Universidad de Guadalajara.

QUIRARTE, VICENTE

2005 *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México: Paidós (Croma, 34).

RABELL, CARMEN

1985 *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*. Santiago: Instituto Profesional del Pacífico-Artimpres (Monografías del Maitén).

RAMÍREZ, SERGIO

2004 *El viejo arte de mentir*. México: FCE-ITESM (Cuadernos de la Cátedra "Alfonso Reyes").

ROMERO, LOURDES

2006 *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*. México: FCPyS, UNAM-Miguel Ángel Porrúa.

ROSAS RODRÍGUEZ, SAÚL

2003 *El cine de horror en México*. Buenos Aires: Lumen.

ROTKER, SUSANA

2005 *La invención de la crónica*. México: FCE-Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.

SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS

2000 *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós (Paidós comunicación, 118).

SEGER, LINDA

1993 *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: RIALP (Libros de cine).

TOUSSAINT, FLORENCE

1998 *Televisión sin fronteras*. México: Siglo XXI.

VARGAS LLOSA, MARIO

2001 *Literatura y política*. Monterrey: FCE-ITESM (Cuadernos de la Cátedra "Alfonso Reyes").

WOLF, SERGIO

2001 *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós (Estudios de Comunicación, 16).

ZAVALA, LAURO

2003 *Elementos del discurso cinematográfico*. México: UAM.

2. Adicional sobre medios, literatura y fronteras intergenéricas

ALLEN, GRAHAM

2010 *Intertextuality*. Nueva York: Routledge.

ALTMAN, RICK

2000 *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

AUMONT, JACQUES

1977 *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.

_____ *et al.*

1983 *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós (Paidós comunicación, 17).

ÁVILA, RAÚL

2006 *De la imprenta a la Internet: la lengua española y los medios de comunicación masiva*. México: El Colegio de México.

AYALA, FRANCISCO

1996 *El escritor y el cine*. Madrid, Cátedra (Signo e imagen, 42).

BAENA PAZ, GUILLERMINA

1995 *Géneros periodísticos. Crónica*. México: Pax.

BASTENIER, MIGUEL ÁNGEL

2001 *El blanco móvil: curso de periodismo*. México: Aguilar.

BECELLONI, GIOVANNI *et al.*

1990 *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra (Signo e imagen, 27).

BERGER, PETER *et al.*

1995 *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. Barcelona: Paidós.

BETTETINI, GIANFRANCO

1984 *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid, Cátedra (Signo e imagen, 1).

BORDWELL, DAVID

1996 *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

BRADY, JOHN

1995 *El oficio del guionista. Entrevistas con cuatro prestigiosos guionistas*. Barcelona: Gedisa (Multimedia).

BRIGGS, ASA y PETER BURKE

2002 *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.

BUONANO, MILLY

1999 *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa (Estudios de televisión).

CAMPBELL, FEDERICO

1994 *Periodismo escrito*. México: Ariel.

CANO, PEDRO L.

1999 *De Aristóteles a Wody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.

CARMONA, RAMÓN

1993 *Cómo se comenta un texto fílmico*. México: REI.

CARTMELL, DEBORAH e IMELDA WHELEHAN, eds.

2007 *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Londres: Cambridge University Press.

1999 *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. Nueva York: Routledge.

CASETTI, FRANCESCO y FEDERICO DI CHIO

1991 *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

CASTRO, MIGUEL ÁNGEL y GUADALUPE CURIEL

2003 *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1856-1876*, parte I. México: UNAM.

CASULLO, NICOLÁS

1993 *El debate modernidad/posmodernidad*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

CHATMAN, SEYMOUR

1990 *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.

CHION, MICHEL

1997 *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

1992 *Cómo se escribe un guión*. Madrid, Cátedra (Signo e imagen, 11).

CLARK DE LARA, BELEM y ELISA SPECKMAN GUERRA, eds.

2005 *La república de las letras, asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, 3 ts. México: UNAM.

COMA, JAVIER

2003 *Entre el Nobel y el Óscar. Grandes novelas a la pantalla grande*. Barcelona: Flor del Viento.

COPPOLA, FRANCIS FORD *et al.*

1995 *Así de simple*, vol. 1, *Encuentros sobre cine*. Bogotá: Voluntad.

DICK, BERNARD F.

2005 *Anatomy of Film*. Boston: Bedford-St. Martin's.

DIEGO GONZÁLEZ, ÁLVARO DE

2007 *La crónica periodística: un género personal*. Buenos Aires: Universitas,

EAGLETON, TERRY

1996 *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell.

FERNÁNDEZ DÍEZ, FEDERICO

2005 *El libro del guión*. Barcelona: Díaz de Santos.

FERNÁNDEZ DÍEZ, FEDERICO y JOSÉ MARTÍNEZ ABADÍA

1999 *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós (Papeles de comunicación).

FERNÁNDEZ, RODRIGO

2003 *Cómo escribir guiones de televisión*. México: Longseller.

FERRO, MARC

1980 *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gilli.

GALINDO, JORGE LUIS

2003 *El cine mexicano en la novela mexicana reciente (1967-1990)*. Madrid, Pliegos.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL

1998 *La bendita manía de contar*. Madrid: Ollero y Ramos.

GAUDREAU, ANDRÉ y FRANÇOIS JOST

1995 *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós (Paidós comunicación, 64).

GETINO, OCTAVIO

1999 *Cine y televisión para América Latina*. Santiago: CICCUS.

GRIJELMO, ÁLEX

2002 *El estilo del periodista*. Madrid, Taurus.

GUBERN, ROMÁN

1992 *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili (MassMedia).

GUERIN, MARIE ANNE

2004 *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*. Barcelona: Paidós.

GUIDDINGS, ROBERT y ERICA SHEEN

2000 *The Classic Novel. From Page to Screen*. Nueva York, Manchester University Press.

GUILLÉN FEDRO, CARLOS

2002 *La sala oscura. Sobre cine, películas y espectadores*. México: Paidós.

GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, BEGOÑA

2006 *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid, Cátedra (Signo e imagen, 92).

HALL, KEVIN y RUTH MERINO

1998 *Periodismo y creatividad*. México: Trillas.

HARVEY, DAVID

1998 *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

HARRISON, STEPHANIE

2005 *Adaptations. From Short Story to Big Screen*. Nueva York: Three Rivers Press.

HILLIARD, ROBERT L.

2000 *Guionismo para radio, televisión y nuevos medios*. México: International Thompson.

HOZ SIMANCA, JAIME DE LA y ANUAR SAAD SAAD

2001 *La crónica*. Barranquilla: Universidad Autónoma del Caribe.

HUICHI, ADRIÁN

1997 *Cine, literatura y propaganda. De los santos inocentes a El día de la bestia*. Sevilla: Alfar.

HUTCHEON, LINDA

1989 *The Politics of Postmodernism*. Londres: Routledge.

1988 *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.

1985 *A Theory of Parody*. Nueva York: Methuen.

JAMESON, FREDRIC

2001 *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.

KING COBOS, JOSEFINA

2007 *Memorias de Radio UNAM, 1937-2007*. México: UNAM.

KOHAN, SILVIA ADELA

2000 *Cómo escribir diálogos*. Barcelona: Alba.

LASH, SCOTT

1997 *Sociología de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

LENNE, GÉRARD

1979 *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama.

LIANDRAT-GUIGUES, SUZANNE y JEAN-LOUIS LEUTRAT

2003 *Cómo pensar el cine*. Madrid: Cátedra (Signo e imagen, 77).

LINARES, MARCO JULIO

1997 *El guión. Elementos-formatos-estructuras*. México: Alhambra.

LÓPEZ ALCARAZ, MARÍA DE LOURDES

1995 *El guión. Su lenguaje literario*. México: ENEP Acatlán, UNAM.

LÓPEZ-PUMAREJO, TOMÁS

1987 *Aproximación a la telenovela*. Madrid, Cátedra (Signo e imagen).

MARÍN, CARLOS

2003 *Manual de periodismo*. México: Grijalbo.

MARTIN, MARCEL

1990 *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

MAZA PÉREZ, MAXIMILIANO y CRISTINA CERVANTES DE COLLADO

1997 *Guión para medios audiovisuales*. México: Alhambra.

METZ, CHRISTIAN

2002 *Ensayos sobre la significación del cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.

MITRY, JEAN

1990 *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Akal (Akal comunicación).

MONSIVÁIS, CARLOS

1985 *A ustedes les consta*. México: ERA.

MUSACCHIO, HUMBERTO

2007 *Historia del periodismo cultural en México*. México: Conaculta.

NAREMORE, JAMES, ed.

2000 *Film Adaptation*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

OLHAGARAY LLANOS, NÉSTOR

2002 *Del videoarte al net art*. México: LOM.

PAECH, ANNE y JOACHIM

2002 *Gente en el cine*. Madrid, Cátedra (Signo e imagen, 70).

PEDRAZA, PILAR

2004 *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.

PEÑA-ARDID, CARMEN

1999 *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.

PEPINO BARALE, ANA MARÍA *et al.*

2002 *Tema y variaciones de literatura y periodismo*, 19. México: UAM Azcapotzalco.

PERALTA DANTE, A.J. y MARTA URTASUN

2004 *La crónica periodística*. Buenos Aires: La Crujía.

PEREA, HÉCTOR

Alfonso Reyes y el cine. México: UAM (Cultura universitaria, 45).

PICÓ, JOSEP

1988 *Modernidad y posmodernidad*. Madrid: Alianza.

PITOL, SERGIO

2003 *De la realidad a la literatura*. México: ITESM-FCE.

QUINTANA, ÁNGEL

2003 *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

RAMONET, IGNACIO

2000 *La golosina visual*. Barcelona: Debate.

RANCIÈRE, JACQUES

2005 *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós (Paidós comunicación, 159).

REBOLLO SÁNCHEZ, FÉLIX

2000 *Literatura y periodismo hoy*. Madrid: Fragua.

REDFORD, ROBERT *et al.*

1995 *Así de simple*, vol. 1, *Encuentros sobre cine*. Bogotá: Voluntad.

ROMAGUERA, JOAQUIM y ESTEVE RIAMBAU, eds.

1983 *La historia y el cine*. Madrid: Fontamara.

RONDEROS, MARÍA TERESA *et al.*

2002 *Cómo hacer periodismo*. Bogotá: Aguilar.

ROURA, ASUMPTA

1993 *Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón*. Barcelona: Gedisa.

RUBERT DE VENTÓS, XAVIER

1998 *Crítica de la modernidad*. Barcelona: Anagrama (Argumentos).

SÁNCHEZ ESCALONILLA, ANTONIO

2009 *Fantasia de aventuras. Claves creativas en novela y cine*. Barcelona: Ariel (Humanidades).

SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS

2006 *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.

SANDERS, JULIE

2009 *Adaptation and Appropriation*. Nueva York: Routledge.

SANDOVAL, ADRIANA

2005 *De la literatura al cine. Versiones filmicas de novelas mexicanas*. México: IIFI, UNAM.

SARTORI, GIOVANNI

1998 *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.

SINNIGEN, JOHN

2008 *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*. México: CUEC-DGAC-IIB, UNAM-Universidad de Maryland.

SOLOMON, JON

2002 *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid: Alianza.

STAM, ROBERT

2008 *Teorías del cine, una introducción*. Barcelona: Paidós (Paidós comunicación, 126).

2005 *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell.

_____ y ALEXANDRA RAENGO, eds.

2005 *Literature and Film. A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell.

2004 *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell.

TIBBETS, JOHN C. y JAMES M. WELSH

2000 *Novels into Film*. Nueva York: Checkmark.

TORRE, GERARDO DE LA

2005 *El guión: modelos para armar*. México: Ficticia.

TOVAR, JUAN *et al.*

1990 *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?* México: CUEC, UNAM.

VALE, EUGENE

1987 *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa (serie Práctica).

VANOYE, FRANCIS

1996 *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós (Paidós comunicación, 75).

VATTIMO, GIANNI

1997 *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

VATTIMO, GIANNI *et al.*

1994 *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL

1997 *Historia y comunicación social*. Barcelona: Crítica.

VILCHES, LORENZO, comp.

S.A. *Taller de escritura para cine*. Barcelona: Gedisa (Multimedia).

Vv.AA.

2006 *Enseñanza de la cinematografía*. México: CUEC-DGAPA-PAPIME, UNAM (Cuadernos de estudios cinematográficos, 9).

2004 *Guión cinematográfico*. México: CUEC-DGAPA-PAPIME, UNAM (Cuadernos de estudios cinematográficos, 1).

WELSH, JAMES M. y PETER LEV

2007 *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. Maryland: Scarecrow Press.

WIGAN, MARK

2008 *Imágenes en secuencia. Animación, storyboards, videojuegos, títulos de crédito, cinematografía, mashups y otras series ilustradas*. Barcelona: Gustavo Gili.

YURKIÉVICH, SAÚL

1996 *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.

ZERAOUI, ZIDANE

2000 *Modernidad y posmodernidad*. México: Noriega.

ZUNZUNEGUI, SANTOS

1996 *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós (Papeles de comunicación, 15).

1994 *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra (Signo e imagen, 36).

1989 *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra-Universidad del País Vasco.

Fronteras de tinta: literatura y medios de comunicación en las Américas. Una bibliografía comentada de Graciela Martínez-Zalce, Víctor Manuel Granados Garnica y Jorge Olvera Vázquez (editores), coeditado por la Facultad de Estudios Superiores Acatlán y el Centro de Investigaciones sobre América del Norte de la UNAM, se terminó de imprimir en la ciudad de México el 10 de enero de 2011, en los talleres de Regradi, S. A. de C. V., Mendelssohn núm. 142, Col. Vallejo, Del. Gustavo A. Madero, C.P. 07870, México, D. F. En su composición se usaron tipos Fairfield LH Light y Formata Light y Medium de 8, 10, 12, 14 y 18 puntos. Se tiraron 500 ejemplares más sobrantes sobre papel Cultural de 90 grs. La formación la realizó María Elena Álvarez Sotelo. La corrección de estilo y el cuidado de la edición estuvieron a cargo de Hugo A. Espinoza Rubio.