

ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 2 NÚM. 3
JULIO-DICIEMBRE
2022



UANL®

CENTRO
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

**Raquel G. Gutiérrez Estupiñán, Jaime Villarreal
y Miguel Sáenz (eds.), *Encuadres del discurso
cinematográfico* (eds.), Puebla / Monterrey:
CUAP-ICSyH / UANL, 2022**

Diana Hernández Suárez
IIB, UNAM

Fecha entrega: 19-07-2022 **Fecha aceptación:** 13-09-2022

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2022, Diana Hernández Suárez. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/humanitas2.3-41>

**Raquel G. Gutiérrez Estupiñán, Jaime Villarreal
y Miguel Sáenz (eds.), *Encuadres
del discurso cinematográfico* (eds.),
Puebla / Monterrey: CUAP-ICSyH / UANL, 2022.**

**Diana Hernández Suárez¹
IIB, UNAM**

Fecha de entrega: 16-07/-2022 / Fecha de aceptación: 13-09-2022

Uno de los grandes y principales enfrentamientos teóricos sobre el discurso en la segunda mitad del siglo XX se dio entre el estructuralismo y el historicismo. El enfoque estructuralista adquirió una singular importancia sobre lo histórico como valor epistemológico, toda vez que éste supone que todo hecho sociológico debe estar enmarcado, en tanto fenómeno lingüístico, dentro de la sincronía diegética, que es evidentemente ahistórica y antisubjetiva. De esta forma, todo fenómeno cultural y la cultura misma son susceptibles de ser estudiados a partir de diversos niveles de “estructuras” a las que se ancla el comportamiento y el pensamiento. Tal inclinación resta especial agencia a lo humano y a su derrotero histórico, pues no hay un “yo que habla” ni un

¹ UNAM, Becaria del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Asesorada por el Dr. Pablo Mora Pérez-Tejada.

“yo que piensa” (Foucault), sino una situación diegética —que bien puede tener un referente humano o maquínico— que se encuentra articulada por la estructura de cierto lenguaje. El giro lingüístico es el fundamento teórico de los alcances estructuralistas y de la expulsión de toda dimensión histórica y humana del método científico de lo *narrativo*. Tal inclinación estructuralista y sus derivados semióticos y narratológicos han sido interpretados por algunos críticos como una “malversación disciplinaria estricta” —la *trampa Jakobson*—, fundamentada en que la Lingüística es la disciplina que engloba todo fenómeno material-humano. Esta operación establece una relación crítica de todas las disciplinas a partir del lenguaje, denominando *poética* a toda intensión estructural de la obra, dejando de lado la *techne* de la Poética, relegando así la Retórica a lo imprescindible para garantizar una función lingüística y, finalmente, anulando completamente la Estética como elemento de valoración crítico ante un objeto de arte (Aullón, 2013: 25). El objeto artístico es reducido en ocasiones a una suerte de “dispositivo material” cuya complejidad es sólo susceptible de ser analizada y valorada a través de su estructura, independientemente de su valor estético, ideológico, histórico, antropológico, social o tecnológico.

El libro *Encuadres del discurso cinematográfico* (2022), editado por Raquel G. Gutiérrez Estupiñan, Jaime Villarreal y Miguel Sáenz se inserta claramente en la discusión teórica entre el estructuralismo y el historicismo, y aún más, en la búsqueda por superar dicha problemática a partir del análisis del discurso cinematográfico. Uno de los aportes sustanciales de este libro a la discusión teórica de los estudios del cine es, sin duda, la noción de intermedialidad o mediación del “dispositivo” artístico —el filme— en la construcción del *mundo* (en términos hegelianos), que algunos de los capítulos

aquí recopilados utilizan como marco teórico. No obstante, este libro resulta fundamental sobre todo para conocer el estado del arte de los estudios audiovisuales en México. Hay que destacar también la importante labor de coordinación de los editores, ya que la organización de los capítulos recabados en este libro motiva la discusión a manera de problema teórico y filosófico de los estudios cinematográficos a partir del estructuralismo frente al enfoque filosófico-estético (historicismo). Eso es extensivo incluso a aquellos trabajos que suponen que la obra de arte es un hecho lingüístico, por lo que al igual que cualquier otra forma del lenguaje, es posible estudiarla como parte de la semiótica. El libro se divide en dos grandes apartados rectores: “El cine entre textos” y “El cine entre discursos”. El primero atañe a los trabajos relacionados con el análisis narrativo, intertextual y de transposición de sentidos. El segundo, a los cruces y transferencias de los discursos filosóficos, políticos, sociales, etc., en la construcción cinematográfica. Este segundo apartado atiende la compleja construcción de discursos epistemológicos subyacentes al sentido general de la representación cinematográfica, más allá de la construcción de una trama o de la adaptación. Sin embargo, en ambos casos es posible encontrar una noción de intermedio –*In between* o *Zwischenraum*– que establece la problemática sobre los procesos de configuración, significación y redistribución del *medio*.

El primer apartado abre con el trabajo de Raquel G. Gutiérrez Estupiñán y Alan Paul Vergara Vallejo, “Comprensión y expansión en *Atonement* (novela y filme)” en el que los autores se proponen mostrar los recursos técnicos en la traslación del discurso entre un medio y otro, atendiendo de manera muy precisa a las posibilidades tecnológicas. Una de las principales preocupaciones

de este trabajo se basa en analizar la capacidad referencial de los recursos discursivos y su trasfondo argumental. Sin caer en los excesos de la teoría estructuralista, en este trabajo se demuestra con suma precisión todos los procesos intermediales que se dan en la adaptación entre la obra textual y el filme. Es destacable de este capítulo la reflexión sobre las posibilidades de representación y configuración psicológica de los personajes en uno y otro medio –el textual y el fílmico–, así como la importancia de la metaficción y la metarreferencialidad de la escritura frente al discurso multimedial del cine. Los autores reconocen que en el cambio de soporte se presenta en primera instancia un problema filosófico, pues los límites ontológicos frente a la realidad de la escritura y el filme están fraguados principalmente en el cambio de código.

El capítulo “*Memento* y la reinención del policial”, de Jaime Villarreal, se caracteriza por una redacción ágil y por un marco teórico actualizado abocado a vincular los estudios audiovisuales con la tradición letrada de circulación masiva, que encuentra sus bases en el siglo XVIII, pero que adquiere un papel central en la cultura durante el siglo XIX. De la mano de Jesús Martín-Barbero, el autor analiza la discusión teórica desde una perspectiva histórica y culturalista para mostrar el trasfondo social de la construcción de género policial en el cine, centrandó su análisis en la psicología de los personajes. Dentro de las discusiones teóricas, el aporte central de este trabajo está en la comparación del “héroe” entre el policial periodístico textual y la representación fílmica. Villarreal analiza la construcción ficcional en ambos soportes a partir de rasgos morales anclados en aspectos históricos, sociales, culturales y, sobre todo, tecnológicos. Señala, además, que el policial se relaciona con la tecnificación de la modernidad, cuyo máximo exponente habría sido

finalmente el cine: “El repertorio y registro melodramáticos fueron claves en la transición de la cultura popular moderna a la cultura de masas tecnificada de la que el cine es una instancia ejemplar” (Villarreal, 2022: 67).

Otro capítulo fundamental en la reflexión sobre las producciones fílmicas es el trabajo de Miguel Sáenz, “El cine de autor como arte del entretenimiento. El autor implícito en tres obras esenciales de Ridley Scott”. En este texto se denuncia la falta de una metodología sólida y concluyente que analice las formas narrativas de las producciones cinematográficas, condicionadas más por las posibilidades técnicas que por aspectos teóricos, fuera de los postulados estructuralistas. Y el autor agrega, específicamente para sus intereses de estudio, que la categoría de autor implícito ha sido pensada, de forma casi forzada, como un “aspecto formal del relato, siendo que, en realidad, se manifiesta en niveles distintos de cualquiera de las tres dimensiones del relato” que tradicionalmente se proponen por la narratología (100). Sáenz con esta propuesta busca mostrar la superación de la teoría anquilosada que supone que la narratología divorcia al autor de la obra, con el fin de demostrar el “autor”, más que recuperar la noción de autoridad, adquiere el matiz de “espacio de experiencia” que se construye gracias a la intermediación entre obra-receptor y una confusión de miradas en la relación dialéctica que establece el cine. Este enfoque resulta muy interesante, aunque no supera el problema del historicismo que sí plantean los dos capítulos anteriores. El autor identifica las dificultades teóricas del estructuralismo para dar profundidad y alcance a su planteamiento. Señala: “parece que sería oportuno -si no necesario- renunciar a la posibilidad de que funcione como una especie de estructura formal del medio literario o cinematográfico”

(107), por lo que cabría preguntarse por qué Sáenz no retoma la teoría postestructuralista para analizar la “situación narrativa” que produce el autor como categoría teórica, concepto que resulta en suma pertinente para pensar la relación entre cine y textualidad.

El trabajo de Hortencia Ramón Lira, “Las relaciones intertextuales entre *La fin de Napoleón À sainte-hélène* (Pick, 1929) y *Napoleón* (Ludwig, 1906/1956)” es un análisis intertextual entre el filme y la biografía que retoma los fundamentos de la teoría general de Gérard Genette sobre la transtextualidad para analizar las formas de representación entre el discurso textual y fílmico en torno a la figura de Napoleón Bonaparte. Si bien la intención de la autora es analizar el tiempo histórico del relato, y su representación, a partir de algunas propuestas de dialogismo de Bajtín, tomando como base el análisis estructuralista, se limita a analizar los acontecimientos históricos como “formas artísticas” (152), dejando fuera la oportunidad de teorizar sobre la representación del tiempo y de la noción de Historia entre uno y otro medio. En el mismo orden de ideas, “La intertextualidad metaficcional como crítica del cine y sus creaciones”, de Roberto Domínguez Cáceres, plantea la representación como un juego complejo de cajas chinas en las que hay una relación entre la metaficción y la naturaleza “especular de la imagen cinematográfica” (172). El argumento se centra en analizar la representación de diversos discursos que atraviesan la materialidad fílmica como una propuesta de intertextualidad, concepto retomado principalmente de Genette. Particularmente resulta un trabajo muy productivo toda vez que realiza un esfuerzo comparatista entre las diversas formas de reproductibilidad. El autor se interesa por reflexionar sobre los alcances estéticos del cine cuando hay de por medio un proceso de adaptación de una obra literaria o un

“antecedente” de representación textual diferente al guion, por lo que propone deslindar el filme de cierta condición de fidelidad al “original” –el texto–, para permitirle una construcción simbólica independiente a partir de sus propias posibilidades técnicas, lo que llevaría a pensar que la obra fílmica, como artefacto estético, es un “referente de referencias” (173) autónomo y original en sí mismo al tratarse de un cambio de códigos.

Finalmente, este apartado cierra con el trabajo de Flor de Liz Mendoza Ruíz, “La nueva narrativa cinematográfica en *La vida ante sus ojos* (2008)”, trabajo en el que analiza la disposición estructural y los efectos que ésta debería implicar para los espectadores. Se trata de un entramado estructural muy detallado y minucioso, que ejemplifica con claridad la teoría narratológica de la fragmentación, incluso dentro de un “discurso” fílmico.

El segundo apartado, “El cine entre discursos”, abre con la compleja aportación de Fernando Huesca Ramón, “*Post tenebras lux*: un estudio de caso desde la estética institucionalista de Hegel”. Se trata de un trabajo que busca estudiar el cine dentro de un marco de interpretación Estética a partir de los postulados hegelianos. Desde una concepción plenamente filosófica, el autor entiende que en este concepto se articulan nociones jurídicas, morales, sociales, económicas, políticas y filosóficas que dan definición al hombre como ente cultural-social, por tal razón, pensar en una estética institucionalizada, así como su relación con la “eticidad” permiten un anclaje teórico para realizar interpretaciones filosóficas del arte. Hay que señalar, además, que esta revisión permite vincular los aspectos teóricos del arte con los rasgos históricos del objeto de arte. Por otro lado, cabe decir que el planteamiento de este texto resuelve en buen parte los planteamientos expuestos en este volumen, pues

Huesca muestra, por medio de un complejo análisis de las ideas estéticas de Hegel, que el arte es en sí “un instrumento cognitivo” irreductible a la estructura, pues engloba tanto los aspectos de la forma –la materialidad que encarna la cualidad sensible a partir de sus posibilidades técnicas- con la compleja composición social, jurídica, cultural e individual del *espíritu*, rasgo artístico superior a la naturaleza. La finalidad del objeto estético es, entonces, “presentar a los sentidos y a la cognición lo esencial de lo antropológico, lo social, lo económico y lo político” (251). En esta caracterización compleja del cine como objeto estético, el autor no puede dejar de señalar la diametral distancia que existe entre el arte de “consumo como mercancía” y el cine artístico. Si bien esta cuestión representa otro problema sobre la Estética y el propio origen de la disciplina, vale la pena resaltar el acierto del autor al no colocar una pieza artística a la misma altura cultural de una comercial a partir de su estructura.

En concordancia con el artículo de Huesca, Nino Angelo Rosanía M. y Karen Cárdenas Almanza, en su texto titulado “Cine y filosofía”, se preguntan sobre el *cine filosófico* frente a la implementación académica de otros tipos de categorías usadas para la cinematografía. Los autores parten de dos criterios propios del cine para hablar de sus capacidades filosóficas: la Estética y la Epistemología. Se trata de una reconstrucción crítica de la discusión sobre el cine como filosofía. Resulta significativo el diálogo que establece con el capítulo anterior, pues mientras Huesca considera que el cine puede constituir un objeto estético, susceptible de un complejo análisis filosófico, los autores de este capítulo rebaten el principio de reflexión o análisis filosófica a partir de la noción de “dispositivo”, que puede ser filosófico o artístico. Esta discusión remite directamente al problema del arte como un conjunto

complejo de representación, que no puede reducirse a aspectos meramente formales o miméticos, sino que involucra una serie de complejos procesos de representación de la representación hasta constituir un *mise en abyme* teórico y referencial. A dicha discusión habría que agregar que las manifestaciones artísticas pueden ser expresiones del pensamiento filosófico y, por lo tanto, un filme puede involucrar tantos rasgos de reflexión epistemológica y estética, así como ontológica, tal como señalan los autores del primer capítulo, y, por lo tanto, derivar en un ensayo filosófico propiamente dicho. Diversos ejemplos hay en la tradición filosófica, baste recordar el cuadro de Paul Klee y la reflexión histórica que realiza Walter Benjamin, no obstante, resulta aún complejo, sin un andamiaje teórico sólido extender de tal manera la noción de ensayo para que un producto cinematográfico pueda ser pensado, en sí mismo, como ensayo filosófico. Un ejemplo concreto de la discusión anterior en este libro es el trabajo de Liliana García Rodríguez, “La expresión del deseo: Psicoanálisis y Surrealismo en *Un perro andaluz*”. Se trata de una revisión crítica de la “poética” surrealista de Buñuel.

Aparentemente el texto de Yolanda Mercader Martínez, “Transexuales, transgéneros y travestis. Presencias de identidad genérica en el cine mexicano” se encuentra en otro orden de ideas, pues se trata de un aporte significativo para los estudios culturales a partir de una metodología marcadamente antropológica y desde la perspectiva de género. La autora piensa el cine como un espacio de crítica, pero también de estandarización y reforzamiento de imaginarios sociales a partir de un entramado estético: “a través de su narrativa e imágenes, ha impuesto su concepción del mundo asignando un puesto al que lo produce o al que lo recibe, permitiendo a las mujeres y a los hombres contemplarse en la imagen que se les ha

asignado y conocer dónde están situados, es decir, el cine descubre el mecanismo de la diferencia sexual en nuestra cultura” (352). La aportación de este texto es muy significativa, ya que realiza un análisis pormenorizado de los discursos atraviesan las representaciones y, por lo tanto, construyen categorías organizadoras o epistemológicas. Este rasgo guarda una especial relación con la reflexión filosófica con la que abre el apartado, pues al realizar el estudio histórico logra anclar la discusión con una gran eficiencia al plano social, que la autora llamada “integración cultural”, a partir de una crítica de las categorías organizadoras (la episteme) y la configuración estética.

Por último, el libro cierra con un artículo de Lauro Zavala, titulado “Una glosemántica narrativa para la traducción intersemiótica”, propuesta a partir del modelo de Louis Hjelmslev. El autor busca una resolución a la discusión sobre la adaptación a partir de una “metafísica de origen” –hipertexto– que propone la intertextualidad, como parte de una transtextualidad, independientemente de si se trata de un aspecto pretextual o architextual. Como si se pensara en una estructura circular, el trabajo de Zavala a la vez sintetiza las discusiones propuestas en este libro al circunscribir la discusión a dos grandes aspectos: “un debate metodológico sobre la relevancia de las aproximaciones humanísticas (entradas en el empleo de los elementos formales del lenguaje audiovisual) y las aproximaciones sociales (centradas en la dimensión ideológica de los contenidos narrativos)” (384). Pero a la vez, vuelve a poner sobre la mesa la discusión entre el estructuralismo y el historicismo. El autor relaciona el estudio cinematográfico con el giro lingüístico y lo ciñe a la relación significado y el significante, a partir del cual se desarrolla el sistema glosemático para estudiar el signo pa partir de la “expresión” y el “contenido”. En estos términos

teóricos, la relación-interrelación de discursos son susceptibles de una “traducción semiótica” independientemente del medio o la materialidad, de forma que la filosofía, la pintura, la arquitectura, la literatura y el mismo cine son entendidos como sistemas de signos del lenguaje (389). En otras palabras, toda mediación puede ser entendida como transposición y, por lo tanto, como traducción semiótica.

Conciliar el análisis del discurso en el cine con sus alcances y posibilidades filosóficas es el objeto de este libro. Cabe señalar que algunas de las discusiones planteadas de forma puntual en algunos capítulos, así como de forma implícita en la disposición de todo el libro, encuentran una relación clara con enfoques relativamente recientes sobre las producciones mediales, que van más a allá del cine para enfrentarse a nuevas formas de representación audiovisual sin referentes, de allí la importancia de que diversos trabajos de este libro aún tengan como problema la construcción del mundo a través de la representación y su relación con la realidad, cada vez menos “*original*” y más autorreferida.

Referencias:

- Aullón de Haro, Pedro. *Escatología de la crítica*, Clásicos Dykinson, Madrid, 2013.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2010.