

## 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?

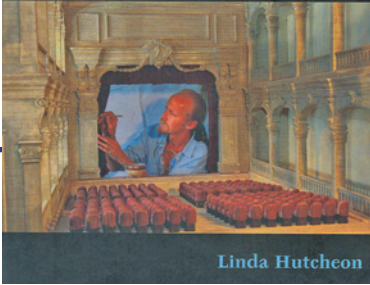
La adaptación, según Gimferrer, presenta básicamente dos problemas. El de la equivalencia del lenguaje que sólo se plantea en los casos de narración, que no coincide con el esquema de relato decimonónico y que, en apariencia, es imposible de superar cuando existe desde el comienzo un lenguaje literario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

# A Theory of Adaptation



**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 incomprensible 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.<sup>3</sup>

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

<sup>3</sup> 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)

SERGIO WOLF

## Cine / Literatura

Ritos de pasaje



**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 trasplante, 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 irremediablemente 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.

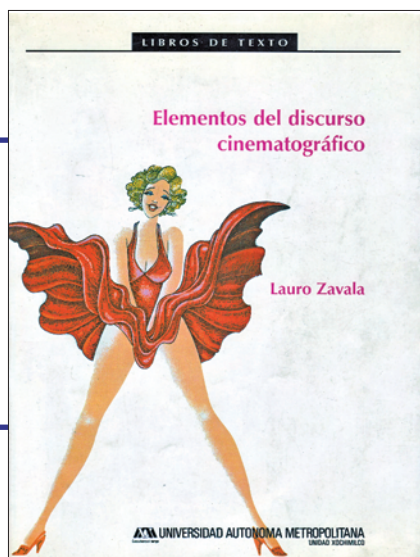
Pero, ¿de qué forma se borraría la relación con el texto de origen, o por qué querría negarse su existencia, cuando en ambos procesos la producción de segundo orden se anuncia de diversas maneras? Se trata de dos formatos, ciertamente. Cuando el autor asegura que “toda transposición requiere al menos 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)