



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**ANALISIS DEL CARACTER NEOBARROCO E INTERTEXTUAL DE  
DOS SECUENCIAS DE LA PELICULA *NATURAL BORN KILLERS*  
(1994) DIRIGIDA POR OLIVER STONE**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

276914

**PRESENTA**

**JOEL ANDRADE PONCE**

**DIRECTOR DE TESIS**

**MTRO. LAURO ZAVALA ALVARADO**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
SECRETARÍA DE CULTURA Y FOLCLORE  
MEXICO, D.F.

**MEXICO, D.F.**

**2000**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Quiero agradecer francamente a todos aquellos que de muchas maneras tuvieron que ver con la elaboración del presente trabajo. Merece mi particular reconocimiento el Mtro. Lauro Zavala Alvarado que tuvo a bien indicarme el novedoso, fresco y, por momentos, abrumador camino del análisis cinematográfico. Por cierto, inexistente en México en cualquiera de sus posibles vertientes: académica, institucional, comercial, etc. Asimismo, hago extenso mi agradecimiento a los cuatro maestros que conformaron el jurado calificador: Mtro. Marco Antonio Albarrán Chávez, Lic. Jaime Cortés Ramírez, Profr. Melquíades Herrera Becerril y al Lic. Alfredo Rivera Sandoval. Gracias a las observaciones que me hicieron saber en su momento valieron para enriquecer, significativamente, el contenido de éste proyecto.

Y más allá todavía de mi imperecedera gratitud, quiero dedicar, con todo cariño, a mis padres Lorenzo Andrade y Alejandra Ponce, la concreción de esta tesis con la cual finalizo mis estudios profesionales. Sin el apoyo económico y la comprensión moral de ambos hubiera sido prácticamente imposible un trabajo como este. Muchas gracias a los dos por todo. Los amo de verdad.

Y a mis dos mejores amigos, mis hermanos Ana y Ramiro.

## INDICE

<b>Introducción general .....</b>	<b>4</b>
<b>Primera parte.</b>	
<b>Conceptos generales</b>	
Introducción a la primera parte .....	12
<b>Capítulo I. La imagen cinematográfica</b>	
1.1. El estudio de la imagen cinematográfica .....	14
1.2. Elementos formales de la imagen cinematográfica .....	15
1.2.1. Color .....	20
Iluminación .....	23
Textura .....	25
1.2.2. Composición cinematográfica .....	27
1.2.3. Emplazamiento de cámara .....	30
Desplazamiento de cámara .....	33
<b>Capítulo II. La estética neobarroca</b>	
2.1. El estudio de la estética neobarroca .....	38
2.2. Algunas estrategias de la estética neobarroca .....	41
2.2.1. Ritmo y repetición .....	42
2.2.2. Límite y exceso .....	44
2.2.3. Detalle y fragmento .....	48
2.2.4. Desorden y caos .....	51
2.2.5. Nudo y laberinto .....	53

### Capítulo III. Intertextualidad postmoderna

#### 3.1. ¿Qué es la intertextualidad postmoderna?

Texto .....	55
Intertexto .....	57
Intertextualidad .....	58
3.2. Algunas estrategias intertextuales .....	63
3.2.1. La parodia postmoderna .....	63
3.2.2. Pastiche .....	66
3.2.3. Collage/montaje .....	68
3.2.4. Cita .....	70

#### Segunda parte.

#### Análisis de dos secuencias de la película *Natural Born Killers* dirigida por Oliver Stone

Introducción a la segunda parte .....	73
---------------------------------------	----

### Capítulo IV. Análisis de dos secuencias de la película *Natural Born Killers* en los niveles formal, neobarroco e intertextual

#### 4.1. Natural Born Killers.

Sinopsis .....	75
Ficha técnica .....	78
Ficha artística .....	79
Mapa cronológico de secuencias .....	80
4.2. Selección de las secuencias a analizar	
Secuencia .....	89

Criterio de selección .....	91
Análisis del film .....	93
4.3. Análisis de dos secuencias de la película <i>Natural Born Killers</i> en los niveles formal, neobarroco e intertextual	
Segmentación .....	96
Descomposición .....	97
Aislamiento de fotogramas .....	98
Análisis de la secuencia 2. <i>5 to 2 Cafe</i> .....	102
Grupo 1. ....	105
Grupo 2. ....	131
Análisis de la secuencia 25. <i>Life interview</i> .....	154
Grupo único .....	156

## **Capítulo V. Síntesis de las observaciones realizadas en cada nivel de las secuencias estudiadas**

5.1. Elementos formales de la imagen cinematográfica .....	171
5.2. La estética neobarroca .....	174
5.3. Intertextualidad postmoderna .....	177

<b>Conclusiones</b> .....	179
---------------------------	-----

<b>Apéndice A. Antecedentes cinematográficos de Oliver Stone (filmografía)</b> .....	185
--	-----

<b>Apéndice B. El graffiti contemporáneo</b> .....	199
--	-----

<b>Bibliografía</b> .....	202
---------------------------	-----

<b>Glosario</b> .....	205
-----------------------	-----

## Introducción general

La pérdida en las formas de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada, a cambio de la inestabilidad, la polidimensionalidad, la mudalidad; y la integración de los rasgos genológicos de un grupo de textos por otros, son en la actualidad estrategias de representación intergenéricas que singularizan al cine y al arte contemporáneo en general.

Como ha supuesto Calabrese: “El neobarroco es un aire de tiempo que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente.” (Calabrese, 12).

La intertextualidad postmoderna, por su lado, establece una relación lógica y de sentido con una serie de textos diversos entre sí, de los cuales, sin embargo, se asimilan las convenciones genéricas, estilísticas o de cualquier otro tipo. “Todo producto cultural, es decir, todo texto, puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece.” (Zavala, 1996, 4).

Así las cosas, el neobarroco y la intertextualidad postmoderna, son hoy en día en todos los ámbitos del arte contemporáneo, constantes formales, es decir, motivos artísticos que dan por resultado productos repetitivos, policéntricos, excéntricos, fragmentados, híbridos y superpuestos.

En el caso de la realización cinematográfica, por ejemplo, la llegada de dichos recursos de significación no ha pasado inadvertida. Por el contrario, con su pronta incorporación se inicia una tendencia generalizada —a partir de los años 70 y 80— comúnmente conocida como **cine postmoderno**. Categoría cinematográfica recientemente llevada al límite —desde principios de los años 90 hasta nuestros días.

A grandes rasgos, es esta la línea de investigación en la que se basa mi hipótesis de trabajo sobre el carácter neobarroco e intertextual de dos secuencias de la película *Natural Born Killers* (*Asesinos por naturaleza*) dirigida por Oliver Stone en el año de 1994. Se trata, de hecho, de una operación de **análisis de la imagen** con el fin de reconocer los elementos y estrategias que hacen de ambas unidades de contenido, segmentos de contenedores neobarrocos e intertextuales.

Ahora bien, antes de proseguir con mi exposición introductoria, conviene dilucidar brevemente el entorno cultural prevaleciente en el que ha sido posible la aparición de un film como *Natural Born Killers*, desatendiendo, por un instante, el aspecto meramente visual.

El contexto social y cultural que a dado lugar a *NBK*, y a una serie más de películas de alto contenido violento, está diferenciado, significativamente, por el papel cada vez más preeminente de los medios masivos de comunicación en la conformación de nuevas relaciones y gustos sociales. En este orden de ideas, cabe mencionar el trabajo de investigación llevado a cabo en los años 60 por Marshall MacLuhan sobre el **poder formativo** de los *massmedia* y su facultad para disolver y comprimir el tiempo y espacio que percibimos.

Asegura el autor que los medios de comunicación no son sino extensiones de nuestros sentidos que dan lugar a patrones obvios de organización y comportamiento social: "... las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva... Los efectos de la tecnología no se producen al nivel de las opiniones o de los conceptos, sino que modifican los índices sensoriales, o pautas de percepción, regularmente y sin encontrar resistencia." (MacLuhan, 31, 39).

Establece además que los medios de comunicación más que ser emisores de contenidos o mensajes, son contenedores de información: “En la nueva Edad de la Información eléctrica y de producción programada, los bienes mismos asumen cada vez más un carácter de información; esta tendencia se manifiesta sobre todo en los presupuestos cada vez más importantes para publicidad. De forma significativa, son precisamente los bienes que más se emplean en la comunicación social: cigarrillos, cosméticos, jabones (quita-cosméticos), los que sobrellevan la mayor parte de la carga del mantenimiento de todos los medios de comunicación en general. A medida que suban los niveles de información eléctrica, casi cualquier material servirá a todo tipo de necesidad o función...” (MacLuhan, 56).

Por ende, MacLuhan concluye que los medios de comunicación se caracterizan más por su propia ingravidez y naturaleza autosuficiente que por el contenido de sus mensajes: “Los análisis de programa y de “contenido” no ofrecen ningún indicio de la magia de los medios ni de su carga subliminal.” (MacLuhan, 39). De ahí que el autor postule la celebre frase: *el medio es el mensaje*, o lo que es lo mismo, el “contenido” de un medio es otro medio (MacLuhan, 30).

En el caso concreto de *Natural Born Killers*, los medios masivos —principalmente la televisión, la publicidad y la prensa escrita— juegan un papel importante en la disposición psicológica de los personajes principales (Mickey & Mallory Knox son asesinos en serie como resultado, en buena medida, del contexto general de violencia proveniente de dichos medios), a la vez que fijan, sustancialmente, el desarrollo de la historia (*M & M*, como los actores centrales de una popular serie de televisión sobre maniáticos asesinos) y la constitución de la forma filmica, llegando a ser por momentos el **contenido** mismo de la película. Así es, en los dos últimos ejemplos, el uso de los recursos estilísticos y visibles propios de estos medios de información, pone de manifiesto la comprensión sobre el poder formativo de los mismos y la facultad que tienen para determinar un tipo

diferente de espectador cinematográfico, más habituado y entrenado en el ámbito de los *media*. Circunstancia que es aprovechada por O. Stone para la historia del asesino en serie y su puesta en escena cinematográfica, por tratarse, precisamente, de un conflicto social ampliamente difundido y extendido en los Estados Unidos a través de la televisión y la prensa escrita.

Lo anterior explicaría, hasta cierto punto, el por qué del rebuscamiento neobarroco de las imágenes y las relaciones intergenéricas entre diversos textos visuales al interior del film. Se trataría pues, de eso que Calabrese, basado en el formalismo histórico, ha definido como una “recaída” de algunas estructuras subyacentes de unos textos sobre otros (Calabrese, 26). En este caso, como se observará en el transcurso del análisis, del texto publicitario y televisivo sobre el cine.

En fin, hablar sobre la especificidad de los medios de información y su imbrica correspondencia con la realización cinematográfica contemporánea, exige, sin duda, una indagación de mayor amplitud y hondura. Más todavía si se pretende encontrar alguna posible relación estilístico—formal, de índole neobarroco e intertextual, entre cine y televisión; o viceversa, puesto que también son conocidos los casos de teleseries que retoman elementos tanto narrativos como escénicos del cine. Y es que a final de cuentas, este último es, como señalaba MacLuhan, uno más de los medios masivos de comunicación con el mismo poder que los demás para almacenar información de una forma accesible, lo que enreda, entonces, un poco más las cosas.

Por lo demás, aunque resumiendo bárbaramente la obra de M. MacLuhan, he pretendido situar a *NBK* en un contexto cultural más espacioso que el que supone el ámbito meramente formal (neobarroco e intertextual). Y es, justamente, el espacio de las extensiones sensoriales y el del afán de profundidad de conciencia que originan los nuevos contenedores de información social. Asimismo, el lector tendrá

a la mano pistas que puedan interesar sobre un tema vigente y de actualidad como lo fue hace más de 30 años para M. MacLuhan.

De regreso a la idea original, un proyecto de diagnóstico como el que pretendo aquí, impone establecer, necesariamente, un ordenado plan de acción que permita tanto a la perspectiva teórica como a la capacidad de análisis orientarse conjuntamente en la obtención de resultados verificables.

De ahí la decisión de llevar a cabo el estudio de la imagen en tres niveles de significación: formal, neobarroco e intertextual; esta nivelación de análisis permitirá identificar de manera sencilla y por separado, cada uno de los elementos y estrategias que operan al interior de las dos secuencias seleccionadas. Subsecuentemente, como resultado de esta medida de orden, el desarrollo de mi tesis se divide en dos partes. La primera parte consta de tres capítulos. El primero versa sobre los elementos formales que componen la imagen cinematográfica, el segundo aborda cuestiones referentes a la estética neobarroca y el tercero habla sobre la intertextualidad postmoderna. El propósito de la primera parte es, ante todo, instruir al lector sobre los aspectos básicos de los elementos y estrategias que componen cada uno de los niveles de análisis señalados (formal, neobarroco e intertextual) en los cuales estaré trabajando a lo largo de este proyecto.

Por otro lado, la segunda parte consta de dos capítulos restantes. El cuarto capítulo corresponde al análisis cinematográfico. Ahora bien, antes de dar inicio me ocupo de una serie de cuestiones referentes a la mencionada película —elaboración de la sinopsis, de la ficha técnica, de la artística y la presentación del mapa cronológico de secuencias que la conforman— y tomo nota sobre la definición del término secuencia y del análisis del film en diferentes autores. Enseguida doy comienzo al análisis en los tres niveles señalados previamente, no sin antes dejar de mencionar los instrumentos y etapas de los que me he auxiliado para dicho

cometido. En el quinto capítulo establezco las síntesis de las observaciones realizadas en cada nivel de análisis, para, finalmente, dar a conocer las conclusiones del análisis elaborado.

La segunda parte incluye, además, un grupo de tres apartados que presento al final de mi tesis, a saber: apéndice A, apéndice B y un glosario de términos.

Así pues, es el placer de observar imágenes lo que suscita el placer intelectual de examinarlas minuciosamente. En este caso, considero que escudriñar la banda de imagen de dos secuencias de la película *Natural Born Killers* —uno de los filmes más distintivos de los años 90, en razón del complejo tratamiento que hace de los recursos visuales cinematográficos y de la tecnología comunicativa—, puede tener el efecto de reconocer la transcendencia que tienen en el cine contemporáneo, las manifestaciones figurativas del universo neobarroco y las estrategias de repetición y superposición intertextual.

Por último, esta tesis puede verse como un somero intento de poner en práctica las propuestas de interpretación y análisis cinematográfico surgidas del contexto académico —que tienen ciertamente en Lauro Zavala a su único y más prominente investigador en México—, aún desconocidas o poco estudiadas por la mayoría de los alumnos de nuestra Escuela Nacional de Artes Plásticas.

En este tenor, considero importante destacar que hacer a la práctica modelos de lectura, como los que proponen O. Calabrese y más recientemente L. Zavala, —sin olvidar de mencionar, por supuesto, el modelo de análisis de la prosaica elaborado por Katya Mandoki (Mandoki, 1994)— puede brindarnos la oportunidad de tener acceso a propuestas discursivas novedosas, frescas y, cierto, un tanto azarosas para quienes nos encontramos con ellas por primera vez. Sin embargo, el hecho de ser formulaciones de análisis recientes, surgidas de contextos “ajenos” al de las artes, no impide que recurramos a ellas o que no sean susceptibles de consultar para la indagación de cualquier fenómeno estético, incluyendo, desde

luego, el cine. Por el contrario, pienso que estos modelos de interpretación pueden ser para el artista, cualquiera que sea su campo, una útil herramienta indagativa sobre aspectos estéticos, sociológicos o comunicativos que suelen encontrarse de manera implícita en la obra. O, sencillamente, como es el caso de esta tesis, reconocer o tratar de establecer el carácter estético-formal de una obra primordialmente visual. Y como el cine es así, esencialmente una labor visible, pues no veo como artista visual, motivo alguno que me impida explorar esta película desde un punto vista analítico.

De lo anterior se desprende una última anotación: el propósito de aplicar el modelo de estudio neobarroco e intertextual en dos secuencias de una película “ordinaria”, en lugar de una película de “autor”, es por el hecho de que encuentro en *NBK* un trabajo figurativo destacable que la hace de sumo interés para examinar; podría decir que es de esas pocas películas institucionalizadas que por su elaborado y complejo tratamiento visual, se hacen deseables de analizar. Quizás en términos de narración no sea del todo novedosa, pero en términos de forma *NBK* es, repito —al igual que otra serie de películas de reciente exhibición (*Doberman*, *Matrix*, *Corre Lola corre*, etc.)—, un caso ejemplar del quehacer cinematográfico contemporáneo. En suma, son trabajos emblemáticos de la estética neobarroca e intertextual, y de una renovada tendencia formal del posmodernismo cinematográfico.

Por último, debo decir que toda nueva propuesta de lectura será bienvenida siempre y cuando de origen a la creación de espacios libres para el conocimiento, la prosperidad y la investigación de cualquier fenómeno estético o visual. Es decir cuando permita el ancho esparcimiento del consciente creativo y del imaginario inventivo.

**Primera parte.**  
**Conceptos generales**

## Introducción a la primera parte

Esta primera parte de mi trabajo tiene por objeto señalar los aspectos generales de la imagen cinematográfica, de la estética neobarroca y de la intertextualidad postmoderna. Con ello pretendo dar una idea al lector sobre la especificidad de los elementos y estrategias que componen cada uno de los niveles de análisis aquí señalados. Teniendo en cuenta que el objetivo de este proyecto es un análisis en tres niveles, se estudiarán sólo aquellos elementos y estrategias que se reconocen en las dos secuencias seleccionadas de *Natural Born Killers*. Materiales que hacen de éstas, secuencias de contenedores neobarrocos e intertextuales.

En el **primer capítulo**, se estudiarán sólo aquellos elementos formales de la imagen que han sido reconocidos en términos de la estética neobarroca. Algunos de ellos, como el color, la iluminación, la composición cinematográfica y el desplazamiento de cámara han sido tomados de la *Guía de elementos de análisis cinematográfico* propuesta por Lauro Zavala (Zavala, 1994, 75). También se incluye como elemento de análisis a la textura.

Ahora bien, existen otro grupo de elementos de la imagen cinematográfica que pueden ser asimismo motivo de análisis, como son el caso de la profundidad de campo, el movimiento de lentes conocido como *zoom*, la banda sonora, etc. Sin embargo —y consciente de los cuestionamientos que se puedan originar— me ajustaré a este criterio de selección. En el cuarto capítulo, justificaré con mayor detenimiento esta apreciación analítica de la banda de imagen.

El **segundo capítulo** está dedicado al estudio de la estética neobarroca, teniendo como base de trabajo, la reflexión teórica en el terreno de la estética del autor italiano Omar Calabrese. La pérdida de la integridad, de la globalidad, de la

sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudalidad de la forma y su valorización, es lo que Omar Calabrese define como *gusto neobarroco*. Siguiendo esta definición, he planteado la hipótesis sobre la naturaleza neobarroca e intertextual de dos secuencias de la película *Natural Born Killers*, a través del reconocimiento de algunas de sus estrategias de representación. Más adelante se verá con mayor detalle el gusto neobarroco y su principio de organización que recorre hoy día diferentes fenómenos culturales.

Finalmente, en el **tercer capítulo** el interés será definir la noción de intertextualidad postmoderna y examinar algunas de sus estrategias que he reconocido en imágenes de las dos secuencias a analizar. Para ello, se consultarán una serie de escritos sobre intertextualidad y postmodernidad que han sido publicados por diferentes autores, entre los que destacan: Lauro Zavala, Heinrich Plett, Pavao Pavlicic, Linda Hutcheon, Frederic Jameson y Gregory Ulmer.

En síntesis, el objetivo de los tres primeros capítulos es proporcionar, de la manera más clara posible, las nociones básicas sobre aspectos en los cuales estaré trabajando a lo largo del itinerario de mi análisis cinematográfico.

## Capítulo I.

### La imagen cinematográfica

#### 1.1. Estudio de la imagen cinematográfica

El estudio de la imagen cinematográfica parte de diferentes enfoques hacia determinados resultados. A lo largo de la historia del cine han existido diversos estudios sobre la especificidad y función de la imagen cinematográfica que surgen de campos concretos del conocimiento. Un buen ejemplo de ello se puede encontrar en la semiología y los trabajos realizados por Christian Metz (1973), en la psicología y las observaciones hechas por Rudolf Arnheim (1957), en la filosofía y las aportaciones dadas por Gilles Deleuze (1984, 1987), etc. Todas estas investigaciones —que adquieren una dimensión teórica— se han ocupado del estudio de la imagen cinematográfica originando con ello una amplia disponibilidad de escritos teóricos. Sin embargo, no han dejado de estar ausentes una serie de polémicas respecto a la pertinencia de los enfoques no específicamente cinematográficos surgidos de disciplinas exteriores a su campo.

Jacques Aumont sostiene lo siguiente: “La ilegitimidad cultural del cine provoca en el seno mismo de las actitudes teóricas un incremento del chauvinismo que postula que la teoría del cine no puede venir más que del propio cine, y que las teorías exteriores sólo pueden aclarar aspectos secundarios del mismo, esta valorización... continúa pesando considerablemente en las investigaciones teóricas: contribuye a prolongar el aislamiento de los estudios cinematográficos y, por eso mismo, dificulta su avance.” (Aumont, 1985, 14). Ante lo expuesto aquí por Aumont sólo queda agregar que el estudio de la imagen cinematográfica estará constantemente supeditado a nuevas, y quizás encontradas, relecturas provenientes

de campos afines o ajenos al cine. Los alcances que pueda tener una investigación en este sentido no agotarán su objetivo. El trabajo desarrollado por Jean Mitry (1986), por ejemplo, ilustra la labor de hacer confluír diferentes enfoques filmicos y no filmicos en la conformación de un cuerpo teórico-estético.

En lo particular, no es de interés desarrollar en este trabajo una teoría sobre la especificidad de la imagen o del film, sino preparar al lector sobre aspectos generales de la imagen cinematográfica en los que estaré trabajando a lo largo de mi análisis; por lo que este capítulo se limitará al estudio formal de la imagen cinematográfica. Sé que ello no agota mi objeto de estudio, y que éste estará abierto a futuras aportaciones.

## 1.2. Elementos formales de la imagen cinematográfica

Como su mismo nombre lo indica, son los **elementos formales** que dan forma a una imagen artística, sea ésta pictórica, escultórica o cinematográfica. Esta primera definición no basta por sí sola para explicar de qué elementos está compuesta una imagen, por lo cual veré con mayor detenimiento el concepto formal de las imágenes artísticas que han elaborado diferentes autores, si bien el interés se centra en la imagen cinematográfica.

El aspecto formal en una obra de arte ha sido motivo de estudio en artistas, psicólogos, filósofos, etc. Sin embargo, se destaca la labor de Rudolf Arnheim de quien son ampliamente reconocidas sus investigaciones llevadas a cabo sobre la **percepción de la forma** en una obra de arte. Arnheim ha sido uno de los teóricos que más cerca ha estado en sus observaciones a la \* *gestalttheorie*.

\* *Gestalttheorie*, término germano empleado para definir la teoría de la forma. La teoría de la forma tuvo sus orígenes en el campo de la psicología, en particular, en los estudios sobre el proceso de percepción de la forma como un todo que estructura racionalmente sus partes.

Otro autor que también llama la atención por sus estudios sobre la percepción de la forma en una obra de arte ha sido Jacques Aumont.

Aumont afirma sobre la noción de forma: “Nosotros la utilizaremos aquí en el sentido de *forma global, forma de conjunto* característica de un objeto representado en una imagen, o de un símbolo sin existencia fenoménica en el mundo real. Se trata de la percepción de la forma en cuanto unidad, en cuanto configuración que implica la existencia de un todo que estructura sus partes de manera racional.” (Aumont, 1992, 72).

En cuanto al proceso de percepción de la forma en una imagen cinematográfica señala: “En una imagen figurativa, la percepción de la forma es inseparable... de la percepción de los objetos figurados: en estas imágenes —en particular la inmensa mayoría de las imágenes fotográficas y videográficas— el problema de la percepción de la forma es el de la percepción de los objetos visuales.” (Aumont, 1992, 72-73).

Finalmente concluye: “La forma es una abstracción que hemos identificado con la estructura de los elementos visuales que componen un objeto visible.” (Aumont, 1992, 291). Pero, ¿qué establece Aumont con esta definición?. Establece la idea de que en una imagen figurativa (cinematográfica, si se quiere) la percepción de la forma (estructuración de los elementos visuales de manera racional) es inseparable de la percepción de los objetos figurados. Para Aumont no existe forma sin la percepción de los objetos visuales (formales) de la imagen, y viceversa: no existen objetos visuales al interior de una imagen que no impliquen el percibir la forma de un objeto.

Aquí encuentro una analogía conceptual en los términos figurados, concretos, formales y visuales, pues todos ellos son términos que vienen a denotar un mismo valor, una misma idea.

Por otro lado, Aumont proporciona una serie de \*elementos plásticos de la imagen que la caracterizan en cuanto conjunto de formas visuales, y que a su vez permiten constituir esas formas:

- la superficie de la imagen y su organización, lo que se llama tradicionalmente su composición, es decir, las relaciones geométricas más o menos regulares entre las diferentes partes de esa imagen;
- la gama de los valores, ligada a la mayor o menor luminosidad de cada zona de la imagen, y el contraste global que hace nacer esta gama;
- la gama de los colores y sus relaciones de contraste;
- los elementos gráficos simples, especialmente importantes en toda imagen abstracta;
- la materia de la imagen misma, en cuanto da lugar a la percepción, por ejemplo en la forma de la “pincelada” en pintura, o del grano de la película fotográfica, etc.

“Estos elementos son los que hacen la imagen; con ellos ha de habérselas el espectador en primer lugar.” (Aumont, 1992, 144)

Esta idea propuesta por Aumont sobre la naturaleza plástica de la imagen artística proviene de las artes plásticas. Es una idea que, como él mismo confiesa, nace de los tratados pedagógicos de la *Bauhaus* y de los textos teóricos de Kandinski y Klee.

Sin embargo, no deja de llamar la atención el interés mostrado por Aumont en tratar de definir y establecer parámetros indicativos en cuanto a la percepción de la forma y elementos formales se refiere. Más adelante, en el transcurso de este primer capítulo, se observará con mayor detenimiento el concepto que tiene el autor sobre composición cinematográfica y plasticidad filmica.

\* El énfasis es mío y sirve para indicar la naturaleza plástica que Aumont atribuye a la imagen artística.

Un trabajo notable que también merece atención por sus aportaciones al estudio formal de la imagen, en particular, la cinematográfica, es el de David Bordwell y Kristin Thompson (1995).

Para dichos autores la **forma filmica** hace necesaria la consideración de los aspectos técnicos característicos del medio cinematográfico, entendiendo como forma filmica al sistema total que percibe el espectador en una película; como toda obra artística, una película tiene forma. “La forma vendría a ser el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un film.” (Bordwell & Thompson, 42).

Aquí con Bordwell & Thompson y allá con Aumont está presente la naturaleza perceptiva del espectador, y en ambos casos, la percepción de una imagen o de una película está condicionada por la totalidad que logren los elementos visuales en su ordenamiento racional.

Resumiendo diría que Bordwell & Thompson entienden por elementos formales aquellos elementos relacionados en conjunto que vienen a crear el sistema global de relaciones, es decir, la forma filmica. Como ellos mismos lo indican: “Muchos de los motivos que aparecen a lo largo de la exposición del argumento son elementos visuales de la puesta en escena, y estos motivos pueden ser de gran utilidad para los principios formales fundamentales de la organización total de la película: su unidad y sus modelos de similitud, diferencia y desarrollo.” (Bordwell & Thompson, 173).

Por otro lado y como ellos mismos lo dicen: “En las artes no existen unos principios formales absolutos que todos los artistas deban seguir. Las obras de arte son productos culturales. Así, muchos de los principios de la forma artística son una cuestión de convención... ciertas películas que adopten un grupo de principios formales determinados se reconocerán por lo general en el interior de cierto género.

El artista obedece [o desobedece] las normas: conjuntos de convenciones, no leyes.” (Bordwell & Thompson, 55).

Ahora bien, como lo señale en la página anterior, Bordwell & Thompson consideran necesario observar la incidencia de los aspectos técnicos en la realización cinematográfica; cuatro son para ellos las principales técnicas cinematográficas: puesta en escena, fotografía, montaje y sonido. Para el caso de mi análisis, se estudiarán más adelante sólo las dos primeras.

Por el momento sólo queda esperar que la intención manifiesta en ésta primera parte de proporcionar una idea general sobre el concepto formal en la imagen cinematográfica, haya sido cumplida. Se ha visto que el uso del término formal y su acepción varía de un autor a otro, en la mayoría de los casos, sin embargo, la idea de la forma esta en estrecha relación con la teoría de la forma.

Así pues, he encontrado en aquellos componentes que dan forma a una imagen cinematográfica a los elementos formales de los que hablaba anteriormente; como señalan Bordwell & Thompson: “El plano cinematográfico, es una unidad formal muy compleja. La puesta en escena llena la imagen de material, organizando los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de las figuras dentro del contexto formal de toda la película.” (Bordwell & Thompson, 239).

Para mi análisis formal he considerado suficiente enfocarme en seis elementos en concreto: el color de la imagen, la iluminación, la textura, la composición cinematográfica y el desplazamiento de cámara. Mi criterio de selección no estará exento de cuestionamientos sobre la pertinencia de dichos elementos visuales en el análisis formal que pretendo realizar, sin embargo, me ajustaré a él por comodidad de exposición.

### 1.2.1. Color, iluminación y textura de la imagen cinematográfica

Ya se ha estudiado el concepto de la forma en varios autores como Jacques Aumont, David Bordwell y Kristin Thompson. Planteamientos teóricos que deben mucho de sus resultados a la *gestalttheorie* y a las artes plásticas.

En el caso de Bordwell & Thompson, se considera importante la incidencia que tienen en la forma filmica las técnicas cinematográficas. Cuatro son para ellos esas técnicas: puesta en escena, fotografía, montaje y sonido. En las dos primeras se hayan una serie de datos que hacen alusión al color, a la iluminación, a la textura, a la composición, al emplazamiento y desplazamiento de cámara.

#### Color

En la **puesta en escena**\* —en particular en los decorados, en los escenarios, en el vestuario y el maquillaje— el color juega de manera activa un papel importante en la conformación visual de la imagen filmica. Este elemento adquiere un valor expresivo en muchos cineastas a través del decorado, de la escenografía, del maquillaje e incluso a través del proceso de la película en el laboratorio. Los autores señalan al respecto: “Los cineastas han considerado desde hace mucho tiempo al color como un importante aspecto de la puesta en escena, capaz de proporcionar motivos que se desarrollarán a lo largo de la película.” (Bordwell & Thompson, 183).

\* El término original francés *mise-en-scène*, significa: “... poner en escena una acción... los estudiosos del cine utilizan el término para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen filmica... incluye aquellos aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes” (Bordwell & Thompson 145). Para Jesús González la puesta en escena es “... ese trabajo de escritura filmica que conduce a la construcción de la representación...” (J. González 27).

Según los autores, la selección que haga el cineasta del color responderá a una finalidad expresiva y narrativa, la elección que se tome con respecto al color en cualquier aspecto de la puesta en escena responderá de igual modo, a principios de convención estilística o genérica.

Ahora bien, más allá de los principios de estilo o de género a los que el cineasta responda, el recurso del color en los decorados, en el vestuario y en cualquier otro elemento de la puesta en escena, apoya al desarrollo de la historia. Un color puede llegar a estar asociado con varios elementos que operen de forma activa dentro de la narración, como sucede en el caso de *Natural Born Killers*, donde los cambios de color se acentúan al incrementarse la violencia.

Por otro lado, los autores señalan que el cineasta al igual que el pintor también puede explotar los principios del **contraste** de color para condicionar nuestra percepción del espacio de la pantalla, es probable que los colores brillantes contrapuestos a fondo más tenue atraigan la mirada. (Bordwell & Thompson, 164). Otro principio señalado es que, cuando los **valores de luminosidad** son iguales, los colores “cálidos” de la gama del rojo, naranja y amarillo tienden a atraer la atención, mientras los colores “fríos” como el morado y el verde, destacan menos.

Asimismo, existe en el medio cinematográfico otra serie de procedimientos que permiten dar color a una imagen cinematográfica, son aquéllos que permiten añadir color a material filmado originalmente en blanco y negro: “El tinte, el virado y el coloreado a mano son parte de esta serie de procedimientos.

El tinte se consigue introduciendo la película ya revelada en un baño de tinte, las zonas oscuras permanecen negras y grises, mientras que las más claras se impregnan de color.

El virado funciona de manera inversa, es decir, el tinte se añade durante el revelado de la copia del positivo, las zonas más oscuras del fotograma se colorean, mientras

que las partes más claras permanecen blancas o sólo ligeramente coloreadas. El coloreado a mano es otro de los procedimientos para colorear un fotograma. Mediante dicho procedimiento se colorean, fotograma a fotograma, fragmentos de fotogramas en blanco y negro.” (Bordwell & Thompson, 187-188).

Otro tipo de manipulación de las tonalidades mencionada por Bordwell & Thompson es la que se logra obtener a través de la **exposición de la película**, aquí el cineasta puede manipular la exposición para lograr efectos concretos. Las elecciones de la exposición son particularmente críticas al trabajar con color, el cineasta normalmente controla la exposición regulando la cantidad de luz que pasa por el objetivo de la cámara, aunque las imágenes rodadas con una exposición correcta también pueden ser sobreexpuestas o subexpuestas al revelar o positivar. “La exposición puede ser a su vez afectada por los filtros, que son piezas de cristal o gelatina las cuales se colocan ente las lentes de la cámara o la positivadora para reducir ciertas frecuencias de la luz que alcanzan a la película, de este modo los filtros alteran la gama de tonalidades de forma bastante radical.” (Bordwell & Thompson, 188).

Un principio más que permite crear una intensidad o saturación de la composición, se le denomina “paleta limitada”, el uso extremo de este principio se le conoce también como **diseño del color monocromático**.

Finalmente, habría que recordar los planteamientos de Bordwell & Thompson sobre las posibilidades expresivas y narrativas que pueden surgir a partir de ciertos principios formales en el uso del color, dichas posibilidades son variables a una época o en un estilo.

Viene a la memoria un planteamiento hecho por Jacques Aumont en relación a la disponibilidad teórica del color en el cine, sobre el mismo nos dice:

“... todas las teorías del cine *abstracto* y *pictórico*, han subrayado el papel expresivo del color, y la mayor parte de los artistas del siglo XX preocupados por la expresión visual han jugado con él... Es tanto más sorprendente tener que verificar, una vez más, la casi inexistencia de una teoría del color. Este valor el más importante para el pintor, el más fácil en todo caso de dominar conscientemente, sólo ha suscitado discursos metafóricos... Metáforas simbólicas, que pueden reencontrarse, reproducidas y combinadas, en la mayoría de los enfoques creatoriales del campo plástico, desde Kandinski en sus lecciones de la *Bauhaus*, hasta Eisenstein en sus ensayos sobre el montaje.” (Aumont, 1992, 300).

El sentido estético del color en la imagen cinematográfica no esta aquí en discusión, simplemente he querido proporcionar una idea básica sobre dicho elemento.

### **Iluminación**

La **iluminación** también viene a ocupar parte de las observaciones realizadas por Bordwell & Thompson sobre la técnica cinematográfica de la puesta en escena. Aseguran que gran parte del impacto de una imagen se debe a la manipulación de la iluminación. “En el cine, la iluminación es algo más que la luz que nos permite ver la acción, da forma a los objetos creando reflejos y sombras.” (Bordwell & Thompson, 152).

Los **reflejos** —zonas de luminosidad relativa en una superficie— y sombras que se logren obtener pueden contribuir a crear la composición global, es decir, las zonas claras y oscuras del fotograma dirigen nuestra atención hacia determinados objetos y acciones.

Para los autores, una sombra puede dividirse en dos tipos básicos que pueden servir en la composición filmica: las sombras inherentes o sombreado y las sombras proyectadas. “Una sombra inherente se produce cuando la luz no logra iluminar parte de un objeto debido a la forma o características de su superficie. La sombra proyectada es aquella que como su mismo nombre lo indica, se proyecta por medio de una luz sobre cualquier tipo de superficie; ambos tipos de sombras, inherente y proyectada, contribuyen a configurar nuestra sensación de espacio de una escena, de igual modo, afectan nuestra sensación de la forma y la textura de los objetos descritos.” (Bordwell & Thompson, 152-153).

De esa suerte, Bordwell & Thompson aíslan cuatro características principales de la iluminación cinematográfica: “Por su **cualidad**, que hace referencia a la intensidad relativa de la iluminación, por ejemplo, la iluminación “dura” crea sombras claramente definidas, mientras que la iluminación “suave” crea una luz difusa... Por su **dirección**, que hace referencia al recorrido de la luz desde su fuente hasta el objeto iluminado. Existen, sobre la base de su dirección, cinco tipos de luz:

- luz frontal que se puede reconocer por su tendencia a eliminar las sombras;
- el contraluz, que proviene de detrás del sujeto iluminado. Se puede posicionar desde diferentes ángulos: muy por encima de la figura, a los lados, apuntando directamente hacia la cámara o desde abajo;
- luz contrapicada, sugiere que la luz proviene de debajo del sujeto;
- luz cenital, la luz brilla por encima del sujeto.

Los directores de fotografía también recurren a tipos de luces direccionales más especializadas, sobre todo el *kicker* (una luz trasera situada a un lado que crea un toque de luz en la sien o la mejilla de la figura) y la luz de ojos (una luz frontal colocada en la cámara que añade brillo a los ojos del sujeto)... La iluminación también se puede caracterizar por su **fuentes**, en algunas películas, el cineasta puede

verse obligado a rodar con la luz disponible en el entorno real, es decir, la fuente de la luz, su origen, también caracteriza a la iluminación. En cuanto al **color** de la iluminación, los cineastas que controlan la iluminación trabajan por lo general con una luz lo más blanca posible, en algunos casos, el cineasta puede colorear la iluminación de la pantalla de diferentes modos posibles mediante la utilización de filtros colocados delante de la fuente de luz. Un recurso estilístico puede ser el utilizar una luz coloreada que desempeñe una función asignada a la interpretación, siendo muy efectiva debido a que es inesperada.” (Bordwell & Thompson, 153-157).

En resumen: el aspecto global de una imagen está controlado por la cualidad, dirección, fuente y color de la luz, el realizador puede trabajar todos estos factores para conformar la experiencia del espectador de múltiples maneras.

### Textura

Por lo que refiere a la **textura** en una imagen cinematográfica, diría que este es un aspecto un tanto escurridizo de la misma. Es casi nula la existencia de escritos que hablen al respecto. Sin embargo, consultaré nuevamente a Bordwell & Thompson y se verá la exposición que hacen sobre la textura en la imagen cinematográfica.

De acuerdo con los autores, la textura esta en estrecha relación con la iluminación, debido a que aquella se puede percibir a través de ésta: “Las texturas en la imagen pueden destacarse claramente o formarse en un haz de luz... La iluminación también puede definir texturas: la suave curva de un rostro, las toscas vetas de un trozo de madera, el delicado trazado de la tela de araña, el brillo del cristal, el destello de una piedra preciosa... los reflejos proporcionan importantes

indicadores de la textura de la superficie. Si la superficie es lisa como el cristal o el cromo, los reflejos tienden a destellar o centellar; una superficie más tosca, como un revestimiento de piedra áspero, crea reflejos más difusos.” (Bordwell & Thompson, 152, 153).

La textura en este caso surge a partir de reflejos o tonalidades obtenidas a través de la iluminación, aquí la iluminación es parte importante en el desarrollo de otro elemento visual: la textura.

Un factor que aquí he considerado pertinente incluir por su directa relación con la textura en la imagen cinematográfica tiene que ver con la **emulsión de la película** y su elección a la hora de filmar.

Para Bordwell & Thompson: “Los *tipos de tira de película* se diferencian por las cualidades químicas de la emulsión, la elección de aquella tendrá consecuencias artísticas.” (Bordwell & Thompson, 186).

Debido al tipo de emulsión de la película, se pueden lograr altos o bajos contrastes y una variada gama de tonalidades en películas en blanco y negro y a color.

El contraste viene a ser una posibilidad expresiva, puesto que dentro de la imagen permite a los cineastas encausar la mirada del espectador hacia las partes importantes de la imagen; el contraste se refiere al grado de diferencia entre la zona más clara y la más oscura de la imagen y de ahí la posibilidad de recrear visualmente la textura.

Para concluir: la textura en la imagen filmica, sea esta en blanco y negro o a color, responde a procedimientos técnicos o químicos y obedece a finalidades expresivas que busca el cineasta.

Por otra parte, cabe mencionar una exposición hecha por Jacques Aumont sobre la *plasticidad* de una imagen cinematográfica y las posiciones que se han tomado al respecto. Comenta el autor sobre la naturaleza plástica de una imagen:

“En el caso de la imagen fotográfica o videográfica el asunto es complejo y su tratamiento ha sido variable según las intenciones. Se les niega en general el status de artes plásticas, es decir, en el fondo, es status de artes a secas, y ha sido desde luego en el terreno de la artísticidad donde han tenido lugar las principales batallas.” (Aumont, 1992, 281).

Aumont cita a Elie Faure para ejemplificar una de las pocas tentativas para hacer del cine un arte plástico, la cine plástica fundada en el juego más o menos libre de formas visuales, que se supone están más intrínsecamente próximas al Arte.

La naturaleza plástica de una imagen se encuentran en estrecha relación con ese juego más o menos libre de formas visuales.

### 1.2.2. Composición cinematográfica

La **composición cinematográfica** es el resultado de la organización y distribución de los diferentes elementos visuales al interior de la imagen. También es cierto que usualmente se ha entendido a la composición en términos de una simetría geométrica. Tradición que se ha mantenido desde el Renacimiento, en éste periodo del arte la composición es cuestión de una distribución geoméricamente ordenada. Aumont comenta sobre dicha concepción tradicional de la composición: “... sería un arte de las proporciones... el arte de disponer adecuadamente las figuras del cuadro (personajes, objetos, decorados), y sólo a medida que la pintura se alejaba de la imitación, quedó incluida la disposición de los elementos plásticos, valores, colores, líneas y superficies.” (Aumont, 1992, 285, 287).

Más adelante Aumont define la noción de composición en la imagen cinematográfica: “La composición en fotografía se refugió, durante mucho tiempo, ante el objetivo, adquiriendo en el sentido clásico de la palabra, el sentido de una

escenificación. Hubo que esperar al episodio conocido con el nombre de pictoralismo, a finales de siglo, para que la fotografía afirmase su vocación de componer también ella, elementos plásticos. La cuestión es aún más compleja en lo referente a la imagen automática móvil, cine o vídeo. A la composición en sentido plástico se añaden las resonancias musicales de la palabra, que permiten percibir que la organización temporal de una película puede calcularse en función de ciertas regularidades, de ciertos ritmos. Así que la noción de... composición es de aplicación incómoda en el cine, metafórica en el mejor de los casos y completamente fuera de lugar en el peor.” (Aumont, 1992, 287-289).

El autor considera de incómoda aplicación el término composición, una idea ya expresada por teóricos del cine como Eisenstein y Mitry, en particular si se pretende ver analogías compositivas entre la pintura y el cine. Sin embargo, Aumont asigna a las funciones del marco la posibilidad de establecer la composición en una imagen cinematográfica, independientemente, de su naturaleza plástica, en cuanto superficie organizada y estructurada: “El cuadro juega un papel muy importante en la composición de la imagen, en especial cuando ésta permanece inmóvil (tal como se ve cuando se produce un *paro de imagen*) o casi inmóvil (en el caso en que el encuadre permanezca invariable: lo que se llama un *plano fijo*).” (Aumont, 1985, 20).

Ahora se estudiará la noción de composición cinematográfica en Bordwell & Thompson.

Para ellos la **composición global** de cada plano, es el resultado de la organización de muchos de los principios desarrollados por las artes gráficas.

Postulan la existencia de un tipo particular de composición: el **equilibrio compositivo**, que hace referencia al grado en que las áreas del espacio de la pantalla han distribuido por igual masa y puntos de interés.

Los cineastas, aseguran, presuponen a menudo que el espectador se fijará más en la mitad superior del **fotograma**, de este modo, debido a las expectativas previas de los espectadores, la mitad superior necesita menos relleno. Es debido, según ellos, a que el **plano cinematográfico** está compuesto dentro de un rectángulo horizontal, que normalmente el director se preocupará de equilibrar las mitades derechas e izquierdas. (Bordwell & Thompson, 165).

Pero es muy probable que esta tendencia a equilibrar ambas partes del cuadro, dando como resultado una composición equilibrada, pueda ser llevada a la inversa, es decir, lograr una composición desequilibrada, a través de la saturación o ausencia absoluta de elementos visuales que hagan referencia de la misma: “Más común que esta simetría casi perfecta es un equilibrio libre y general entre las zonas izquierda y derecha del plano. La forma más sencilla de conseguir un equilibrio compositivo es centrar la imagen en el cuerpo humano.” (Bordwell & Thompson, 165).

El equilibrio compositivo contribuye a condicionar nuestras expectativas sobre dónde se localizará en la pantalla la acción importante. Lo normal, comentan los autores, es que la composición sea equilibrada, pero los planos desequilibrados también pueden determinar firmemente nuestra sensación del espacio de la imagen.

En ambos casos, pues, Aumont por un lado, Bordwell & Thompson por el otro, está presente el cuadro de la imagen, imagen que como nos dice Aumont es limitada y plana. Para éste último, las características físicas de la imagen hacen del marco parte fundamental de la composición y tiene, simultáneamente, la función de limitar los bordes de la imagen creando un campo, el cual es visible, y un fuera-campo que es imaginario.

Aumont destaca la impropiedad de confundir la composición de las artes plásticas y la composición cinematográfica que se logra, cuando hay un paro de imagen, gracias a los límites que impone el cuadro.

Por otro lado, se ha visto en Bordwell & Thompson la misma noción que tiende a considerar al plano de la imagen como parte importante en la composición cinematográfica. Muchos cineastas, afirman, se busca un equilibrio compositivo entre los diferentes elementos figurados al interior de la imagen, este equilibrio puede ser centrado o acentrado, dependiendo de la finalidad narrativa o expresiva que se pretenda.

### 1.2.3. Emplazamiento y desplazamiento de cámara

#### Emplazamiento de cámara

Primeramente analizaré la exposición desarrollada por Bordwell & Thompson sobre el **emplazamiento y desplazamiento de cámara**.

Ambos autores al hablar del **encuadre** hacen referencia, de algún modo u otro, al emplazamiento de cámara debido a que: “El encuadre implica no sólo un espacio exterior a él, sino también una posición desde la que se ve el material de la imagen. Muy a menudo, esa posición es la de la cámara que rueda el hecho, pero no tiene que ser siempre así... Sin embargo, seguiremos hablando de ángulo de cámara, nivel de cámara, altura de la cámara y distancia de la cámara, entendiendo que dichos términos se refieren simplemente a lo que vemos en la pantalla y no siempre tienen que ajustarse a lo que ocurre durante el rodaje.” (Bordwell & Thompson, 211).

En otras palabras, el emplazar la cámara en cualquier lugar determina: un ángulo, un nivel, una altura y una distancia desde donde se ve lo que sucede delante de la cámara.

El **ángulo de la cámara** o **ángulo de encuadre**, que está determinado por el emplazamiento de la cámara, coloca al espectador en algún ángulo de la puesta en

escena. Según Bordwell & Thompson, el número de ángulos es infinito, puesto que hay un número infinito de puntos en el espacio que puede ocupar la cámara.

“Generalmente se distinguen tres categorías de ángulo: ángulo recto, ángulo alto (o picado) y el ángulo bajo (o contrapicado). El **ángulo recto** es el más común, el **ángulo picado** nos sitúa «mirando hacia abajo» el material del interior del cuadro, el **ángulo contrapicado** nos sitúa mirando hacia arriba el material del fotograma...” (Bordwell & Thompson, 210).

Cuando hablan del **nivel de la cámara**, los autores destacan la sensación de gravedad que gobierna el material filmado y la imagen, o sea que se puede diferenciar hasta que punto está nivelado el encuadre.

Con respecto a la **altura de la cámara**, aseguran que el encuadre de la cámara, que como ya se vio está determinado por el emplazamiento de cámara, a veces crea la sensación de estar situados a cierta *altura*, el ángulo de la cámara está, desde luego, relacionado en parte con la altura: encuadrar desde un ángulo contrapicado presupone estar en una posición más elevada que el material de la imagen. (Bordwell & Thompson, 212).

Por último, afirman que el encuadre de la imagen no sólo nos sitúa en un ángulo, una altura y un plano de nivel determinado, sino también a una distancia. La **distancia de la cámara** crea la sensación de estar lejos o cerca de la puesta en escena del plano, obviamente que esto conlleva una serie de escalas de distancia con relación al cuerpo humano:

“ — El plano de conjunto vendría a ser la primera de esas escalas de distancia, en él, la figura humana apenas es visible, este es el encuadre para los paisajes, las filmaciones a vista de pájaro de las ciudades y otras vistas;  
— en el plano general las figuras son más prominentes, pero todavía domina el fondo;

- el plano americano tuvo sus orígenes en el cine de Hollywood, en él, la figura humana aparece encuadrada desde las rodillas hacia arriba, los planos a la misma distancia de temas no humanos se llaman planos medios largos;
- el plano medio toma al cuerpo humano desde la cintura hacia arriba;
- el plano medio corto encuadra el cuerpo desde el cuello hacia arriba;
- el primer plano es el que muestra solamente la cabeza, las manos, los pies o un objeto pequeño;
- el primerísimo plano destaca una porción del rostro (ojos, labios), aísla un detalle y agranda lo pequeño.” (Bordwell & Thompson, 212, 213).

La clasificación de esta serie de planos origina confusión, sin embargo, los autores aclaran: “Existe una confusión común acerca del encuadre. En primer lugar, las clasificaciones de los encuadres son obviamente cuestión de grados, no hay medida universal de ángulo o distancia de la cámara. Ningún punto de corte preciso diferencia entre un plano general y un plano de conjunto, o un ángulo ligeramente bajo y un ángulo recto. Los cineastas no tienen nada que ver con la terminología, no se preocupan de si un plano no se incluye en una categoría tradicional.” (Bordwell & Thompson, 213).

Asimismo, Jacques Aumont, al igual que Bordwell & Thompson, ubica en el encuadre el proceso mental y material por el cual se llega a una imagen que contiene un cierto campo visto desde cierto ángulo y con límites precisos. Aumont establece la noción de encuadre: “El encuadre es la actividad del marco, su movilidad potencial... la palabra *encuadre* ha venido a designar ciertas posiciones particulares del marco en relación con la escena representada.” (Aumont, 1992, 162).

El término encuadre en el medio cinematográfico designa a la vez la posición del marco en relación con la escena y una posición específica de la cámara respecto a la misma, de ahí que el encuadre esté determinado por el emplazamiento de la cámara.

“Todo encuadre establece una relación entre un ojo ficticio —del pintor, de la cámara cinematográfica o fotográfica— y un conjunto de objetos organizado en escena: el encuadre es, pues, en los términos de Arnheim, un asunto de centrado/descentrado permanentemente, de creación de centros visuales, de equilibrio entre diversos centros, bajo la batuta de un «centro absoluto», el vértice de la pirámide, el Ojo. Así, la cuestión del encuadre coincide parcialmente con la de la composición.” (Aumont, 1992, 164).

El encuadrar incluye la noción de **punto de vista**, que es entendido por Aumont como:

- “— una situación, real o imaginaria, desde la que se mira una escena;
- la manera particular de considerar una cuestión;
- finalmente, una opinión o un sentimiento a propósito de un fenómeno o de un suceso.” (Aumont, 1992, 165).

Posteriormente aparece en el estudio de Aumont sobre el encuadre, el término **desencuadre**, este sería un encuadre desviado, señalado como tal y destinado a separar el encuadre de la equivalencia automática a una mirada.

Aumont cita a Bonitzer al señalar que un desencuadre consiste en vaciar el centro de todo objeto significativo, en asignarle porciones relativamente insignificantes de la representación. El desencuadre es siempre encuadrar de otro modo.

### **Desplazamiento de cámara**

En cuanto al desplazamiento de la cámara Bordwell & Thompson aseguran que el **encuadre móvil** es característico del cine (y vídeo), en ambos es posible que el encuadre se mueva con respecto al material encuadrado: “Encuadre móvil significa que dentro de los confines de la imagen que vemos, el encuadre del objeto

cambia. El encuadre móvil, de este modo, produce cambios en la altura, la distancia, el ángulo o el nivel de la cámara *dentro* del plano. Además, puesto que el encuadre orienta al espectador hacia el material de la imagen, a menudo el espectador se ve a sí mismo como si él se moviera junto con el encuadre. Con este tipo de encuadre se puede acercar al objeto o alejarse de él, rodearlo o pasar por delante” (Bordwell & Thompson, 217). Aquí los autores hacen referencia a la capacidad del encuadre para moverse como **movimiento de cámara**, por lo general, la movilidad del encuadre se consigue mediante el movimiento físico de la cámara durante la filmación.

Por otro lado, manifiestan la existencia de varias clases de movimiento de cámara, creando cada uno de ellos un efecto concreto en la pantalla, Bordwell & Thompson los definen de la siguiente manera:

- “— **movimiento panorámico**: la cámara gira sobre su eje vertical. La cámara en sí no se desplaza. En la pantalla da la sensación de que la imagen explora el espacio horizontalmente. Es como si la cámara girara la cabeza a la izquierda o a la derecha;
- **movimiento en picado/contrapicado**: la cámara gira sobre un eje horizontal. Es como si la cabeza de la cámara estuviera moviéndose hacia arriba o hacia abajo. Una vez más, la cámara no cambia de posición. En la pantalla, el movimiento en picado/ contrapicado crea la impresión de que se desenrolla un espacio de arriba abajo o de abajo arriba;
- **plano travelling**: toda la cámara cambia de posición, moviéndose por tierra en cualquier dirección: hacia arriba, hacia abajo, de forma circular, en diagonal o de un lado a otro.
- **plano de grúa**: la cámara se mueve por encima del nivel de tierra. Por lo general, sube o desciende, a menudo gracias a un brazo mecánico que la levanta y baja.

Un plano de grúa puede moverse no sólo hacia arriba y hacia abajo, sino hacia adelante y hacia atrás o de un lado a otro. Variaciones del plano de grúa son los planos de helicóptero y avión.” (Bordwell & Thompson, 219).

Los dos últimos casos —movimiento de *travelling* y movimiento de grúa— corresponden más bien a traslados, es decir, a desplazamientos físicos de la cámara de un lugar a otro siguiendo cierta trayectoria.

A continuación los autores señalan que las panorámicas, los picados y contrapicados, los planos de *travelling* y los planos de grúa son los movimientos de encuadre más comunes, pero es posible imaginar cualquier tipo de movimiento de cámara (girando, dando vueltas, etc.).

Así pues, aseguran que los movimientos de cámara son de gran atractivo para los cineastas y el público desde los comienzos del cine, debido a que visualmente, los movimientos de cámara crean efectos llamativos.

En el caso de *Natural Born Killers*, por ejemplo, tales efectos adquieren un sentido *laberíntico y fragmentado*. En el siguiente capítulo se verá con mayor detalle los conceptos formales empleados por Calabrese como constituyentes de la mentalidad neobarroca, y en la segunda parte expondré la manera en que logro reconocer dicho sentido estético.

Por otro lado, las posiciones de los objetos se vuelven más vívidas y nítidas que en los encuadres estáticos. Normalmente, se revelan nuevos objetos o figuras.

En cuanto a la producción comercial hoy en día, Bordwell & Thompson aclaran: “... la mayoría de los movimientos de cámara se hacen con la cámara colocada en una *dolly*, esta le permite moverse sobre raíles u otros soportes especialmente diseñados para ello.” (Bordwell & Thompson, 220).

Una alternativa más es el *Steadicam*, esta montura va atada al cuerpo del operador mediante un soporte, con ello el operador puede caminar o correr con la

cámara, ajustando el encuadre mediante pequeños movimientos de la mano mientras ve la imagen en un monitor de vídeo, en tanto que otro operador ajusta el enfoque con un mando por control remoto, de este modo, el mecanismo que mantiene el equilibrio permite a la *steadicam* rodar planos móviles con gran uniformidad.

Otra técnica mencionada por los autores, la cual permite al cineasta obtener imágenes desiguales y temblorosas, prescindiendo de las imágenes suaves, se logra mediante el uso de la **cámara en mano**, aquí el operador no fija la cámara en un trípode o en un *dolly*, en vez de ello, utiliza su cuerpo como soporte: “Este tipo de movimiento de cámara se volvió común a finales de los cincuenta, posteriormente, se empezó a utilizar en el cine de ficción. Sin embargo, hoy en día el *steadicam* ha sido recalibrado por cineastas para que las imágenes sean menos suaves.” (Bordwell & Thompson, 220).

Por otro lado, Jacques Aumont sostiene que el movimiento de cámara ha sido parte del cine desde sus inicios, situándola primeramente en vehículos, posteriormente adaptando ciertos mecanismos que le permitieron una mayor amplitud y flexibilidad de movimientos. Sin embargo, para Aumont, a pesar que la noción de movimiento de cámara está empíricamente muy perfeccionada, es de poca consistencia teórica y reveladora de la complejidad de la relación entre imagen, espectador y dispositivo. Teniendo esta nota como base y las discusiones hechas por Jean Mitry y David Bordwell referentes a los tipos de movimientos de cámara, Aumont determina que: “... la expresión *movimiento de cámara* es ante todo una comodidad de lenguaje, aunque demasiado imprecisa como para pertenecer al vocabulario teórico.” (Aumont, 1992, 235).

Las finalidades estéticas o narrativas del encuadre móvil responden, al igual que los demás elementos formales de la imagen cinematográfica, a normas estilísticas o genéricas.

Con esto concluye el primer capítulo, la idea fue proporcionar un conocimiento previo sobre los elementos de la imagen en los que se estará trabajando a lo largo del análisis cinematográfico. Sé que el tema abordado da para una investigación de mayores alcances, sin embargo, el interés de este trabajo se centra en el análisis cinematográfico, por lo que por ahora me limitaré a lo aquí señalado.

## Capítulo II.

### La estética neobarroca

#### 2.1. Estudio de la estética neobarroca

En este segundo capítulo el objetivo será estudiar la exposición llevada a cabo por el autor italiano Omar Calabrese con relación al gusto actual en muchos de los fenómenos de la cultura, dimensión estética que forma parte ya de: *la era neobarroca*.

Primeramente, antes de definir el gusto **neobarroco** y justificar el etiquetar un periodo de la historia como tal, Calabrese presupone la existencia de un periodo **barroco** que le precede. Encuentra en Severo Sarduy una primera definición sobre el barroco quien lo entiende no sólo como un periodo específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan, llega a ser casi una categoría del espíritu, contrapuesta a la de clásico. Esta definición del barroco como una actitud general y cualidad formal de los objetos que lo expresan es traducida por Calabrese en otro sentido: “ ... como la existencia de formas subyacentes a los fenómenos culturales que consisten en un propio proceder estructural, tales formas coexisten conflictivamente con otras de diferente naturaleza y estabilidad interna, se atribuye al *barroco* el valor de cierta morfología y, por ejemplo, al *clásico* el de una morfología en competición con aquél.” (Calabrese, 31). El autor va más allá de esta definición y llama barroco: “... a las *categorizaciones* que *excitan* fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencias y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores.” (Calabrese, 43).

Sin embargo, el autor aclara que esto no significa que el neobarroco sea en nuestro tiempo la reanudación de aquel periodo, ni que la definición neobarroca sea la totalidad de las manifestaciones estéticas de esta sociedad, ni su ámbito victorioso, ni el menos positivo. La referencia al barroco funciona por analogía, es decir, que en *la era neobarroca* se observa la reaparición de una constante formal en los fenómenos de la cultura que puede evocar el barroco. Así, Calabrese trata de verificar la distinta manifestación histórica de morfologías pertenecientes al mismo plano estructural. La búsqueda del neobarroco se realizará por hallazgo de figuras (manifestaciones históricas de fenómenos) y por tipificación de formas (modelos morfológicos en transformación).

Abramos un paréntesis: de acuerdo con el autor, se pretende hallar el neobarroco en figuras y formas culturales de la actualidad, es decir, en obras literarias, artísticas, musicales, cómics, televisión, films, pensamientos filosóficos, teorías científicas, tecnológicas, etc; debido a que son considerados, precisamente, como objetos de comunicación dotados de una forma y de una estructura subyacente, en los que se puede encontrar ciertas formas profundas, como caracteres comunes a objetos diferentes en donde se observa que se produce una recaída de algunas estructuras subyacentes de los unos sobre los otros, entonces, del parentesco provendrá la formulación de un gusto típico de nuestra época.

Calabrese asegura que en tales objetos de comunicación se produce una **interrelación de estructuras subyacentes**. Algo similar a un proceso intertextual del que hablaremos más adelante.

De esa manera, Calabrese define al neobarroco como: “La existencia de un *gusto* (es decir, la correspondencia más o menos conflictiva de valores presentes en los textos y metatextos ; su homologación y las diferentes perspectivas son las que permiten construir diversas tipologías de sistemas axiológicos) predominante en este

tiempo aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable; es la existencia de un gusto actual en el que se prescinde el juicio de valor de los fenómenos de cultura contemporánea y no la sanción de cuáles son las obras mejores, como un aire de nuestro tiempo que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente.” (Calabrese, 11-12).

Finalmente, el neobarroco: “Consiste en la búsqueda de formas —y su valorización— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudalidad.” (Calabrese, 12).

Pero, ¿cómo comprender los caracteres comunes de fenómenos culturales en apariencia diferentes como la ciencia, *mass-media*, el cine, la televisión, la filosofía, etc.? En este caso a través del análisis de la forma, es decir, del principio de organización abstraído de los fenómenos que preside su sistema interno de relaciones. Es por ello que Calabrese elige para examinar el gusto neobarroco la dimensión estética por considerarla la más exigente ya que parece la menos abordable para un análisis deductivo; el juicio estético forma parte íntimamente de los caracteres de época precisamente como las obras que juzga.

Se tratará de verificar, de acuerdo al autor: “... la distinta manifestación histórica de morfologías pertenecientes al mismo plano cultural.” (Calabrese, 38).

La tesis general de Calabrese es, pues, aquella que presupone que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una forma interna específica que puede evocar al barroco.

## 2.2. Algunas estrategias de la estética neobarroca

La razón de la aplicación de conceptos formales seleccionados por Calabrese para el índice de los títulos del neobarroco, es una razón: "... análoga a una teoría física o matemática, debido a que la elección de describir la forma de los fenómenos culturales corresponde a la naturaleza de las teorías científicas. Teorías que hacen referencia a un criterio espacial, no sólo se parecen a aquellos conceptos formales, sino que son además capaces de explicarlos." (Calabrese, 13).

De este modo, Calabrese ha querido acentuar la semejanza formal-conceptual que existe entre el estilo de pensamiento de la **nueva ciencia** y muchos otros productos estéticos en la era de las comunicaciones de masa. Es así como se acepta la idea de que una elaboración cultural cualquiera, humanística como científica, manifiesta un concepto interno, cualquier objeto de la cultura posee una forma o estructura abstracta independientemente de su manifestación y aplicación.

Tomando esta nota como base, el autor establece un mismo modelo de articulación interna en una obra de arte o en una fórmula química: "... diremos que una teoría y una mutación de gusto estético pueden pertenecer a un mismo *ambiente* o *mentalidad* intelectuales, compartiendo su estructura abstracta, *aunque aisladamente los autores de obras o teorías o de análisis científicos no conozcan el campo limítrofe*... En conclusión: los ámbitos científicos aquí examinados son asociables a los objetos culturales antes señalados por una especie de «semejanza» en la forma de su expresión conceptual... Los modelos científicos, sobre todo teóricos, pueden tener a causa de un propio y necesario esquematismo interno, una ulterior capacidad, no sólo la de *expresar* un gusto al par de otros objetos culturales, sino también la de poder *describir* o incluso *explicar*." (Calabrese, 126).

Efectivamente, se justifica la búsqueda de conexiones improbables entre diferentes comportamientos culturales y campos del saber en tiempos recientes, fenómenos de la cultura que van de la ciencia, pasando por el arte, llegando incluso a manifestarse en los *mass-media*.

A continuación, una serie de estrategias que Calabrese proporciona como características de una mentalidad neobarroca y que se pueden hallar como constantes formales en diferentes campos de la cultura hoy día: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, desorden y caos y, nudo y laberinto.

### 2.2.1. Ritmo y repetición

En este capítulo se señalan los principios fundamentales de la estética de la repetición, que a la vez forma parte de la estética neobarroca.

El autor establece que: “Los productos de ficción de las actuales comunicaciones de masa (films de serie, tele-films, canciones, cómics, novelas de consumo, etc.) nacen como producto de mecánica de repetición y optimización del trabajo, pero su perfeccionamiento produce más o menos involuntariamente una estética de la repetición.” (Calabrese, 44). Ahora bien, evita primeramente confundir entre tres nociones de repetición:

- 1) **repetición como modo de producción** de una serie con una matriz única, este tipo de repetición es relativo a la producción de objetos que permite producir en serie a partir de un prototipo, su estandarización;
- 2) **repetición como mecanismo estructural** de generación de textos, donde se establece la relación de un texto entre otros textos, en los que se puede percibir como idéntico y lo que se puede percibir como diferente, se tendrá entonces dos fórmulas repetitivas opuestas, la variación de un idéntico y la identidad de varios

diversos;

3) **repetición como condición de consumo** por parte del público de los productos comunicativos, en donde se entiende como repetitivo un comportamiento rutinario solicitado por la creación de situaciones de demanda/ofertas de satisfacción siempre iguales. Calabrese retoma a Eco para definir que se trata de un comportamiento consolatorio, dado que afianza al sujeto haciéndole hallar lo que ya sabe y a lo que está acostumbrado.

Es en el tele-film, la fábrica televisiva, donde Calabrese trata de relacionar estas tres áreas de la repetición (producción, textual y de consumo) para ver si existen las figuras dominantes en la repetición contemporánea, y si éstas no configuran la mentalidad neobarroca. Posteriormente, partiendo de las estructuras repetitivas en el texto y en especial en aquél más emblemático (el texto del tele-film) Calabrese, tras una excursión a través de diferentes tele-films (*Dallas*, *Tarzan*, *el Zorro*, *Colombo*), hace emerger tres figuras fundamentales de la estética de la repetición: la **variación organizada** (variación de lo idéntico o identidad de muchos diferentes), el **policentrismo** (fuga total de una «centralidad» organizadora, para dirigirse, a través de una espesa red de reglas, hacia la gran combinación policéntrica y hacia el sistema de sus mutaciones; oscilación de las relaciones de fuerza entre los elementos narrativos e iconográficos del texto) y la **irregularidad regulada**, el **ritmo frenético** (en el caso de la tele-serie *Dallas*, por ejemplo, el ritmo frenético, a tiempo de «rock'n roll», es determinado por la circularidad cíclica de los recorridos emprendidos, en los niveles temático y narrativo, por los personajes; en el nivel figurativo, con la fragmentación muy cerrada del encuadre.

Estos tres elementos, sostiene el autor, se encuentran a su vez motivados desde el punto de vista histórico, como naturales consecuencias de la acumulación del recinto de los objetos culturales, el consumo obligado a la producción replicada

de lo ya producido. Frente al aumento de la competencia del público existe una sola posibilidad para no saturarlo: cambiar las reglas del gusto justamente con las de la producción. (Calabrese, 60, 61).

Desde el punto de vista filosófico, son el punto de llegada de algunas necesidades ideológicas, el exceso de historias, el exceso de lo ya dicho, el exceso de regularidad no pueden sino producir disgregación. El aburrimiento, observaba Nietzsche, depende del carácter repetitivo de la historia. La saturación destruye la idea de armonía y secuencialidad y nos lleva a desear el carácter corpuscular y granular, tanto en las secuencias de los acontecimientos como en la de los productos de ficción. (Calabrese, 60, 63).

Desde el punto de vista formal, son componentes de un universal barroco, muchos han observado que diferenciación organizada, policentrismo y ritmo son elementos constitutivos del gusto neobarroco. (Calabrese, 60).

Por otra parte, a modo de conclusión, Calabrese sostiene que el amor hacia la variación regulada y hacia el ritmo confluyen en el virtuosismo, carácter cada vez más requerido en el espectáculo y hoy actualizado mediante una tecnología cada vez más sofisticada, en el rebuscamiento de efectos variados de la imagen.

### **2.2.2. Límite y exceso**

En este punto, Calabrese, de acuerdo con Lotman, considera a la cultura como una organización de sistemas culturales (de tipo orgánico y biológico en su caso) también es posible entenderla como una organización espacial. Por lo que si aceptamos la dimensión espacial de la cultura, afirma, deberemos también aceptar que este espacio esté provisto de un confín. (Calabrese, 64).

Antes de indicar la especificidad del término límite, Calabrese precisa una definición del confin: “El confin de un sistema, incluso cultural, viene a ser un conjunto de puntos que pertenecen al mismo tiempo al espacio interno de una configuración y al espacio externo.” (Calabrese, 64).

Teniendo esta nota como base, define por **límite**: “... un confin de valores *entorno* al cual todos los puntos gozan de la misma función. Por lo tanto, si se derriba el límite, con esto mismo se habrá eliminado el entorno o se habrá creado otro. Toda presión sobre el límite posee el valor de una tensión...” (Calabrese, 66).

Por otro lado, el **exceso**, dice el autor: “... manifiesta la superación de un límite visto como un camino de salida desde un sistema cerrado.” (Calabrese, 66).

El límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de haberlo quebrado. Atravesado: superado a través de un paso, de una brecha.

Así, cuando hablamos de caso-límite, límite de aguante, colmo de la paciencia, manifestamos la tensión o la culminación o la superación del confin de un sistema de normas sociales y culturales, y las acciones que llevan a las situaciones de tensión, culminación, superación de confines son acciones que fuerzan el perímetro del sistema o lo ponen en crisis. (Calabrese, 66).

Calabrese determina que el gusto de tender al límite y experimentar el exceso, pertenece evidentemente a la era neobarroca, debido a que son acciones que una cultura no experimenta siempre, existen periodos que tienden a la estabilización ordenada del sistema centrado. Tender al límite, continua: “... se observa un poco en todos los campos del saber contemporáneo: desde el arte a la ciencia, desde la literatura hasta el comportamiento individual. Una constante suya es la de *experimentar* la elasticidad del confin poniendo a prueba un conjunto *a partir de sus consecuencias extremas*.” (Calabrese, 67).

El autor ejemplifica dicha experimentación de elasticidad en la novela *Congo* de Michael Crichton, donde el autor lleva al límite de lo posible teorías científicas de las que se simulan las consecuencias y las condiciones de uso extremas.

En lo que respecta al área de las comunicaciones de masa, el autor sostiene que: "... estamos acostumbrados a operaciones *al límite* de tipo formal, en el modo de representar el tiempo y el movimiento por medio de las tecnologías comunicativas, a través de productos cine-televisivo de ficción. Ya es normal vincular la investigación sobre los momentos-clave de una escena a la reducción de su tiempo *natural*." (Calabrese, 69).

La fotografía, a juzgar por Calabrese, es otro ejemplo de análoga superación del umbral inferior de la percepción del tiempo. Los instantes de la instantánea fotográfica no son los mismos de antes. El fotografiar a una milésima de segundo no permite prever qué representará la fotografía mediante el encuadre a través del objetivo. "Representación y percepción del tiempo en su umbral inferior se conjugan con la exasperación de una actitud analítica, lo que antes se consideraba una unidad de tiempo, ya no lo es, porque son capaces de medirla en unidades cada vez más pequeñas." (Calabrese, 70). Aquí se pregunta si este no será acaso un problema barroco, dado que en el siglo XVII existía esa actitud analítica en los estudios de cálculo infinitesimal y del cálculo del límite.

Un segundo umbral de tiempo natural que es llevado al límite superior, destacado por el autor, es el de la velocidad de percepción, llamada por él como **percepción sintética**. Consiste en proporcionar a la representación de una velocidad inusitada, tómesese por ejemplo los video juegos y video clips, este tipo de representación de la acción es posible constatar que el tiempo requiere respuestas extremadamente aceleradas, esta demostrado que se trata de un umbral superior de percepción, por el hecho de que son hábiles en este tipo de competición o de visión

sólo jóvenes, los únicos que pueden tener reflejos adecuados a la terrible velocidad del ritmo representado. (Calabrese, 70).

Señala que esta temporalidad sintética ocurre también en las comunicaciones de masa en donde se están precipitando hacia el derrumbamiento o el alejamiento del umbral superior.

La superación de los umbrales de la percepción temporal conlleva algún cambio en la visión del mundo, aclara que la técnica de representación produce objetos más reales que lo real, más verdaderos que lo verdadero. (Calabrese, 71).

Por otra parte, la **excentricidad** (no-centrismo de centro organizador), aborda el autor: "... constituye un motivo de impulsión hacia el límite de un sistema. La excentricidad ordena una presión hacia los márgenes del orden, pero sin tocar el orden, en cuanto la misma excentricidad está prevista por el organismo superior de una serie de reglas." (Calabrese, 72).

Se asegura que es en el mundo del espectáculo (música, T.V, teatro, cine) donde la excentricidad se exhibe como un valor, los géneros del espectáculo se dirigen efectivamente cada vez más, hacia sus propios límites materiales e invaden los de los territorios limítrofes. Aquí, manifiesta el autor, medios y lenguaje están interfiriéndose recíprocamente en una especie de intertextualidad de origen y no en una intertextualidad como única hipótesis de funcionamiento de la cultura.

En la excentricidad se realiza el paso total hacia el límite, la piel de la obra, con una investigación ya orientada hacia el formalismo y el esteticismo, contra un centrismo antes basado en su eticidad o en su emocionalidad. (Calabrese, 73).

Sin embargo, Calabrese hace resaltar que el exceso es sin duda mucho más desestabilizador, precisamente como superación de un límite y de un confin, cualquier sociedad o sistema de ideas tacha de exceso lo que no se puede ni desea absorber. La cultura contemporánea está viviendo fenómenos de exceso endógeno

cada vez más numerosos, que van desde la producción artística a la medialógica, hasta los comportamientos políticos y sociales. Al llegar a esta parte de su disertación sobre límite y exceso, Calabrese, diferencia tres tipos de exceso: “... el exceso *representado como contenido*, exceso *como estructura de representación* y exceso *como fruición de una representación*.”

A la primera categoría pertenecen contenidos que representan categorías de valor, morfológicas, éticas, tímicas y estéticas. La segunda categoría del exceso se explica como co-necesaria al exceso representado. Representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor, requiriendo una primera modalidad de aparición espacial: la **desmesura**, la **excedencia**. Desmesura y excedencia están entre las principales constantes formales de los contenedores neobarrocos, sobre todo en el ámbito de la civilización de masa. Finalmente, los contenidos representados y la representación de los contenidos ofrecen un comportamiento también excesivo. El comportamiento adecuado a los textos y a su forma es anormal en el sentido de la cultualidad más desenfrenada.” (Calabrese, 75, 79, 80).

Para este último caso, el autor nos pide pensar en todos los fenómenos de histerismo de masa que hemos presenciado en los últimos tiempos, en los comportamientos rituales en diferentes fenómenos de la cultura actual.

Calabrese concluye asegurando que los excesos neobarrocos de hoy en día se trasladan en los contenidos, en las formas y en las estructuras discursivas, y que los textos que generan y que se perciben no crean inacepción social alguna.

### 2.2.3 Detalle y fragmento

Detalle y fragmento son utilizados por Calabrese como utensilios explicativos de efectos estéticos. Las nuevas tecnologías, según él, nos proponen hoy renovadas maneras de entender el detalle y el fragmento sobre todo en el interior de las comunicaciones de masa. (Calabrese, 85).

Antes de hacer referencia al principio de dichos utensilios explicativos de efectos estéticos Calabrese los define a ambos. Así, el detalle: “... es *de-finido*, es un hecho perceptible a partir del entero y de la operación de corte. Sólo el entero y la sustancia de la operación permiten de hecho la *definición* del detalle, es decir, el gesto de poner en relieve motivado por el elemento respecto al todo que pertenece... al detalle nos acercamos por medio de un precedente acercamiento a su entero; y se percibe la forma del detalle hasta que ésta queda en relación perceptible de su entero, hasta que posee unos contornos que son también líneas de división.” (Calabrese, 87).

Por otro lado, define al fragmento el cual presupone, más que el sujeto de romperse, su objetivo: “A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien el entero: está *in absentia*. El fragmento se ofrece así como es, a la vista del observador y no como fruto de una acción de un sujeto.” (Calabrese, 89).

Otra diferencia señalada por Calabrese respecto al detalle es la de que los confines del fragmento no son *de-finidos*, sino más bien «interrumpidos». No posee una línea neta de confin, sino más bien lo accidentado de una costa. Todo esto trasladado al ámbito de las comunicaciones de masa, en especial, el cine y la televisión, en los últimos tiempos ha florecido una extremada valorización formal de algunos modos de detallar ofrecidos por las innovaciones tecnológicas. Un ejemplo de esto es el uso

de la cámara lenta que ya ha pasado de una función analítica a una función estetizante, es decir, es la búsqueda obsesiva de un **instante-acme** de una acción dramática. Pero el intento de aislamiento de tal instante-acme lleva consigo una consecuencia: que el tiempo de la acción decisiva debe descomponerse minuciosamente a cámara lenta y como tal debe representarse dentro de una temporalidad normal; sin embargo, de este modo toda secuencia a cámara lenta ocupa mayor espacio en el flujo del tiempo normal; así este último se reduce dentro de las temporalidades estándares de los productos de los «mass-media.» (Calabrese, 89, 98, 99). Estamos asistiendo, de acuerdo al autor, a la enfatización de lo que se podría denominar **efecto-porno**. Un carácter de la pornografía es la de poner en evidencia el detalle escandaloso, este efecto también está presente en las acciones de violencia, los films de acción y cierto tipo de periodismo en prensa y televisión. Aquí la búsqueda del detalle se hace cada vez más autónomo que el entero de referencia. (Calabrese, 99).

Asimismo asegura que en el ámbito de los media la estética del detalle existe la práctica hoy común de producir objetos, los cuales, en su interior, ya no presentan productos acabados, sino fragmentos de otras obras. Los fragmentos del pasado comienzan a ser ellos el nuevo material de la hipotética paleta del artista.

Y agrega que el fragmento se torna en un material desarqueologizado: conserva la forma **fractal** debida a la ocasión, pero no se reconduce a su hipotético entero, sino que se mantiene en su forma ya autónoma. El fragmento como material creativo responde a una exigencia formal y de contenido. Formal: expresa lo caótico, lo casual, el ritmo, el intervalo de la escritura. De contenido: evitar el orden de las conexiones, alejar el monstruo de la realidad. (Calabrese, 102).

Calabrese concluye: "... la suspensión de la fragmentariedad bloquea el proceso hacia lo normal y deja intacto lo excepcional; la autonomía del detalle, en

cambio, transforma en hiper-excepcional lo normal. El sistema estético que deriva de ello es un sistema en perenne excitación.” (Calabrese, 103).

Se observa que detalle y fragmento, diversos entre ellos, son parte del mismo espíritu del tiempo: la pérdida de la totalidad. Ambos llevan al ocaso de la integridad.

#### 2.2.4. Desorden y caos

De acuerdo a la noción manifiesta de Calabrese, existen dos series que se contraponen entre ellas: la de orden, regla, causa, etc., y la serie del **desorden**, irregularidad, **caos**, azar, etc. Y se contraponen porque manifiestan dos orientaciones al mismo problema: las de describir, interpretar, explicar los fenómenos ya sucedidos (hallar su causa) o prever los no sucedidos (hallar su recurrencia). “La primera serie de nociones hace pensar que se pueden definir origen y previsión de los fenómenos. En cambio, la segunda sirve para justificar lo imprevisible o lo ininteligible de los mismos.” (Calabrese, 132).

Sin embargo, en el ámbito de las ciencias humanas y en las ciencias naturales, la contraposición de estas nociones se ha complicado por otro factor: en ambos casos se han producido teorías unificadas del orden y teorías unificadas del desorden.

En los últimos años, profiere el autor, la serie desorden-azar-caos-irregularidad-indefinido ha sufrido una radical mutación en la ciencia y en la cultura. En la ciencia se ha abierto camino a la idea de que los fenómenos no siguen todos necesariamente un solo orden de la naturaleza. En la ciencia de la cultura se ha empezado a predicar el principio de la relatividad de las explicaciones y la orientación hacia el desafío de la complejidad. (Calabrese, 134).

Está quizás en este espíritu del tiempo donde Calabrese halla el emparentamiento de ideas o concepciones filosóficas como las de desconstruccionismo o de pensamiento débil, recientemente protagonistas de la escena cultural contemporánea.

Y es a través del repaso de los **objetos fractales** surgidos de la nueva ciencia, en particular, de la nueva matemática, en donde se establece que los fenómenos de la naturaleza y el universo no siguen todos necesariamente un solo orden, Calabrese considera que dichos objetos de naturaleza fractal se manifiestan asimismo en muchos fenómenos de la cultura actual, concretamente en las comunicaciones de masa. Diríamos entonces que el nuestro se caracteriza por ser un sistema cultural fractal que no sigue, necesariamente, un sólo orden. En este orden de ideas, el objeto fractal es, en palabras del autor: "... cualquier cosa cuya forma sea extremadamente irregular, extremadamente interrumpida o accidentada, cualquiera que sea la escala en la que examinamos. Un objeto fractal es, por tanto, un objeto físico (natural o artificial) que muestra intuitivamente una forma fractal." (Calabrese, 136).

Los fractales son monstruos especiales: monstruos de altísima fragmentación figurativa, monstruos dotados de ritmo y repetición gradual no obstante la irregularidad y monstruos cuya forma se debe al azar, pero sólo como variable equiprobable de un sistema ordenado. (Calabrese, 139). Ahora bien, asegura Calabrese que la frecuencia de objetos fractales en nuestra era contemporánea nos permite definir neobarroco este tipo de producción sustancialmente cultural.

Para concluir el autor comenta que cualquier fenómeno comunicativo (cualquier fenómeno cultural) que tenga una geometría irregular o una turbulencia en su propio flujo *es un fenómeno caótico*; por tanto, no sólo los objetos, sino también su proceso de producción y el de recepción. Así, los objetos fractales, producciones

comunicativas irregulares, flujos turbulentos, constituyen el horizonte de una estética irregular y de dimensión fracta. (Calabrese, 141).

Bajo esta óptica, Calabrese halla en las comunicaciones de masa operaciones fractales: “Las siglas televisivas explotan cada vez más procedimientos de abstracción de la imagen en movimiento que se aproximan a la transición al caos. Un efecto-caos sucede con la inserción de publicidad en los programas de las televisiones privadas, con la consecuencia de accidentar la emisión e imaginarla ya en una dimensión interrumpida.” (Calabrese, 143).

En conclusión: la turbulencia y la irregularidad gobiernan la producción de objetos de función estética prácticamente en todos los niveles de sofisticación cultural, desde las prácticas de los *media* hasta aquellas más rarefactas de las galerías de arte o de las salas de conciertos.

### 2.2.5. Nudo y laberinto

Calabrese comienza este punto realizando una previa descripción sobre **nudo** y **laberinto**. De tal manera que entiende al laberinto como: “... una de las muchas figuras del caos, entendido aquel como complejidad cuyo orden existe, pero es complicado u oculto. Podríamos decir que el laberinto es una típica representación figurativa de una *complejidad inteligente*.” (Calabrese, 146).

El nudo, por otro lado, es: “... otro tipo de configuración relacionable al laberinto, aquí encontramos el mismo principio de pérdida de una visión global de un recorrido racional y del ejercicio de una inteligencia aguda para encontrar el *desenlace* final, es decir, el reencuentro del orden.” (Calabrese, 147).

Ambas figuras, asegura el autor, son profundamente barrocas, es decir, allá donde resurja el espíritu de la pérdida de sí mismo, de la argucia, de la agudeza, allí

encontramos puntualmente unos laberintos y unos nudos.

Sin embargo, Calabrese encuentra una diferencia sustancial entre las formas caóticas de la naturaleza, que no son necesariamente laberínticas. En este caso, el caos de lo indefinido no asume por fuerza la figura de un nudo. Lo que hace pensar al autor que nudo y laberinto son representaciones de una complejidad *ambigua*, donde ambas niegan el valor de un orden global, de una topografía general, pero a la vez constituyen un desafío para encontrar un orden y no inducen a la duda sobre la existencia del orden mismo. De este modo el desafío parte del placer de perderse y concluye en el placer de reencontrarse, ambos placeres consisten en el principio del orden: anulación en la primera fase, reconstrucción en la segunda. (Calabrese, 148).

Así pues, hoy en día, nudo y laberinto se pueden encontrar como figuras y como estructuras. Obran gran cantidad de laberintos como figuras en una gran variedad de textos de la más variada naturaleza: *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, en el film *El resplandor* de Stanley Kubrick, *El laberinto* dirigida por Jim Henson, en el video juego *Digger*, en la obra de Saul Steinberg que va del cómic a la ilustración, etc. Como estructura, el laberinto puede ser reconocido en trabajos literarios como la *Enciclopedia Einaudi*, en la novela *Duluth* de Gore Vidal e incluso aparece como estructura laberíntica en teleseries como *Dallas*, en la narración de ciencia-ficción de Robert Sheckley, etc.

Con esto concluye el segundo capítulo. He procurado proporcionar un conocimiento básico sobre algunas de las estrategias de la estética neobarroca que he reconocido aquí. No he abordado todas aquellas estrategias enunciadas por Calabrese en *la era neobarroca*, debido a que solo he reconocido algunas de ellas en las imágenes de las secuencias seleccionadas a analizar.

## Capítulo III.

### Intertextualidad postmoderna

#### 3.1. ¿Qué es la intertextualidad postmoderna?

En este último capítulo de la primera parte, previo a mi análisis cinematográfico, se estudiará el término de intertextualidad postmoderna y algunas de sus estrategias de representación que han sido reconocidas en imágenes de *Natural Born Killers*.

Para ello, primeramente se analizarán los conceptos de **texto**, **intertexto** e **intertextualidad** en autores como Heinrich Plett, Iuri M. Lotman y Lauro Zavala.

Se advertirá el concepto de **intertextualidad moderna y postmoderna** en Pavao Pavlicic; y de Linda Hutcheon se tomará la disertación sobre la **parodia postmoderna**. Posteriormente se verá el proyecto de **postmodernidad** en Frederic Jameson y Gregory Ulmer.

De este modo, se pretende dar respuesta a aspectos teóricos referentes a la intertextualidad postmoderna.

#### Texto

He hallado una primera definición del término texto en Lauro Zavala quien la describe en el sentido de que: "... todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un *texto*, es decir, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí... todo texto —todo acto cultural y por lo tanto todo acto

humano— puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece.” (Zavala, 1996, 4).

Heinrich Plett, por su parte, considera al texto como: “... una estructura signíca autónoma, delimitada, y coherente. Sus límites están indicados por su principio, medio y fin; y su coherencia, por la conjunción deliberadamente interrelacionada de sus elementos constituyentes.” (Plett, 67-68).

Sin embargo, Iuri M. Lotman asegura que en tiempos recientes el término texto se emplea de manera plurisémica, siendo las ciencias humanas quienes más emplean dicho término. Según el autor, es más esencial tratar de determinar la relación del concepto de texto con otros conceptos, en particular con el concepto de lenguaje. (Lotman, 117). “De aquí se pueden distinguir dos enfoques. En el primero el lenguaje es concebido como una esencia primaria que obtiene una existencia-otra (*inobytie*) material, al materializarse en el texto... aquí se destaca una suposición común: el lenguaje precede al texto, el texto es generado por el lenguaje... En el segundo enfoque se concibe el texto como una formación finita delimitada, cerrada en sí misma. Uno de sus rasgos distintivos fundamentales es la presencia de una estructura inmanente específica, lo que trae consigo la gran importancia de la categoría de frontera (*principio, fin, rampa, marco, pedestal, bastidores, etc.*)” (Lotman, 117,119).

De este modo, he encontrado en Lotman una doble orientación investigativa, en el primer caso, un rasgo distintivo del texto es su extensión en el tiempo natural, en el segundo el texto o tiende a una pancronicidad, o forma su propio tiempo interno aparte, cuya relación con el tiempo natural, según el autor, es capaz de generar variados efectos de sentido. Estas definiciones referentes al texto, entendido aquí como todo acto cultural de elementos significativos autónomo, delimitado y coherente (una obra de arte, una película, un cuento, un *spot* publicitario, una teoría

científica, etc.) sirven para definir otro término que antecede al concepto de intertextualidad, me refiero al intertexto.

### Intertexto

Para Lauro Zavala el intertexto se entiende como: "... el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado... Todo texto remite a otro texto o a las reglas genéricas que lo hicieron posible... Todo texto está en deuda con otros textos, y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual." (Zavala 1996, 4).

Para Plett al plantearse la interrogante referente a qué es un intertexto responde: "... un texto *entre* otros textos... Un intertexto está caracterizado por atributos que van más allá de él. No está delimitado, sino des-limitado, por que sus elementos constituyentes se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s). Por lo tanto, tiene una doble coherencia; una *intratextual* que garantiza la integridad inmanente del texto, y una *intertextual* que crea relaciones estructurales entre él mismo y otros textos." (Plett, 68).

Haciendo un extracto de lo expuesto hasta el momento establezco que el intertexto se origina en el momento en que un texto deja de ser limitado, es decir, en el momento en que sus elementos constituyentes, como los llama Plett, hacen referencia a elementos de otros textos, es el instante donde se hace difuso su principio, su fin o su marco. Una característica del texto actual es su continuo devenir como consecuencia y origen de demás textos. El intertexto reúne, paradójicamente, ambas cualidades.

Una vez señalado lo anterior se está en posición de poder discernir el concepto de intertextualidad.

## Intertextualidad

Para Lauro Zavala: “El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación.” (Zavala, 1996, 4).

Tomando esta nota como base, Zavala añade más adelante el papel que desempeña el espectador en la relación intertextual entre texto y su intertexto.

La intertextualidad, es de acuerdo con él, el producto de la mirada que lo construye. Aquella depende, en gran medida, del sujeto que observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde determinada perspectiva: precisamente la del observador. (Zavala, 1996, 4).

Por otra parte, para Plett la intertextualidad se constituye a partir de someter al texto a un proceso de repetición. En efecto, todo texto nace a partir de otro que le precede y deviene en producción de textos subsiguientes. De acuerdo con Plett el fenómeno intertextual parte de que: “... todo texto es un intertexto, es decir, simultáneamente post-texto y pre-texto.” (Plett, 80).

Ahora bien, si se acepta la existencia de la intertextualidad postmoderna como fenómeno cultural de fin de siglo, entonces, se acepta la existencia de una intertextualidad moderna que le antecedió. En este caso, Pavao Pavlicic proporciona una serie de indicaciones referentes a ambas intertextualidades: moderna y postmoderna. Dicho autor asegura que la intertextualidad como procedimiento literario ha existido durante siglos, pero es en nuestro tiempo, donde se ha percibido la importancia de ese fenómeno, de describirlo y definirlo: “... todos los períodos artísticos se han desarrollado, en lo fundamental, en oposición a la época precedente, mientras que el postmoderno toma en cuenta toda la tradición anterior a él... la diferencia entre el arte moderno y el postmoderno consiste en que el

modernismo se esfuerza por romper con el pasado, y el postmodernismo, por incluir dentro de sí el pasado.” (Pavlicic, 165).

Así, la expresión intertextual, asegura el autor, debe ser abordada desde dos tradiciones que se contraponen, o que quizás, supongo, se complementan: la moderna y postmoderna.

De este modo se tiene que el modernismo está basado en la búsqueda de un tiempo nuevo e innovador a aquel que le precedió. El arte modernista no necesita del pasado, excepto como objeto de oposición. Por el contrario, el arte postmodernista, argumenta Pavlicic, como arte de fin de siglo, parte de la objeción de que el pasado no puede ser desechado. La conciencia dominante del Postmoderno es la conciencia de la presencia del pasado en el presente y de que el pasado participa muy vivamente en todo presente. Para que el nuevo texto se entienda, debe tener dentro de sí algo viejo y el lector debe estar entrenado en los viejos textos. (Pavlicic, 166).

No obstante, la relación intertextualidad en ambas épocas, fija Pavlicic, se establece por motivos diferentes. La intertextualidad moderna se caracteriza por la creación de lo nuevo, al tiempo que lo viejo es visto con una actitud discrepante, es el material o adversario polémico. Se caracteriza por una actitud contraria, por el reavivamiento de lo viejo, al tiempo que lo viejo es interlocutor y maestro. (Pavlicic, 167).

Fue con la llegada de espectaculares avances en la información y en la producción industrial en Europa Occidental y Norteamérica a finales de los años sesenta, que, de acuerdo con Pavlicic, hubo un cambio de la noción de realidad: “La producción, gracias a la electrónica, comenzó a moverse hacia su fase postindustrial, lo que enseguida significó también una redistribución del poder social. Las clases en el sentido corriente desaparecieron, y aparecieron nuevas formas de homogeneización y organización sociales... En el plano de la información se llegó a la explosión de

nuevos *media*, lo que creó nuevos tipos de inserción del individuo en la sociedad, nuevas reacciones a esa inserción y nuevas relaciones entre el individuo y la colectividad. Los *media* empezaron a crear un nuevo público, no sólo para sí mismos, sino también para el arte.” (Pavlicic, 178).

En efecto, con el advenimiento de dichos alcances industriales e informativos el modernismo encontró un medio que se le presentaba cerrado, los nuevos *media* no eran adecuados a los objetivos que el modernismo quería alcanzar. Como señala Pavlicic, los *media* no contribuyen a cambiar el mundo en la manera que lo quiere el modernismo, ni están en armonía con el papel mesiánico del arte, ni tampoco con el dogma de la integridad y unicidad de la obra artística. (Pavlicic, 179).

Por el contrario, los *media* se caracterizan precisamente por su naturaleza disarmónica, laberíntica, fracta y repetitiva. Así he llegado a las relaciones intertextuales ejemplificadas por Pavlicic en el ámbito de la literatura que, sin embargo, no por ello dejan de ser relaciones que se hallan en distintos actos culturales. A continuación, el autor enuncia una serie de valores indicativos sobre ambas tradiciones: “En el caso del modernismo la obra artística echa mano a algo concreto, se establece una relación intertextual o intermedial con una obra concreta del pasado o con una creación concreta de otro medio. Para la relación intertextual el modernismo escoge textos concretos para destruirlos, tratándolos como símbolos de lo viejo, o para proclamarlos precursores y de todos modos tratarlos como símbolos de lo viejo, al tiempo que se rechaza todo lo demás que no es escogido. En la intertextualidad moderna el diálogo intertextual se realiza en la forma de **cita**, **alusión**, **polémica**, **travestí**, **parodia**, a pesar de ello, el texto con el que se entabla la conversación sigue siendo reconocible, del mismo modo que sigue siendo fácilmente perceptible el modo en que el nuevo texto se relaciona con él.” (Pavlicic, 167, 168).

Pavlicic agrega: "... el texto modernista entra en diálogo con alguna obra vieja la mayoría de las veces a través de alguna semejanza entre él y ésta última... En todo caso, la comparación con viejos textos le confiere al reciente cierta cualidad que éste de otro modo no tendría, al tiempo que esa cualidad de ninguna manera consiste solamente en la semejanza con el viejo texto, sino que representa algo completamente nuevo... el modernismo entra en los vínculos intertextuales con la intención de aprovechar las obras ya existentes como ayuda para lo que él mismo quiere decir." (Pavlicic, 182, 185).

Por lo que se refiere a las relaciones intertextuales del postmodernismo, sucede lo contrario: "... la obra postmoderna no establece una relación con lo individual en una obra o autor, sino con lo general, no se vincula a un texto concreto, sino a un grupo de textos; la obra postmoderna se remite así a todo un género o a toda una época, o a toda una convención literaria. Los postmodernistas establecen la relación intertextual con cierto grupo de textos de manera de asimilar las convenciones genéricas o de todo tipo a que se han atendido los viejos textos, para ellos lo importante es el género, la época, o la convención, les resulta más fácil remitirse a ellos a través de la **pseudocita** o la **mistificación**, a menudo citan fragmentos de una obra inexistente, ya que en tal texto es fácil incrustar todas las propiedades de un género, una época o una convención. (Pavlicic, 168, 169).

El autor fija que el postmoderno consciente de la constante presencia de la historia y del constante cambio de la valorización de esa historia de época en época, no desea rechazar nada por entero, sino que desea conservarlo todo. "... en la intertextualidad postmoderna, los textos recientes y viejos no se vinculan en consideración a cierta semejanza entre ellos (en el tema, motivo, estilo, verso), sino en consideración a alguna coincidencia lógica o de sentido. Así entonces el viejo texto no tiene la tarea

de describir el nuevo, de ser una metáfora para él, sino sólo de complementarlo e ilustrarlo, al ser puesto junto a él.” (Pavlicic, 183).

Resumiendo, se dice que la intertextualidad postmoderna establece una relación lógica y de sentido con textos viejos o ajenos de los cuales se asimilan las convenciones genéricas, estilísticas o de cualquier otro. En los postmodernistas las relaciones intertextuales se centran ante todo en la sintagmática y la combinación, el objetivo en el establecimiento de tales vínculos es la adición de un nuevo texto a los significados ya existentes.

En este sentido, a modo de conclusión, Lauro Zavala dispone de una definición sobre la intertextualidad postmoderna que aquí he requerido: “Relación de integración de elementos de un grupo de textos, es decir, de sus rasgos genológicos y su contexto cultural. Recuperación del pasado (y de sus diversas interpretaciones y valoraciones) en la síntesis de un presente donde el texto habla de sí mismo y de sus condiciones de posibilidad. Creación de pseudocitas, mistificaciones, facsímiles apócrifos y otros recursos donde se imitan rasgos formales y estilísticos. Relación sintagmática (de combinación) de rasgos textuales (de textos existentes y apócrifos). Adición de un nuevo texto a significados ya existentes. Afirmación de lo viejo y su eternidad.” (Zavala, 1996, 9).

La continua transformación y devenir del texto pasado en texto presente en la mirada de quien lo construye (la intertextualidad postmoderna) es característica de la cultura contemporánea. Sin embargo, desde hace tiempo la integración de elementos de un grupo de textos se hace con el fin de recuperar el presente inmediato otorgado por los *media*. Tal es el caso, por ejemplo, del film a analizar.

Una vez que se ha observado la condición teórica de la intertextualidad postmoderna, se van a examinar una serie de sus estrategias que he reconocido en imágenes de la película *Natural Born Killers*.

### 3.2. Algunas estrategias intertextuales

En esta parte del presente capítulo al igual que en el anterior, como en el caso de los conceptos formales empleados por Calabrese para los títulos de su índice, señalaré la especificidad que aportan ciertos teóricos sobre algunas estrategias que se pueden localizar en el centro de la intertextualidad postmoderna y que he reconocido en imágenes de las secuencias a analizar. Tal es el caso de la parodia, el pastiche, collage/montaje y la cita. Se les consideran estrategias debido precisamente a que su recurrencia en muchos quehaceres de la cultura contemporánea conforman un gusto neobarroco e intertextual.

#### 3.2.1. La parodia postmoderna

Linda Hutcheon establece que la parodia es un fenómeno que se halla en el centro del postmodernismo: “La parodia a través de un doble proceso de instalación e ironización señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia.” (Hutcheon 187).

Con este doble proceso, argumenta, la parodia pone en tela de juicio la noción de lo original como raro, único y valioso, la parodia postmoderna es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia de las representaciones donde aquella tiene una amplia gama de formas y propósitos. (Hutcheon, 187, 188).

A diferencia de lo que establecen Frederic Jameson y Hal Foster, Hutcheon determina que la parodia postmoderna no hace caso omiso del contexto de las representaciones pasadas que ella cita, sino que usa la **ironía** para reconocer el

hecho de que estamos inevitablemente separados del pasado hoy día —por el tiempo y por la historia de esas representaciones: “El uso de la ironía convierte las referencias intertextuales en algo más que mero juego académico o cierto retorno infinito a la textualidad: asistimos al proceso representacional entero —en una amplia gama de formas y modos de producción— y a la imposibilidad de hallar ningún modelo totalizador para resolver las contradicciones postmodernas resultantes.” (Hutcheon, 188).

Por otro lado, la autora indica que al oponerse a la relegación de la parodia postmoderna al reino ahistórico y vacío del pastiche, como lo describen Jameson y Foster, no quiere sugerir que no se este produciendo en alguna parte de la cultura actual una recuperación nostálgica, neoconservadora, del significado del pasado; la parodia postmoderna en todo caso, es fundamentalmente irónica y crítica en su relación con el pasado, no nostálgica o semejante a un anticuario.

Aquí añadiría que la solución de contradicciones entre formas que muchos atribuyen a la parodia postmoderna no existe, lo que hay es una puesta en primer plano de esas mismas contradicciones. Estas suceden, estimo, en el plano de las políticas de representación artística y literaria: “La parodia postmoderna es una especie de revisión impugnadora o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia.” (Hutcheon, 189).

Hutcheon llama parodia aquello que Craig Owens llama el impulso alegórico del postmodernismo, es decir, la paradójica convicción que se tiene de la lejanía del pasado y de la necesidad de tratar con el presente. (Hutcheon, 189).

En cuanto a las representaciones actuales artísticas y literarias y su relación con la parodia, se acude de nueva cuenta a las palabras de la autora: “Hoy en día, muchas novelas y obras de arte desafían la política y las evasiones encubiertas o no reconocidas de la representación estética, empleando la parodia como un medio para

conectar el presente con el pasado sin postular la transparencia de la representación, verbal o visual.” (Hutcheon, 190).

Por lo que concierne al empleo de la parodia en el arte modernista y postmodernista, la autora establece que el arte postmodernista se sirve de la parodia y la ironía para hacer participar a la historia del arte y a la memoria del espectador en una re-evaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de sus políticas de la representación comúnmente conocidas. Mientras que en el arte modernista, la parodia inscribía a la vez convención y la historia, sin embargo se distanciaba de ambas. Más aún: “No es que el modernismo fuera serio e importante y el postmodernismo sea irónico y paródico; es más bien que la del postmodernismo es una ironía que a diferencia de la ironía balanceada y solucionadora del modernismo, se niega a satisfacer la expectativa de clausura o proporcionar la certeza distanciadora que la tradición literaria [y artística]... han inscrito en la conciencia colectiva de los lectores occidentales —y de los espectadores occidentales.” (Hutcheon, 191-192).

Como conclusión establece que la parodia en el arte postmoderno es más que un mero signo de la atención que cada artista le esta prestando a la obra de otros y al arte del pasado. Puede que sea cómplice de los valores que ella inscribe y subvierte a la vez, pero la subversión sigue estando ahí: la política de la representación paródica postmoderna no es la misma que la del empleo de las alusiones a géneros o textos filmicos reconocidos en la mayoría de los videos de rock. Eso seria pastiche, según la definición de Jameson. En la parodia postmoderna, el carácter doble de la política de la transgresión autorizada permanece intacto: no hay resolución dialéctica o evasión recuperadora de la contradicción. El Postmoderno reconoce que, “cierto doblez calculado” puede ser indispensable hoy día como una “herramienta deconstructiva.” (Hutcheon, 198).

### 3.2.2. Pastiche

Frederic Jameson proporciona para este caso una completa definición del término pastiche que aquí habré de recurrir. Asegura que uno de los rasgos más distintivos en el postmodernismo actual es el pastiche. Sin embargo, explica la diferencia que hay entre el mencionado término y el de la parodia, debido a que la gente tiende en general a confundir o asimilar ambos términos. Así, establece que: “Tanto el pastiche como la parodia recurren a la imitación o, mejor aún, a la mímica de otros estilos y en particular de los amaneramientos y retorcimientos estilísticos de otros estilos.” (Jameson, 168).

Dentro de las artes, el autor encuentra en la literatura moderna un campo muy rico para la parodia, puesto que ésta: “... se aprovecha del carácter único de los estilos literarios modernos y se apodera de sus idiosincrasias y excentricidades para producir una imitación que se burla del original. Su efecto general, no obstante el **impulso satírico**, consciente o no en todas las formas de parodia, es la de poner en ridículo la naturaleza privada de esos amaneramientos estilísticos, sus [\*] excesos y su excentricidad con respecto a la manera en que la gente normalmente habla o escribe.” (Jameson, 168-169).

Sin embargo, es con la inmensa fragmentación y privatización de la literatura moderna que se prefiguran, de acuerdo con Jameson, unas tendencias más profundas y generales en el conjunto de la vida social.

\* Nótese que ambos conceptos formales, exceso y excentricidad, que la parodia pone aquí en ridículo, son considerados por Calabrese como elementos constituyentes de un universo neobarroco

Y es con la fragmentación de la sociedad de esa misma manera que cada individuo ha llegado a ser una especie de isla lingüística. Es este el momento donde la aparición del pastiche y parodia se ha hecho posible.

El pastiche, como la parodia, comenta el autor, es la imitación de un estilo peculiar o único, pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. (Jameson, 170).

En este sentido de ideas, Jameson define al pastiche como: "... parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor: el pastiche es a la parodia lo que esa cosa curiosa, la práctica moderna de una especie de ironía inexpresiva..." (Jameson, 170).

Habría que recordar que el carácter neutral, sin sentido satírico, ahistórico que Jameson atribuye al pastiche, es decir, parodia neutra de ironía inexpresiva, ha sido motivo de una estimación crítica por parte de Linda Hutcheon en el punto anterior.

Ahora bien, ante el hecho de que los antiguos modelos estéticos ya no funcionan, puesto que nadie tiene ya esa clase de mundo y estilo únicos, privados, que expresar, escritores y artistas de hoy ya no podrán inventar nuevos estilos y mundos, sólo un número limitado de combinaciones es posible. De aquí, como lo indica Jameson, que el pastiche: "... en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario." (Jameson, 171, 172).

Esta imitación muerta, pues, significa el fracaso de lo nuevo en el arte, y la estética contemporánea o postmoderna es el encarcelamiento en el pasado. Dicho fracaso, profiere el autor, no pertenece a la alta cultura, por el contrario, es una práctica

particular que encontramos en el centro de la cultura de masas, generalmente conocida como moda *retro*. Esta categoría consiste en películas sobre el pasado y aspectos generacionales concretos del pasado. Se destacan en esta orientación *American Graffiti* de Lucas, *Chinatown* de Polanski, *El conformista* de Bertolucci, *La guerra de las galaxias* y así sucesivamente. (Jameson, 172).

En otras palabras, las películas de la moda *retro* satisfacen un profundo anhelo de experimentar de nuevo aspectos generacionales concretos del pasado. Es por ello que Jameson no las considera como parte del cine histórico, sino como formas de pastiche (el plagio alusivo y elusivo de tramas anteriores es un rasgo del pastiche).

Lauro Zavala, por su parte, define al pastiche como: “Superposición de diversos estilos. Estrategia característica del cine contemporáneo, que da lugar a los géneros narrativos de carácter híbrido, y a diversas formas de intercodicidad fragmentaria, como un modelo para armar por cada espectador.” (Zavala, 1994, 86).

Hasta aquí la noción de pastiche, enseguida se apreciará el concepto de Collage/montaje.

### 3.2.3. Collage/montaje

El collage es considerado por Gregory L. Ulmer como la innovación formal más revolucionaria en la representación artística que ha tenido lugar en nuestro siglo. Fue introducido en las artes superiores por Braque y Picasso, como una solución a los problemas planteados por el impulso objetivista del cubismo analítico. (Ulmer, 126).

Sin pretender una descripción histórica del collage como instrumento predominante y omnipresente en las artes del siglo XX, el autor anota los principios de relación que existen entre el collage y el montaje. De este modo define al collage y montaje respectivamente como: “... la transferencia de materiales de un contexto a

otro, y la diseminación de estos préstamos en el nuevo emplazamiento.” (Ulmer, 127).

Es así que la fotografía, como un medio de reproducción mecánica, puede describirse de acuerdo con el principio del collage. Aquella es una máquina collage (perfeccionada en la televisión) que produce simulacros de la vida y el mundo:

- 1) la fotografía selecciona y transfiere un fragmento del *continuum* visual en un nuevo marco;
- 2) la imagen fotográfica significa ella misma y otra cosa, se convierte en un signo nuevamente motivado dentro del sistema de un nuevo marco. (Ulmer, 128)

Por otra parte, es en el fotomontaje donde se reúnen los principios de la fotografía y el collage/montaje: “En el fotomontaje, las imágenes fotográficas se cortan y se unen en nuevas, sorprendentes y provocadoras yuxtaposiciones... El fotomontaje ilustra el potencial *productivo* del collage promocionado por Walter Benjamin y Bertolt Brecht.” (Ulmer, 129).

Comenta el autor que para Benjamin, al describir las obras teatrales de Brecht, el procedimiento de montaje permite que el elemento sobreimpuesto desorganice el contexto en el que se inserta: “Brecht defendió la mecánica del collage/montaje, contra el realismo socialista de Lukács, funciona como una alternativa al modelo orgánico de crecimiento y sus supuestos clásicos de armonía, unidad, linealidad y conclusión.” (Ulmer, 129).

De esta suerte, Ulmer define nuevamente el concepto de montaje: “El montaje no reproduce lo real, sino que construye un objeto (su campo lógico incluye los términos *montar, construir, juntar, unir, añadir, combinar, vincular, alzar, organizar*), o más bien monta un proceso a fin de intervenir en el mundo, no reflejar sino cambiar la realidad.” (Ulmer, 129).

Por otra parte, concluye que en la crítica, como en la literatura, el collage adopta la forma de cita, pero cita llevada hasta un extremo (en la poscrítica), el collage como el caso límite de la cita. Por último, explora las lecciones que Jacques Derrida realiza en torno a la formulación básica de la naturaleza del lenguaje dentro del vanguardismo crítico, en donde es evidente su dependencia del collage/montaje como instrumento estilístico.

### 3.2.4. Cita

Como se acaba de ver, en la crítica y en la literatura el collage se torna en cita cuando se lleva a casos límite. Esa bien podría ser una primera definición.

Ahora bien, Omar Calabrese recurre al caso de la cita, en particular, al de la cita neobarroca, para ilustrar de modo concreto los conceptos de distorsión y perversión. Lo importante para el autor es saber no la cantidad de citas, sino cuál es el tipo y la naturaleza de la cita actual. En este orden de ideas, pues, define el tipo y naturaleza de la cita actual, por lo que: “Hoy día, se puede decir, una importantísima dimensión de la cita es su instrumento para una reescritura del pasado. Mediante la cita se puede, de hecho, autorizar una interpretación del presente (el pasado es competente) o se puede hacer lo contrario (valorizar el presente para reformular el pasado).” (Calabrese, 194).

Por otra parte, Heinrich Plett considera a la cita, como una unidad intertextual, bien conocida también fuera del discurso de los estudiosos: “Se dice que los sacerdotes citan pasajes de la Biblia, que los compositores lo hacen en una sinfonía, o los pintores, de un cuadro. Esto indica que la cita representa una variedad material de intertextualidad. Lo que se reproduce no es una regla estructural, sino un signo textual. La índole material de este signo textual puede ser

tanto verbal como no-verbal.” (Plett, 71). Teniendo esta nota como base, el autor fija una serie de características inconfundibles que distinguen a la cita como tal: “Su más obvia característica es... la repetición intertextual: un pretexto es reproducido en un texto posterior. Otro rasgo de la cita es su carácter segmental, por regla general, el pretexto no es reproducido íntegramente, sino sólo de manera parcial, como *pars pro toto*. En tercer lugar, se sigue que la cita, es esencia, nunca es autosuficiente, sino que representa un segmento textual derivativo... en cuarto lugar, no constituye una parte orgánica del texto, sino un elemento extraño extirpable, es decir, un segmento-*improprie* que sustituye a un hipotético segmento-*proprie*... Una cita repite un segmento derivado de un pre-texto dentro de un texto posterior, en el cual él reemplaza a un segmento-*proprie*.” (Plett, 71).

Hasta aquí el estudio de los conceptos básicos de la intertextualidad postmoderna y algunas de sus estrategias. En este capítulo, al igual que en los dos anteriores, se han abordado temas que son susceptibles de ulteriores estudios. Lo que sigue ahora es el análisis de algunas imágenes de las dos secuencias seleccionadas. El objetivo es reconocer en ellas los elementos y estrategias estudiados hasta este capítulo, y así verificar mi hipótesis de trabajo sobre la naturaleza estética neobarroca e intertextual de las mismas.

**Segunda parte.**

**Análisis de dos secuencias de la película  
*Natural Born Killers* dirigida por Oliver Stone.**

## Introducción a la segunda parte.

En la primera parte de mi trabajo se observaron los aspectos básicos de la imagen cinematográfica, del gusto neobarroco y de la intertextualidad posmoderna; elementos y estrategias que pretendo reconocer en las imágenes de dos secuencias de *Natural Born Killers*.

Esta segunda parte de mi trabajo corresponde, en rigor, al análisis cinematográfico. Para ello, primeramente me ocuparé de cuestiones referentes a la mencionada película y tomaré nota sobre la definición del término secuencia y del análisis del film en diferentes autores.

Siguiendo este orden, en el **cuarto capítulo** he elaborado la sinopsis, la ficha técnica y artística, al igual que un mapa cronológico de secuencias que conforman *Natural Born Killers*. Enseguida de ello, hago un estudio sobre la definición del término secuencia en diferentes autores con el propósito de justificar mi criterio de selección de las dos secuencias a analizar. También hago un breve repaso sobre el concepto del análisis del film en varios autores. A continuación, paso a la elaboración de mi análisis cinematográfico en los tres niveles señalados con anterioridad (formal, neobarroco e intertextual), no sin antes definir los instrumentos y etapas de los que me he auxiliado para dicho cometido.

En el **quinto capítulo**, establezco las síntesis de las observaciones realizadas en cada nivel de mi análisis para, finalmente, presentar las **conclusiones** del análisis elaborado.

Por otro lado, al final de mi trabajo se aportan los antecedentes cinematográficos de Oliver Stone como productor, director, guionista y actor (apéndice A); el apéndice B versa sobre la dimensión neobarroca del graffiti contemporáneo.

Por último, en la sección del **glosario** proporciono un índice analítico de todos los términos definidos y utilizados en este trabajo.

El objetivo es proporcionar, en todos los casos, datos referentes que en su momento sean susceptibles de consultar, con lo cual, considero, se facilitará la comprensión de mi análisis cinematográfico.

## Capítulo IV.

### Análisis de dos secuencias de la película

#### *Natural Born Killers* en los niveles formal, neobarroco e intertextual.

##### 4.1. *Natural Born Killers*.

### Sinopsis

*Natural Born Killers* es la historia de una joven pareja de psicópatas, Mickey y Mallory Knox, quienes, con una infancia traumática y llena de violencia, se encuentran, se enamoran y huyen de su entorno familiar en un carnaval de sangre y violencia, a través de un recorrido de festivos paisajes del sureste estadounidense.

No obstante, y antes de emprender su amorosa aventura, asesinan a los padres de ella, como venganza hacia el padre quien la violaba habitualmente y a la madre que aceptaba la situación. Así, en busca de una nueva vida, y en un hermoso paisaje, representan su particular ritual de boda, jurándose amor eterno.

A partir de aquí, los actos violentos de la pareja (asesinato de policías; asesinato en masa; secuestro, violación y muerte de una joven a manos de Mickey; el asesinato de un empleado de una gasolinera por parte de Mallory; la muerte, a manos de Mickey, de un viejo indio, quien logra entender la naturaleza enferma y asesina de ambos jóvenes; etc.) continúan a través de la historia en lugares y situaciones "... lúdicas y festivas..." (Schmidt, 197).

Paralelamente, las aventuras sangrientas de Mickey & Mallory son por momentos descritas a través de las imágenes de una serie de T.V. titulada *American Maniacs*. Aventuras que Wayne Gale, productor, director y escritor de la serie llama: "El reino de terror." En dicho programa, y en respuesta a ese reino de terror, se muestran imágenes de histerismo colectivo con entrevistas a jóvenes que

aparecen claramente identificados con la pareja de los supuestos héroes.

Tras asesinar a un viejo indio, Mickey & Mallory son, finalmente, aprehendidos por la policía —bajo el mando del detective asesino, Jack Scagnetti— a las afueras de la *drug zone*, en el momento en que buscaban un antídoto para la mordedura de serpiente. Todo ello es transmitido en vivo con gran parafernalia de espectáculo total por la televisión japonesa. A partir de aquí, comienza una escalada de violencia todavía mayor que en las imágenes anteriores y que no dejará de incrementarse hasta el final del film.

La historia continua un año más tarde en la prisión de *Botongo*, cuando Mickey & Mallory —tras asesinar a cinco guardias, tres internos y a un siquiatra— están, bajo la supervisión del oficial Scagnetti, por ser trasladados al pabellón de los enfermos mentales del *Hospital Nystrom*, de donde no saldrán jamás. Sin embargo, y a pesar de su situación legal, Wayne Gale director de la serie *American Maniacs*, logra antes del traslado de ambos una entrevista en vivo desde prisión con el asesino en masa más carismático de los Estados Unidos: Mickey Knox.

Ya en la entrevista, Mickey inicia un discurso esclarecedor: denuncia a los medios de comunicación por su implicación en los actuales procesos de rapiña y deterioro social, al incitar al espectador hacia la violencia y el miedo.

Completando el sentido de la metáfora del viejo indio, Mickey declara: “Shit mate, I’m a natural born killer.”

En el momento que concluye la entrevista, se inicia un motín en el ala b de la sala de juegos de la prisión, situación que es aprovechada por Mickey, quien, tras asesinar a sus custodios, toma una cámara portátil de televisión y a varios rehenes, entre ellos Wayne Gale, para reencontrarse con Mallory en la celda de ella en el momento que es golpeada por el oficial Scagnetti. Este último personaje es asesinado por Mallory frente a la cámara de televisión.

A los pocos instantes se comienza a transmitir en vivo un reporte especial sobre los acontecimientos en la penitenciaría de *Botongo* a través del *Channel 6 News*.

Por último, *M & M* logran escapar de prisión ante la impotencia de McClusky, director del penal, quien es asesinado por el resto de los internos. Uno de los rehenes con quien logran escapar de prisión es Wayne Gale, a quien consideran una escoria de la sociedad, por lo que deciden asesinarlo, *as statement*, bajo una lluvia de plomo frente a la cámara portátil de televisión que, hasta ese instante, deja de transmitir en vivo lo sucedido.

En la última secuencia del film, se nos muestra a la feliz pareja, libres al fin, ya con sus hijos en una caravana en rumbo no determinado.

El discurrir narrativo de *Natural Born Killers* se percibe articulado sobre dos ejes semánticos:

Mickey & Mallory / *mass media*  
moral

Y:

crimen violento / castigo penal  
legal

## Ficha técnica

Productores: Jane Hamsher, Don Murphy y Clayton Townsend.

Co-productor: Rand Vassler.

Productores ejecutivos: Arnon Milchan y Thom Mount.

Producción: Regency Enterprises, Alcor Films, Ixtlan/New Regency Productions,  
JD Productions para Warner Bros.

Dirección: Oliver Stone.

Guión: David Veloz, Richard Rutowsky y Oliver Stone, según un argumento de  
Quentin Tarantino.

Fotografía: Robert Richardson, en Technicolor.

Diseño de producción: Victor Kempster.

Diseño de vestuario: Richard Hornung.

Música: Budd Carr.

Montaje: Hank Corwin y Brian Berdan.

Duración: 119 minutos.

## Ficha artística

Woody Harrelson (Mickey Knox)

Juliette Lewis (Mallory Knox)

Robert Downey Jr. (Wayne Gale)

Tommy Lee Jones (Dwight McClusky)

Tom Sizemore (Jack Scagnetti)

Rodney Dangerfield y Edie McClurg (Los padres de Mallory)

Russell Means (El viejo indio)

Joe Grifasi (Duncan Homolka)

O-Lan Jones (Mabel)

Balthazar Getty (El empleado de la gasolinera)

Película filmada completamente en locaciones de Arizona, Nuevo México e Illinois, 1994.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

### Mapa cronológico de secuencias de *Natural Born Killers*

La elaboración de este mapa cronológico se basa en las relaciones de secuencias de la selección de películas en el vol. 3 de la serie: *Cien años del cine.*, (serie de 5 volúmenes) publicado por Werner Faulstich y Helmut Korte (véase bibliografía).

Secuencia	Duración hrs./min./seg.	Contenido
1	0-27''''	Paisajes del desierto del sur de E.U. Créditos.
2	27''''- 6''26''''	Créditos. Mickey & Mallory asesinan a ritmo de baile a clientes y empleados del <i>5 to 2 Cafe</i> .
3	6''26''''- 8''10''''	Ambos personajes recorriendo en auto parajes laberínticos de E.U. Créditos.
4	8''10''''- 9''19''''	Aparecen en algún paraje orinando y hablando de ángeles. <i>That is poetry.</i>

Secuencia	Duración hrs./min./seg.	Contenido
5	9''19'''- 13''50'''	<i>I love Mallory</i> , y cómo se conocieron Mickey & Mallory.
6	13''50'''- 16''58'''	Mickey es aprehendido y encarcelado por robo de auto. Escapa de prisión. Mickey en imágenes de dibujos animados buscando una salida.
7	16''58'''- 19''11'''	Llega a la casa de los padres de Mallory. Padre y madre son asesinados.
8	19''11'''- 19''48'''	Mickey & Mallory deciden iniciar juntos una nueva vida.
9	19''48'''-22''50'''	Contraen matrimonio en un puente. Imágenes de dibujos animados.

Secuencia	Duración hrs./min./seg.	Contenido
10	22''50''' - 25''08'''	Sus acciones violentas son representadas en la serie de T.V.: <i>American Maniacs</i> .
11	25''08''' - 26''37'''	Trabajo de post-producción de <i>American Maniacs</i> previo a la entrevista en vivo con Mickey Knox. Imágenes de histerismo colectivo de jóvenes identificados con la pareja de supuestos héroes.
12	26''37''' - 34''47'''	Mickey & Mallory se alojan en un motel barato, Mickey asesina a una rehén y Mallory a un empleado de una gasolinera.
13	34''47''' - 35''46'''	Oficial de policía Jack Scagnetti en escena del crimen en busca de Mickey & Mallory.

Secuencia	Duración hrs./min./seg.	Contenido
14	35''46'''- 38''14'''	Mickey & Mallory perdidos y comiendo hongos en el desierto.
15	38''14'''- 47''10'''	Reciben alojamiento en casa de un viejo indio. Mickey lo asesina. Son mordidos por víboras de cascabel. Van en busca de un antídoto. Alucinaciones.
16	47''10'''- 49''10'''	Oficial Scagnetti asesina en un motel barato a una prostituta de nombre <i>Pinky</i> .
17	49''10'''- 56''32'''	Mickey & Mallory son aprehendidos a las afueras de un <i>Drug Zone</i> en presencia de una cadena de T.V. japonesa.

Secuencia	Duración hrs./min./seg.	Contenido
18	56''32'''-1h 04''11'''	Ambos personajes aparecen un año después en prisión. Dwight McClusky director del penal se entrevista con oficial Scagnetti sobre traslado de <i>M &amp; M</i> al hospital <i>Nystrom</i> .
19	1h 04''11''' - 1h 07''37'''	Wayne Gale hablando con Mickey sobre posible entrevista en vivo. Mickey acepta. Gale hablando con McClusky sobre entrevista.
20	1h 07''37''' - 1h 09''00'''	Mickey aparece en su celda escribiendo una carta a Mallory.
21	1h 09''00''' - 1h 11''52'''	En trabajo de post-producción entrevista al Dr. Reingold e imágenes del juicio penal de Mickey & Mallory.

Secuencia	Duración hrs./min./seg.	Contenido
22	1h 11''52''' - 1h 12''37'''	Scagnetti y McClusky hablando sobre inconveniente de entrevista en vivo a Mickey.
23	1h 12''37''' - 1h 13''22'''	Mickey se rapa la cabeza antes de la entrevista.
24	1h 13''22''' - 1h 14''07'''	Ya en prisión, McClusky supervisa el lugar donde se llevará a cabo la entrevista. Traslado de Mickey a dicho lugar. <i>Show time!</i>
25	1h 14''07''' - 1h 20''54'''	Después de concluir la final de la <i>NFL</i> , se realiza entrevista en vivo a Mickey Knox desde la prisión de Botongo. Comercial de <i>Coca-Cola</i> . Internos observan entrevista por T.V. en la sala de juegos.

Secuencia	Duración hrs./min./seg.	Contenido
26	1h 20''54''' - 1h 22''43'''	Scagnetti visita a Mallory en su celda.
27	1h 22''43''' - 1h 24''14'''	Continúa entrevista a Mickey. Internos observan entrevista por T.V.
28	1h 24''14''' - 1h 29''06'''	Se inicia motín en el ala b de la sala de juegos. McClusky es informado. Mickey toma un grupo de rehenes, Wayne entre ellos, e intenta llegar a la celda de Mallory. Todo es transmitido en vivo.
29	1h 29''06''' - 1h 31''38'''	Mallory y Scagnetti pelean en la celda de ella. Imágenes de dibujos animados.

Secuencia	Duración hrs./min./seg.	Contenido
30	1h 31''38''' - 1h 34''40'''	Inicia transmisión del reporte especial sobre motín en prisión de <i>Botongo</i> en el <i>Channel 6 News</i> . Mickey llega a la celda de Mallory. Scagnetti es asesinado por Mallory. Continúa transmisión en vivo.
31	1h 34''40''' - 1h 36''23'''	Dwight McClusky tratando de controlar motín desde el centro de control de prisión.
32	1h 36''23''' - 1h 45''05'''	Ya juntos, <i>M &amp; M</i> con rehenes logran escapar. McClusky muere a manos de los internos.

Secuencia	Duración hrs./min./seg.	Contenido
33	1h 45''06''' - 1h 51''52'''	Libres al fin, Mickey & Mallory dan muerte, <i>as statement</i> , a Wayne Gale. Finaliza la transmisión en vivo. Fragmentos de imágenes procedentes de noticieros de televisión.
34	1h 51''52''' - 1h 55''36'''	Secuencia final. En una caravana viaja la familia Knox: Mickey, Mallory e hijos sin rumbo fijo a través del paisaje estadounidense. Créditos.

Nota: El tiempo de duración de todas las secuencias fue cronometrado a mano.

## 4.2. Selección de las secuencias a analizar.

### Secuencia

Para Francesco Casetti & Federico Di Chio: “Cuando nos referimos a unidades fundamentales del contenido de un film se habla más comúnmente de *secuencias*. Estas son más breves, menos articuladas y menos delimitadas que los episodios...” (Casetti & Di Chio, 1990, 39).

Por otro lado, para Aumont & Marie: “En el film de largometraje narrativo (el que se ha analizado más a menudo) la secuencia está dotada de una intensa existencia institucional: es a la vez la unidad de base del *découpage* técnico y, una vez realizado el film, la unidad de memorización y de *traducción* del relato filmico al relato verbal... Una secuencia es, en el vocabulario técnico de la realización (y, como consecuencia, en el vocabulario crítico) una *sucesión* de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable, por su naturaleza, a la *escena* en el teatro o al *tableau* del cine primitivo.” (Aumont & Marie, 1988, 63).

Así pues, a la luz de estas ideas, y en base a mi experiencia analítica de dos secuencias de *Natural Born Killers*, entiendo por secuencia a una agrupación de planos (tomas) cortos, medios, largos, relacionados entre sí por el desarrollo narrativo-visual del film. La secuencia es, sin duda, la unidad fundamental de contenido dentro de cualquier película. Esto es debido, en gran medida, a su tiempo de duración durante la proyección, es decir, su duración en el tiempo representado; ya que como han indicado Casetti & Di Chio, la secuencia es más breve y menos delimitada que el episodio.

No obstante, este tipo de unidad narrativa siempre es más habitual en el cine comercial. Ahí, el arte de la pantalla grande está sujeto a cuestiones de operatividad y rendimiento económico, lejos de ser abordado como espacio de experiencia

estética. Con todo, la cantidad y duración de secuencias en un film, no están aquí en discusión. En el mejor de los casos, considero de mayor interés, desde el punto de vista analítico, reconocer qué tipo de secuencialidad posee ese film. En *Natural Born Killers*, por ejemplo, considero que las secuencias del film entero son parte, por su duración y contenido visual, de una estética neobarroca e intertextual.

En lo que concierne a la delimitación de una secuencia, es decir, su principio y fin, suele basarse para ello en las señales más fáciles de distinguir: **fundidos** y **cortinillas** que a menudo se han comparado con signos de puntuación que separan los capítulos del film.

Para Casetti & Di Chio: "... las secuencias recurren a signos de puntuación que marcan sus confines... utilizan el *fundido encadenado* (en el que una imagen se desvanece mientras aparece otra); el *fundido o la apertura en negro* (la imagen se esfuma en el vacío o aparece a partir de él); la *cortinilla* (línea divisoria entre dos imágenes que se mueve lateral o verticalmente reduciendo una imagen y dejando sitio a la otra); el *iris* (un círculo negro que se cierra progresivamente sobre la imagen); etc. Pero quizá no nos encontremos con signos de transición tan evidentes y explícitos: un simple *corte* puede separar dos segmentos narrativos, dos *párrafos* de la historia. Así pues, resulta fundamental el criterio distintivo que se refiere al contenido de las partes... allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra." (Casetti & Di Chio, 1990, 39-40).

Por lo demás, esta delimitación del confín realizada mediante los signos más visibles de puntuación no resulta del todo sistemática ni siquiera en el cine más clásico. En mi caso, sin embargo, la sucesión de planos que conforman las unidades de contenido y los cortes de transición de una unidad a otra me permiten delimitar el principio y fin de las dos secuencias a analizar.

### Criterio de selección

El que haya decidido analizar las imágenes de sólo dos secuencias de la película *Natural Born Killers* con el fin de reconocer su carácter neobarroco e intertextual, es una decisión que responde a necesidades de exposición. Es, por otro lado, tan sólo una de las muchas estrategias y recursos de los que dispone el analista. Como hacen ver Aumont & Marie: "... el análisis filmico necesita recurrir a distintas etapas, a diferentes documentos e instrumentos." (Aumont & Marie, 1988, 52).

Lauro Zavala ha llegado incluso a elaborar, una *Guía de Elementos de Análisis Cinematográfico* en donde "... la profundidad, la exhaustividad o el placer del análisis que se haga con ella depende de las necesidades y del capital cultural de cada espectador al hacer su propio análisis." (Zavala, 1994, 74).

Así, el no considerar, por ahora, motivo de estudio a otros elementos dentro de las secuencias como el montaje o la banda sonora, por ejemplo, responde al interés analítico que despierta el aspecto meramente visual de la imagen. Aspecto que, sin embargo, no es único. También es posible, a partir de la imagen, un análisis de su orientación narrativa, psicológica, comunicativa o sociológica. Sin embargo, considero que como artista visual lo más oportuno es, en este caso, analizar la banda de imagen con el propósito de reconocer aquellos elementos y estrategias que operan en dos secuencias de *Natural Born Killers* y que hacen en última instancia de éste, un film neobarroco e intertextual.

Es por este motivo que de la guía de elementos de análisis cinematográfico propuesta por Lauro Zavala, he tomado aquellos elementos concernientes a la banda de imagen que he reconocido en los dos segmentos del film a analizar (color, iluminación, textura, composición cinematográfica y desplazamiento de la cámara).

Así se explica la razón por la cual se definieron, primeramente, las características formales de la imagen en el capítulo I. Posteriormente, en este cuarto capítulo, he definido ya el concepto del término secuencia dando así respuesta a las interrogantes sobre su especificidad y cometido: ¿qué es una secuencia?, ¿dónde comienza y dónde termina cada secuencia?, etc.

“Queda ahora por responder una última interrogante: ¿porqué el análisis de imágenes de las secuencias 2 y 25, para identificar precisamente la naturaleza estética del film?. Ante la dispersión que amenaza a mi objeto de estudio, esto es, ante lo extenso que resulta ser visualmente *Natural Born Killers*, considero desde el punto de vista analítico a las secuencias 2 y 25, como rentables sucedáneos del film entero. En efecto, en ambas secuencias reconozco la disposición por una serie de estrategias neobarrocas (“monstruos” fractales, laberintos, excesos, ritmos frenéticos, detalles, fragmentos, etc.) e intertextuales (parodias, pastiche, citas, collage/montaje) que operan a nivel formal. Esto quiere decir que el reconocimiento de la presencia de dichas estrategias en ambos segmentos de duración, se hará a partir de observar la manera en cómo los elementos visuales que los constituyen (color, iluminación, textura, composición y desplazamiento de cámara), se organizan y disponen globalmente al interior de nuestros objetos visibles (imágenes). En otras palabras, este será un análisis de la imagen a partir de sus elementos figurados.

Ahora bien, gran parte de las secuencias de *Natural Born Killers* gozan de una densidad formal consistente y coherente de naturaleza neobarroca e intertextual.

Por lo pronto, por cuestiones de exposición y comodidad didáctica habré de analizar a las secuencias más representativas de todo el film, en base, por supuesto, a su contenido visual. En otras palabras, lo que pretendo es justamente eso: comodidad y fluidez en la exposición, enfocándome en las dos unidades de contenido más distintivas de la película, evitando así que el lector quede atrapado

por un número interminable de casos y ejemplos. Ciertamente es también que dicha representatividad visual es susceptible de verificar.

Así pues, una secuencia es, una vez realizado el film, la unidad de memorización y de traducción del relato filmico al relato verbal. Es, además, tan sólo uno de tantos instrumentos de trabajo de los que dispone el analista.

### **Análisis del film**

El **análisis del film** es, según palabras de Casetti & Di Chio: "... un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento... el análisis se plantea como un verdadero recorrido: se parte de un objeto dotado de presencia y de concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica." (Casetti & Di Chio, 1990, 17).

Para Aumont & Marie: "... el análisis del film es una manera de presentar, racionalizándolos, fenómenos observados en los films... el análisis de films es una actividad ante todo descriptiva y no formativa, ni siquiera allí donde se hace, más explicativa... los análisis son la relectura, la-revisión y sobre todo revisiones informativas y activas " (Aumont & Marie, 1988, 22 y 228).

Para Jesús González, quien se refiere al film como una obra de arte al margen de cualquier dispositivo funcional y de cualquier criterio de eficacia, carente siempre de dimensión pragmática, el análisis filmico: "... si quiere saber algo de lo que constituye ese ser estético del film, debe pues analizarlo en tanto espacio de experiencia del sujeto. Así pues, es por el sujeto, por su experiencia, por donde debemos empezar." (González, 15).

Es decir, el análisis empieza por la experiencia estética del sujeto que analiza.

Finalmente, dispongo de una definición del análisis cinematográfico de Lauro Zavala: “Actividad profesional en la que se ponen en práctica estrategias para el estudio de elementos específicos de una película, con el fin de reconocer algún subtexto. El análisis cinematográfico se distingue de la crítica en que esta última es de carácter valorativo y sintético.” (Zavala, 1994, 79).

Bajo esta óptica, considero al análisis cinematográfico como una **relectura interpretativa** que recurre a una serie de instrumentos (descriptivos, citacionales, documentales) y etapas (segmentación, descomposición y aislamiento de fotogramas) con el fin de reconocer un grupo de supuestos formales, estéticos, comunicativos, psicológicos, ideológicos, etc.

Ciertamente cada análisis sigue su propio itinerario y aplica su particular método de estudio. No existe un método universal de análisis cinematográfico.

Sin embargo, en el caso de ésta investigación, el análisis se torna en una relectura interpretativa de contenedores neobarrocos e intertextuales en imágenes de dos secuencias de *Natural Born Killers*. Actividad interpretativa auxiliada, por su puesto, por una serie de instrumentos de análisis. En el siguiente punto (4.3) expondré con mayor detalle el tipo de instrumentos y etapas sobre los que me he auxiliado para mi análisis cinematográfico.

Pero, volvamos de nueva cuenta al aspecto interpretativo del análisis que bien puede originar dudas y comentarios.

Aquí cabe la pregunta: ¿acaso esa facultad interpretativa no resta, ni desvirtúa la objetividad que se pide a cualquier análisis cinematográfico?

Para dar respuesta a esta interrogante habré de echar mano a una exposición llevada a cabo por Aumont & Marie quienes definen a la interpretación como: “... el *motor* imaginativo e inventivo del análisis; y que el buen análisis sería aquel que no duda

en esta facultad, aunque manteniéndola en un marco tan estrictamente verificable como sea posible.” (Aumont & Marie, 1988, 25).

Como ha mencionado Lauro Zavala: “... cada espectador interpreta los elementos que existen en la película, y que han sido contruidos con el empleo de códigos y las rupturas de estos códigos.” (Zavala, 1994, 74).

Sin embargo, Aumont & Marie aclaran la efectividad de todo análisis filmico que se basa en la interpretación, y agregan: “Si el análisis quiere ser un discurso riguroso y distante de cualquier divagación interpretativa, es decir, un discurso bien fundamentado, debe poseer principios... sin creer que estos principios deben necesariamente manifestarse en forma más o menos comparable a los métodos experimentales de las ciencias naturales.” (Aumont & Marie, 1988, 46).

En lo particular, pues, los principios sobre los que he planteado la hipótesis del carácter neobarroco e intertextual de dos secuencias de la película *Natural Born Killers*, habrán de comprobarse dentro de un marco posible de verificar.

Por otro lado, sobre los resultados que pueda obtener tras mi análisis, queda claro que estos serán motivo de posteriores aportaciones. Un análisis nunca concluye. En este sentido, Raymond Bellour asegura que: “Los análisis filmicos... resultan siempre larguísimos en proporción de lo que abarcan, aun teniendo en cuenta que el análisis, como se sabe, es siempre interminable.” (Aumont, 1985, 219).

Aumont & Marie, por su parte, han llegado incluso a considerar como utópico un análisis que pretenda ser exhaustivo. “Este aspecto teórico, sobre el que todos los autores coinciden, tiene gran importancia práctica: sugiere, en efecto, que jamás se podrá *terminar* un análisis... Por largo que sea el análisis (y los hay muy voluminosos), y aunque verse sobre un texto muy breve (un fragmento del film), jamás agotará su objetivo.” (Aumont & Marie, 1988, 111).

Esto ya lo comenté al inicio de la primera parte, en el capítulo referente al estudio de la imagen cinematográfica. En el último de los casos, lo que amenaza al análisis del film, más allá de la exhaustividad, es la dispersión (en cuanto al objeto) y la incertidumbre (en cuanto al método).

### 4.3. Análisis de dos secuencias de la película *Natural Born Killers* en los niveles formal, neobarroco e intertextual

#### Segmentación

Una de las primera etapas en el recorrido de mi análisis cinematográfico fue segmentar el film en una lista de 34 secuencias. La segmentación se refiere: "...a una lista de lo que, en el lenguaje crítico más corriente, se denomina las *secuencias* de un film (narrativo)." (Aumont & Marie, 1988, 63).

Para Bordwell & Thompson: "Dividir un film en secuencias para analizar su forma se denomina normalmente *segmentación*. Generalmente no es difícil hacerlo, aunque la mayoría de las veces se hace de forma intuitiva." (Bordwell & Thompson, 63).

En otras palabras, he confeccionado, en páginas anteriores, un mapa cronológico de secuencias de *Natural Born Killers* con el fin de delimitar los confines de las secuencias a analizar y determinar su relación de contenido con las demás. El procedimiento parece claro, sin embargo, el problema aparece cuando se debe decidir en que parte del flujo del film, es decir, del *continuum* visual, hay que intervenir para interrumpirlo y situar los confines y distinciones de las secuencias.

No obstante, como ya mencioné, debido a la sucesión de planos que conforman las secuencias y a los cortes de transición de un segmento a otro, he establecido el inicio de la secuencia 2 al segundo 27 del inicio de la película y

concluye al minuto 6 con 26 segundos. En el caso de la secuencia 25, ésta inicia a la hora con 14 minutos 07 segundos y concluye a la hora con 20 minutos 54 segundos. En ambos casos, el tiempo ha sido cronometrado.

### Descomposición

Una vez situados los confines de las dos secuencias, procedí a su **descomposición**, es decir, a la "... subdivisión del texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas..." (Casetti & Di Chio, 1990, 38). Así, mediante este proceso propuesto por ambos autores, he llegado a segmentos más cortos de duración que conforman las secuencias.

Los autores denominan a estos **segmentos de subdivisión** de la secuencia como encuadres, es decir, como: "...una unidad técnica, un segmento de película rodado en continuidad. En el nivel de la filmación esto viene delimitado por dos paradas del motor de la cámara, y en el nivel del montaje por dos cortes de tijeras.

Un tipo de limitación como éste convierten al encuadre en un elemento de referencia común: de hecho es fácil identificarlo, puesto que sus bordes presentan dos cortes bien definidos... los límites del encuadre, más que con la evidente variación del contenido representado, están relacionados por un corte (seco o mitigado por los artificios de puntuación ya mencionados), incluso aunque este mismo corte no llegue a constituir una unidad semántica en sí." (Casetti & Di Chio, 1990, 41-42).

Es conveniente recordar que ya en el capítulo 1, 1.2.3. del presente trabajo, se estableció la especificidad del término encuadre: designa un punto de vista sobre el acontecimiento y una cierta duración. Para Aumont es, además, una opinión o un sentimiento a propósito de un fenómeno o de un suceso.

## Aislamiento de fotogramas

Una vez ubicados para cada secuencia el número (por su duración) y tipos (por su contenido) de encuadre, he procedido a **aislar** —a falta de un mejor dispositivo que me permita en estas páginas ilustrar el entero de las dos secuencias— una serie de 71 fotogramas de un reducido número de encuadres. En otras palabras, he extraído aquellos fotogramas que en base a su legibilidad visual dan cuenta del entero de ambas secuencias.

Técnicamente, esto fue posible gracias al empleo de un programa de edición asistido por computadora llamado *Mediacien*, al cual tuve acceso en el Departamento de Audiovisual de la ENAP Xochimilco, con la valiosa ayuda y asistencia de su jefe, el profesor Abel Sánchez Castillo.

Básicamente, este *aislamiento* de fotogramas consistió en hacer correr una cinta de vídeo de *NBK* en una videocasetera normal, conectada, a la vez, a un monitor y a una computadora; *parar* en el instante deseado del *continuum* visual y *exportar* como *Picfile* a cada uno de los fotogramas seleccionados a un cartucho Zipp de 100 megabites, donde quedaron temporalmente almacenados. Más tarde, cada una de las imágenes fue digitalizada en el programa de diseño *Photoshop* versión 5.5, con el fin de ajustar el tamaño (7.5 x 5.5 cms.), la resolución (305 pixeles por pulgada) y los valores finales de tono (curvas de color en CMYK). Por último, se armaron las páginas con los fotogramas correspondientes por medio del programa de diseño editorial *Freehand* versión 8. Todo el proceso de digitalización y empaginado lo lleve a cabo en una computadora *Apple Macintosh* de la generación G3, facilitada por la empresa de diseño y fotografía digital donde laboro actualmente como fotógrafo: *Imagen Digital, Refosa, S.A.*

Ahora bien, aclaremos una cosa. El no poder conseguir la película original en formato de 35 o 70 mm, resulto, paradójicamente, de gran ventaja para el enriquecimiento visual de mi análisis cinematográfico, en razón de que esto me llevo a trabajar las imágenes de vídeo con los más recientes programas de edición, diseño y diseño editorial que existen actualmente en el mercado, logrando, de este modo, imágenes de una extraordinaria calidad en cuanto resolución y nitidez. Se sabe bien que la calidad de la película en su formato original es mejor que la de vídeo, no obstante, las imágenes obtenidas por medio de este procedimiento técnico son lo suficientemente buenas para remitirme a ellas.

Por otra parte, existe la errónea creencia de que un análisis cinematográfico que se precie de ser lo más fiel u objetivo posible, implica tener que trabajar con película en su formato original. Esto es cierto en la medida que dicha película sea asequible para aquel que le interesa visualizar el trabajo escrito del analista. Pero, ¿qué sucede cuando el lector o espectador no especializado pretende conseguir la película en su formato original?. Bueno, sencillamente no la puede conseguir, mucho menos si se trata de una "obra de autor", por ejemplo de Greenaway, Wenders, Eisenstein o cualquier otro.

Espero que este no sea el caso, y es que a pesar de las variaciones que llegan a ocurrir en la composición y en los valores cromáticos globales de las imágenes, la información visual general que concede el formato de vídeo casero, permanece sin gran cambio alguno. Esto es, siguen siendo reconocibles los movimientos de cámara, los personajes, los decorados y los accesorios; en pocas palabras, la disposición global de las imágenes. De tal manera que, el repaso de las manifestaciones figurativas de la estética neobarroca y de la intertextualidad posmoderna estarán a la mano de cualquiera de nosotros, especialistas o no, con el simple hecho de ir al vídeo club más cercano y rentar la película. Mejor aún, para aquellos que tengan una buena computadora, equipada con los respaldos y

programas correspondientes, podrán servirse del formato *DVD*, que es un disco compacto de la película, de muy buena calidad, ya que hablamos del formato digital.

Quizás este asunto resulte ser demasiado pragmático, pero a final de cuentas, cualquier fenómeno cultural susceptible de estudiar no debe por que ser accesible a unos cuantos.

Fue así, entonces, como llegue a las imágenes que habrán de ser enseguida motivo de análisis.

Pero, una vez llegado aquí, habrá quienes se pregunten si bastará analizar sólo fragmentos aislados (fotogramas) de ésta película y ya no sus secuencias enteras para explicitar su naturaleza estética. Esto haría pensar a muchos que ya no se trata de un análisis de secuencias, sino de un análisis de fotogramas. Lo anterior es cierto, no obstante, en mi caso, el análisis de fotogramas es tan sólo un instrumento de análisis, es la metonimia del análisis de 2 secuencias.

Para despejar cualquier duda, habré de recurrir a una exposición hecha por Aumont & Marie sobre la operación de análisis de un fragmento del film; exposición que tomo para justificar, en el caso del presente trabajo, la pertinencia de dicha operación: "... el fragmento del film se convirtió muy pronto en un rentable sucedáneo, desde el punto de vista analítico, del film entero: una especie de muestra, de extracción, a partir de la cual (un poco como en química) se podía analizar el todo del que había sido extraída... la preocupación también aparece en los primeros análisis de inspiración *textual*: el análisis del fragmento es siempre, más allá de su objeto inmediato, la metonimia de una operación más amplia (el análisis del film completo, el estudio estilístico de un autor o la reflexión sobre el análisis general)." (Aumont & Marie, 1988, 113).

Por otra parte, como lo indican los autores: “El fotograma es la cita más literal de un film que pueda imaginarse, puesto que esta extraído del propio cuerpo de ese mismo film.” (Aumont & Marie, 1988, 82).

Aquí pretendo aprovechar la comodidad que supone el fotograma para estudiar los parámetros formales de la imagen como el encuadre, la composición, la iluminación, e incluso los movimientos de cámara, ya que una serie de fotogramas me permite descomponerlos y estudiarlos de una manera más analítica.

Además de su utilización como soporte del propio análisis, pretendo utilizarlo como ilustración del mismo, puesto que: “... acaba devolviéndonos, más o menos conscientemente, de manera mental, al propio film visto durante la proyección, que para el espectador siempre es algo limpio y preciso.” (Aumont & Marie, 1988, 86).

## **Análisis de la secuencia 2. *5 to 2 Cafe***

Esta primera secuencia a analizar tiene una duración de 5 minutos con 59 segundos. En ella, he reconocido más de 110 diferentes encuadres fijos y móviles. De esta gran disponibilidad de encuadres, he aislado 36 fotogramas en 2 grupos: uno de 21 y otro de 15.

Ahora bien, el motivo por el cual he subdividido a los 36 fotogramas en dos grupos, está en base al desarrollo mismo de la historia.

En efecto, los primeros 21 fotogramas ilustran el inicio de la pelea con el vaquero y del asesinato en forma violenta de las personas presentes en el *5 to 2 Cafe*. Se trata de un segmento narrativo que presagia la acción por ocurrir.

El segundo grupo de fotogramas, ilustran, por el contrario, la acción misma del asesinato violento de todos los presentes en el *5 to 2 Cafe*. Se trata, pues, de un segmento narrativo que muestra, con mayor detenimiento, la acción que ocurre.

Simultáneamente —y ésta es la razón principal por la que he subdividido a los 36 fotogramas en dos grupos— reconozco, a partir del fotograma 22, una variante significativa en el comportamiento de la cámara y el tipo de encuadre que determina.

Variación formal entre ambos grupos que en el transcurso de mi análisis formal y estético habré de examinar.

No está por demás señalar que en todos los casos, más que una descripción detallada, pretendo reconocer los elementos y estrategias que presiden la organización formal de las imágenes.

Por otro lado, los 36 fotogramas son en su totalidad ilustraciones en blanco y negro, lo cual origina que el análisis a nivel formal, en el caso de esta serie, se restrinja a los valores tonales del blanco y negro.

Más adelante, al inicio del análisis formal del segundo grupo de fotogramas, expondré con mayor detalle la razón por la que he prescindido de las imágenes a color para el estudio formal de estos 36 fotogramas; si bien es cierto que en toda la secuencia, al igual que en el film entero, el color es un importante componente en los decorados, vestuarios y escenarios.

Grupo 1.

Fotogramas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 y 21.



f1



f2



f3



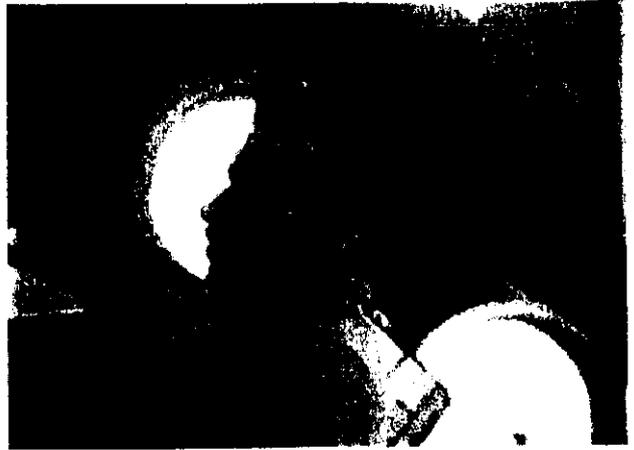
f4



f5



f6



f7



f8



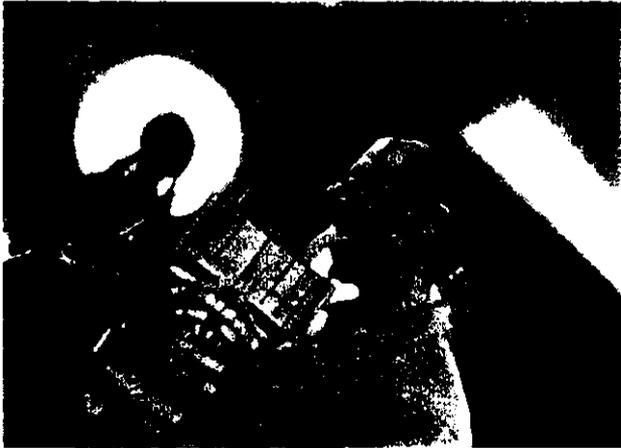
f9



f10



f11



f12



f13



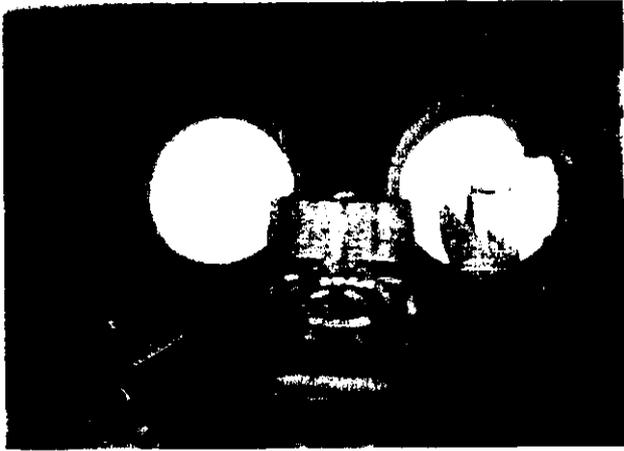
f14



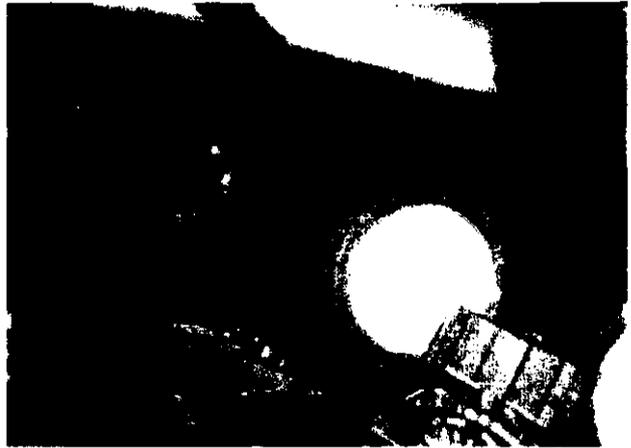
f15



f16



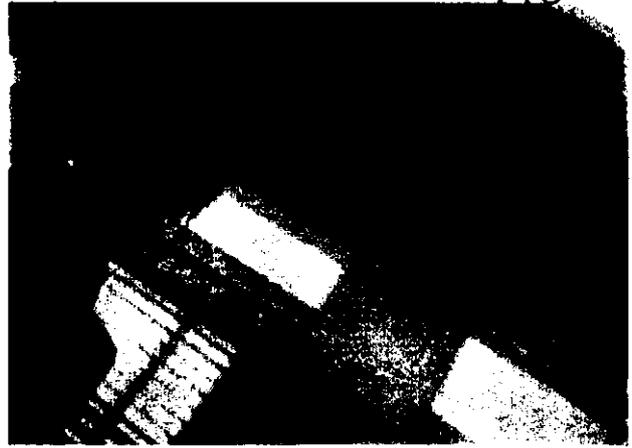
f17



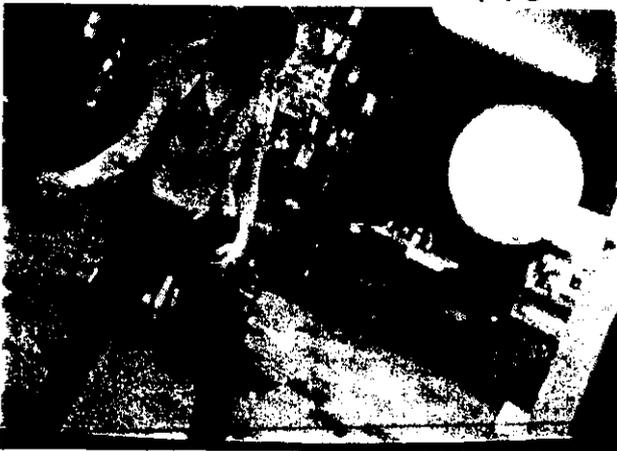
f18



f19



f20



f21

## Análisis formal

### Color

Reconozco que el diseño monocromático en blanco y negro de este primer grupo de 21 fotogramas, tiene la particularidad de crear un contraste regular de tonalidades entre blancos y negros.

Esto quiere decir que el grado de diferencia entre las zonas de las imágenes es de una tonalidad gris media no muy contrastada.

Sin embargo, también es cierto que la gama de blancos y negros es claramente visible en ciertas partes de las imágenes. Las lamparas del techo, por ejemplo, originan fuertes cantidades de luz blanca (fotogramas 3, 4, 5, 12, 14, 15, y 16) al igual que las ventanas situadas detrás de los personajes (fotogramas 1, 2, 6, 7, 8, 11, 13, 17, 18 y 21).

Hay incluso imágenes dentro de la secuencia 2 que evidencian un alto contraste entre sus zonas más brillantes y oscuras, como lo demuestran en esta serie, los fotogramas 19 y 20, donde el fondo “blanco” de las ventanas, sobresale, visiblemente, por encima del negro y de los tonos grises.

Por ello, pues, considero que debido a la emulsión de la cinta, es decir, su sensibilidad a la luz, nos es posible disfrutar de imágenes con variadas tonalidades blancas, grises y negras.

Por lo demás, quisiera agregar que este reconocimiento cromático queda subordinado a la calidad de la copia en vídeo a la que he tenido acceso.

Sin duda que el film original es mejor. No obstante, esta mediocre calidad de la reproducción magnética queda compensada: “... por su flexibilidad y adecuación al análisis...” (Aumont & Marie, 1988, 294).

## Iluminación

La iluminación en esta serie de imágenes se caracteriza por su dirección y cualidad. Ambas características de la luz —recorrido e intensidad— dan forma a la imagen filmica.

Primeramente, en lo que refiere a la dirección de la luz, la serie de contraluces y luces cenitales provenientes de las lamparas del techo (ilustraciones 3, 4, 5, 12, 14, 15 y 16), así como la luz del exterior desértico y árido que pasa a través de las ventanas (ilustraciones 1, 2, 6, 7, 8, 11, 13, 17, 18, 19, 20 y 21) hacen que todo lo que aparezca en la puesta en escena sea claramente visible.

Sin embargo, éste no es el único tipo de iluminación que reconozco. Existe otro grupo de luces frontales que continuamente “iluminan” a los personajes en sus movimientos y desplazamientos a lo largo del cuadro de imagen. De lo contrario, y debido precisamente a la iluminación “parcial” de las contraluces y luces cenitales, los personajes no serían tan claramente visibles de frente y de lado.

En cuanto a la intensidad de la iluminación: la luz emitida por las diferentes fuentes, las lamparas del techo, por ejemplo, me permiten definir a la cualidad de la iluminación en estos 21 fotogramas como “dura”.

Ahora bien, la intensidad luminosa dura, favorece en este caso —como se verá más adelante— la definición de texturas. Asimismo, la distribución de las fuentes de luz (lamparas y ventanas) contribuyen en la configuración de la composición global de las imágenes.

A continuación observaré la importancia que tiene la dureza de la iluminación en el reconocimiento de la textura en objetos y personajes.

## **Textura**

Se ha visto ya en Bordwell y Thompson la importancia de la iluminación para definir las texturas de una imagen.

En el caso de estos 21 fotogramas, la cualidad de la iluminación, es decir, la intensidad relativa que he reconocido como dura, crea sombras claras, texturas y contornos definidos.

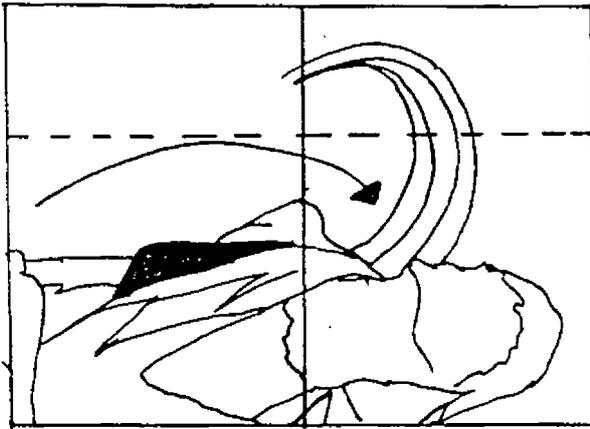
De este modo, los reflejos que se crean con este tipo de iluminación proporcionan importantes indicadores de la textura de la superficie. En particular, las texturas se destacan claramente sobre los rostros de los personajes y los objetos más cercanos a la acción, como lo demuestran, por un lado, los fotogramas 1, 2, 3, 4, 5, 10, 18, 19 y 20, donde se observa con nitidez la textura del rostro y cuerpo semidesnudo de Mallory y los muebles a su alrededor; y por el otro, en los fotogramas 6, 7, 8, 13 y 14, donde se mira con claridad la textura del rostro y ropa del vaquero.

## **Composición**

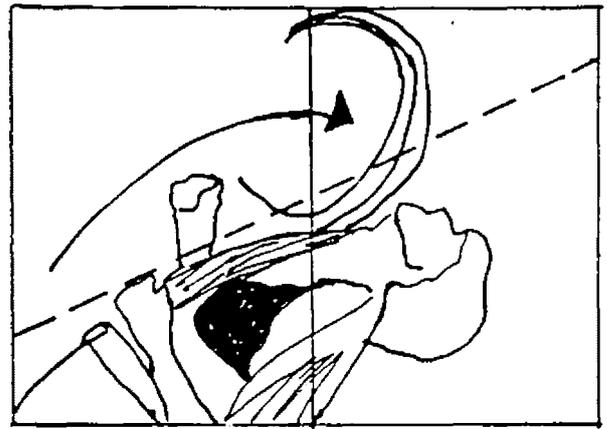
En cuanto a la composición, observo a través de los fotogramas que los decorados y accesorios han sido distribuidos regularmente en el cuadro de imagen. No obstante, puedo hablar de un desequilibrio compositivo a partir del constante desplazamiento de los personajes en el plano cinematográfico. En el caso de los fotogramas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 16 y 21, la movilidad de los puntos de interés (Mallory y el vaquero) logran desequilibrar, visualmente, al rectángulo horizontal que compone el cuadro de imagen (geométricamente, simétrico).

En otras palabras, debido más al movimiento constante de las figuras que a su distribución regular, se origina una asimetría composicional.

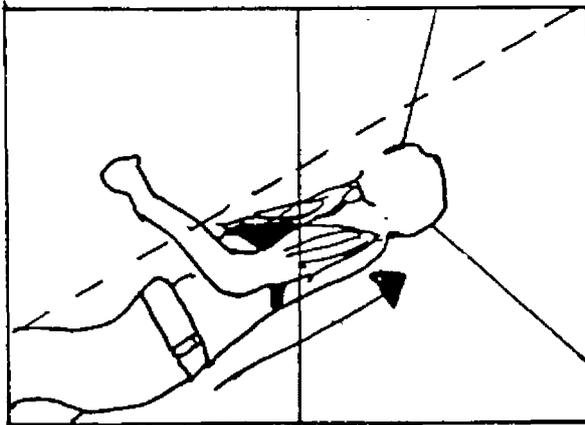
Véanse los croquis de las siguientes páginas elaborados con el propósito de ilustrar, gráficamente, el desequilibrio composicional de estas imágenes.



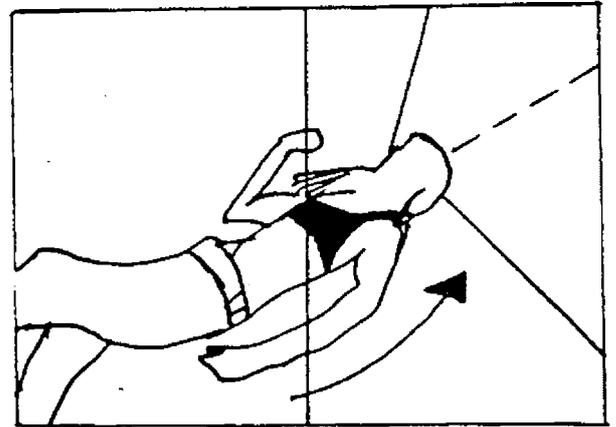
f1



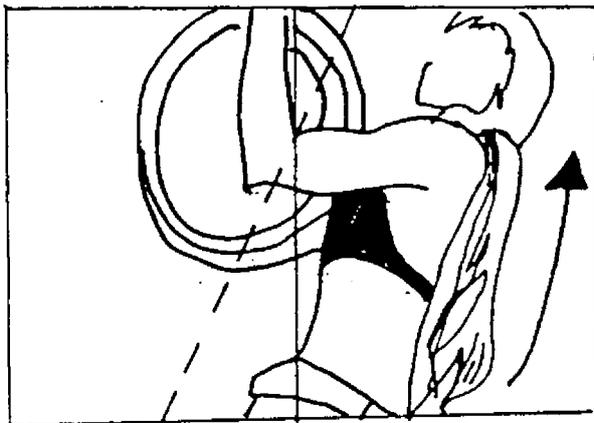
f2



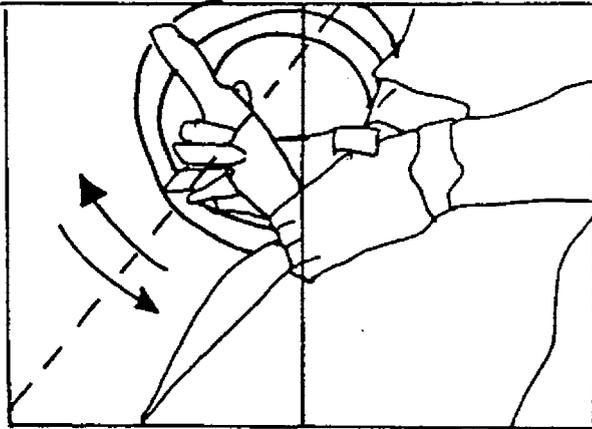
f3



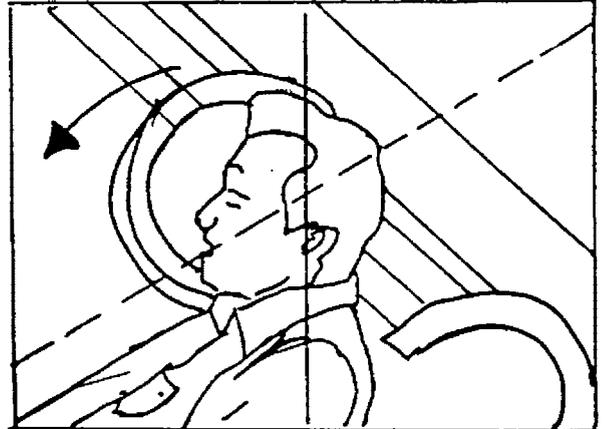
f4



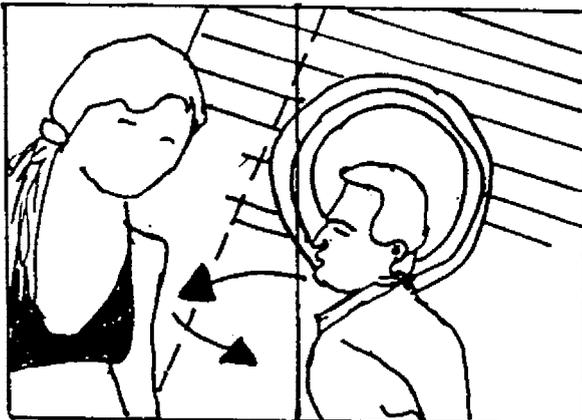
f5



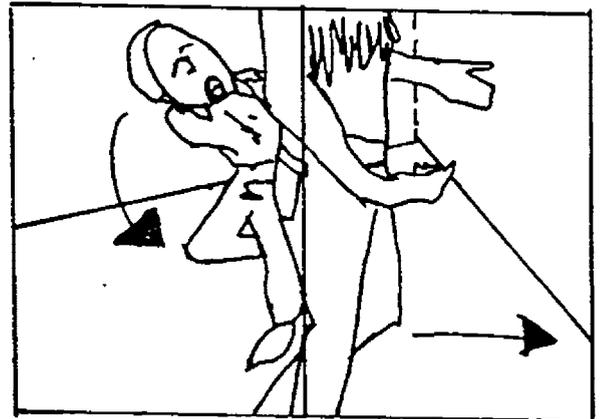
f6



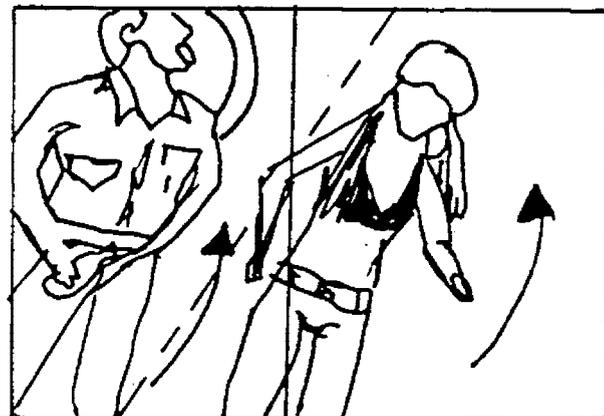
f7



f8



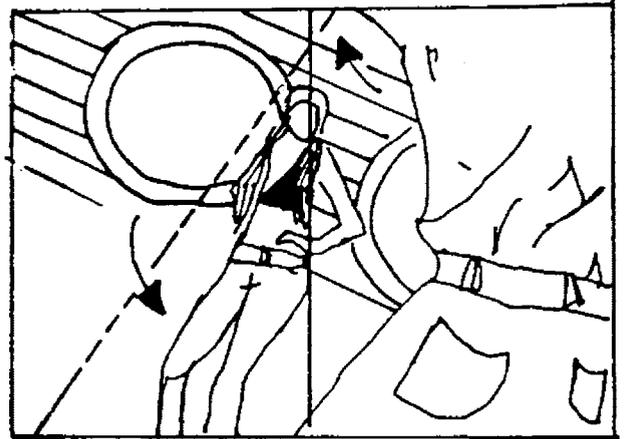
f9



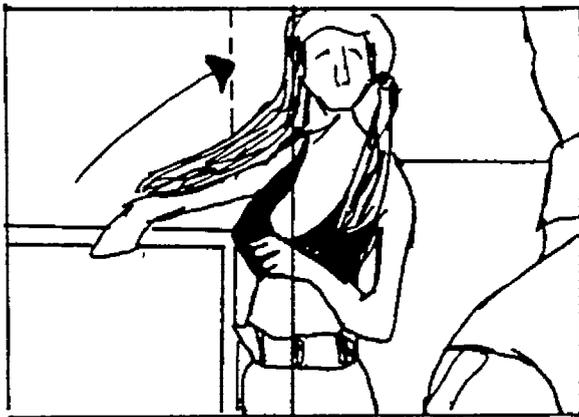
f10



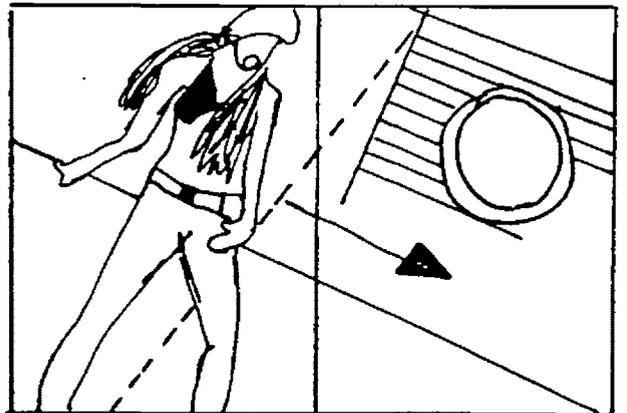
f12



f13



f16



f21

Ahora bien, no sólo la movilidad constante de las figuras dentro del plano configura la composición global de las imágenes. Al desplazarse lejos del centro, los personajes aparecen desencuadrados en relación al cuadro de imagen (fotogramas 1, 2, 5, 8, 10, 13, 16, 18, 19, 20 y 21). Disposición visual ésta que influye, inevitablemente, en la configuración de la composición global.

Sin embargo, como ha indicado Aumont, el desencuadre es encuadrar siempre de otro modo. En el caso de estos primeros 21 fotogramas, por ejemplo, el desplazamiento lejos del centro es parte de la mentalidad neobarroca (véase página 127).

Asimismo, las zonas más claras y oscuras de los fotogramas también contribuyen a crear la composición global. En este caso, debido más a la distribución de las fuentes luminosas que al contraste entre sus zonas, se acentúa, visualmente, el espacio desequilibrado y asimétrico en cada uno de ellos (fotogramas 3, 4, 5, 7, 8, 12, 13, 17, 18, 19, 20 y 21).

Cabe señalar que Aumont plantea la posibilidad de entablar un ritmo meramente visual a partir de la distribución de intensidades luminosas o cromáticas. Problema clásico de los teóricos de la pintura del siglo XX como Klee o Kandinsky.

No obstante, considero que en esta serie de fotogramas, los cambios de ángulo, inclinación y distancia del punto de vista (de la cámara) son quienes determinan — más que la distribución de intensidades luminosas— el ritmo visual. Ritmo que he reconocido, en este caso, como frenético.

Por último, puedo hablar de un desequilibrio compositivo a partir de la movilidad del encuadre. Así es, el movimiento mismo de la cámara determina la conformación global de la composición. En el análisis del desplazamiento de la cámara hablaré más sobre de esto.

Así pues, la composición global de las imágenes queda configurada a partir de 4 elementos constituyentes: el movimiento de los personajes, el desencuadre de los mismos, las fuentes de luminosidad y el desplazamiento de cámara.

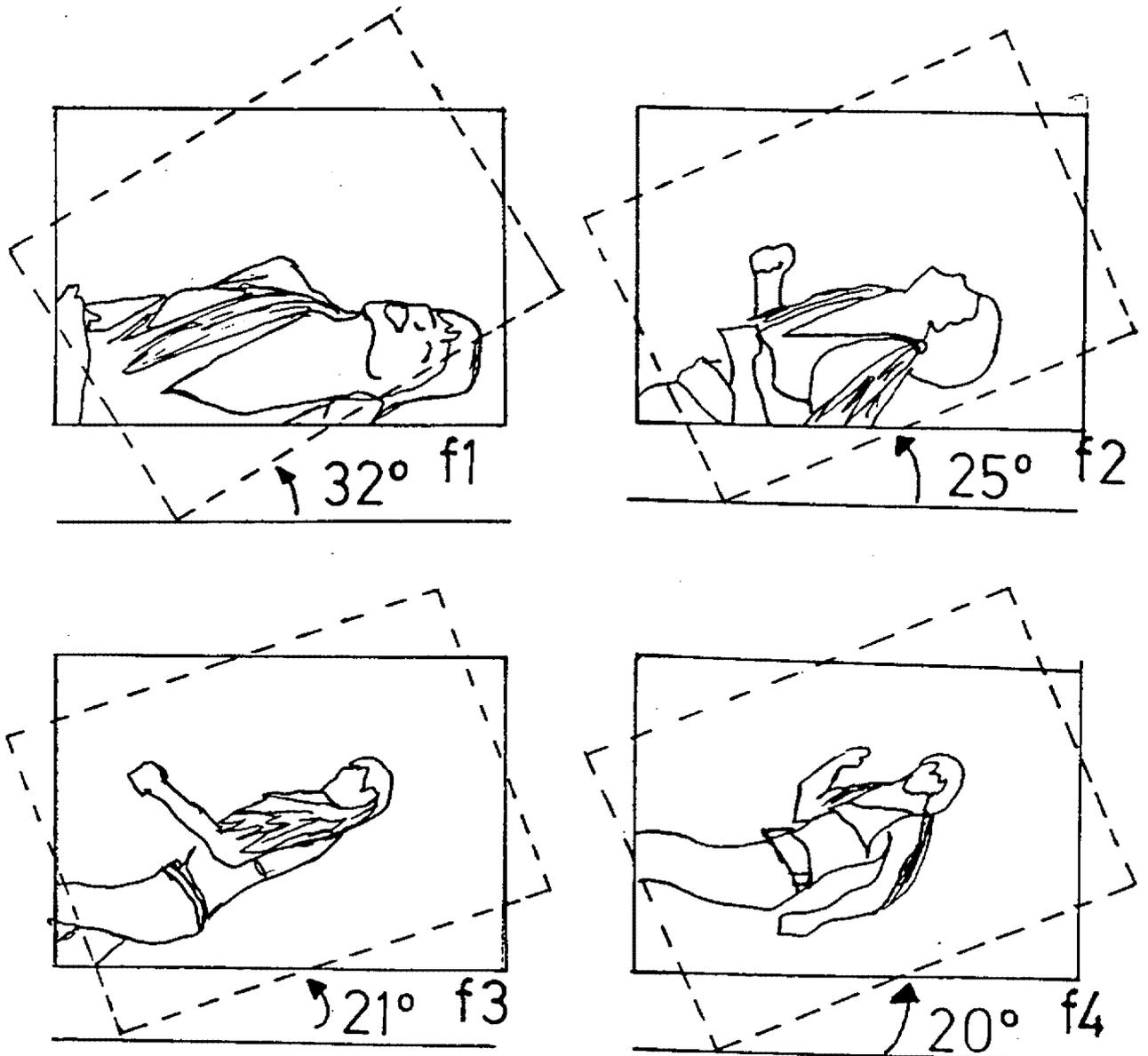
Por lo demás, es importante señalar que los cambios que se hacen al formato de toda película con el fin de transferirla al formato de vídeo casero —que a menudo suele ser más “cuadrado”— originan, por un lado, una serie de variaciones cromáticas y de tono y, por el otro, determinan una nueva composición global de las imágenes. En mi caso, sin embargo, habré de limitarme a la información proporcionada por el formato de vídeo casero, ya que como señale en la página 99, la información general de las imágenes permanece sin gran cambio alguno, además de que es de mayor accesibilidad, para nuestro lector o para el espectador no especializado, conseguir la película en formato de vídeo. Responde, en definitiva, a una cuestión de disponibilidad práctica.

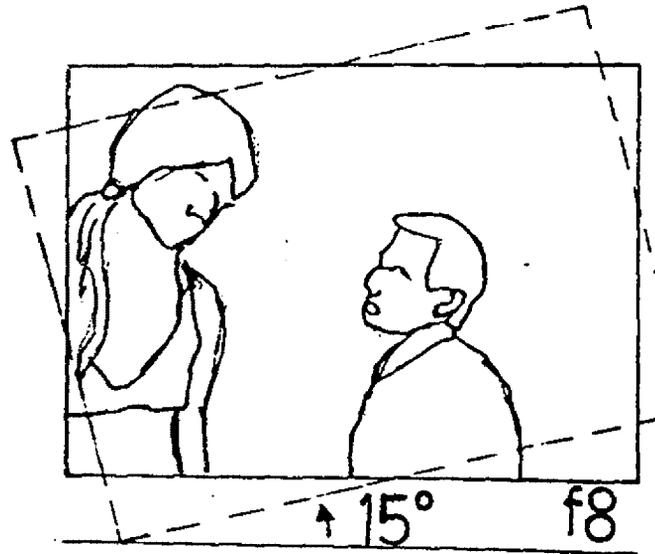
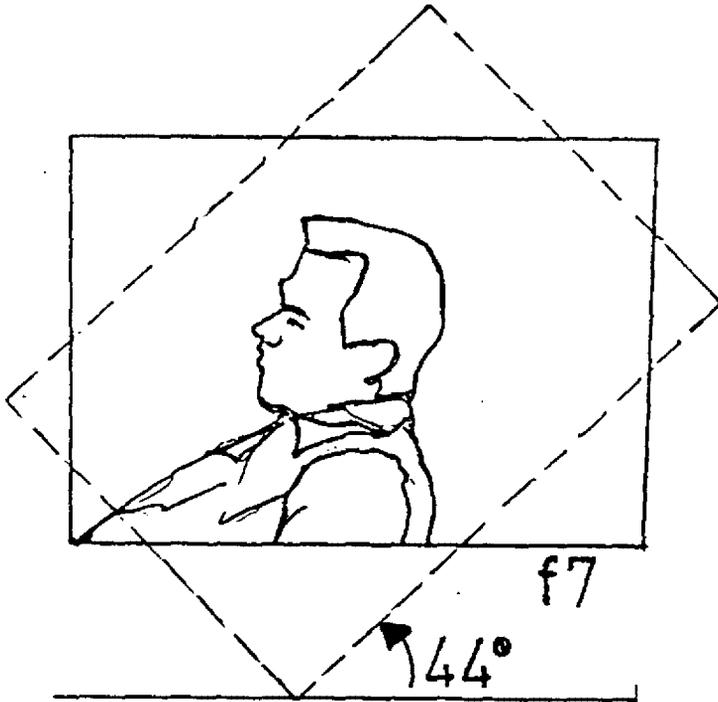
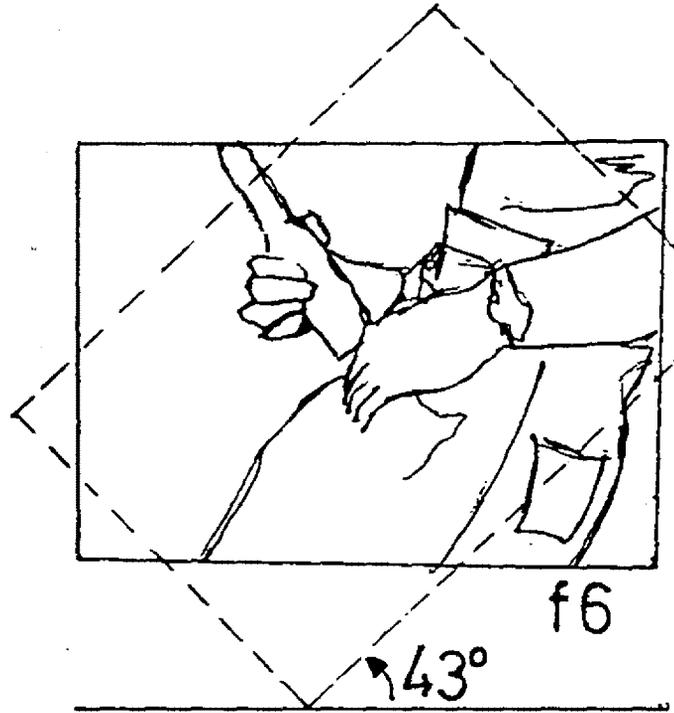
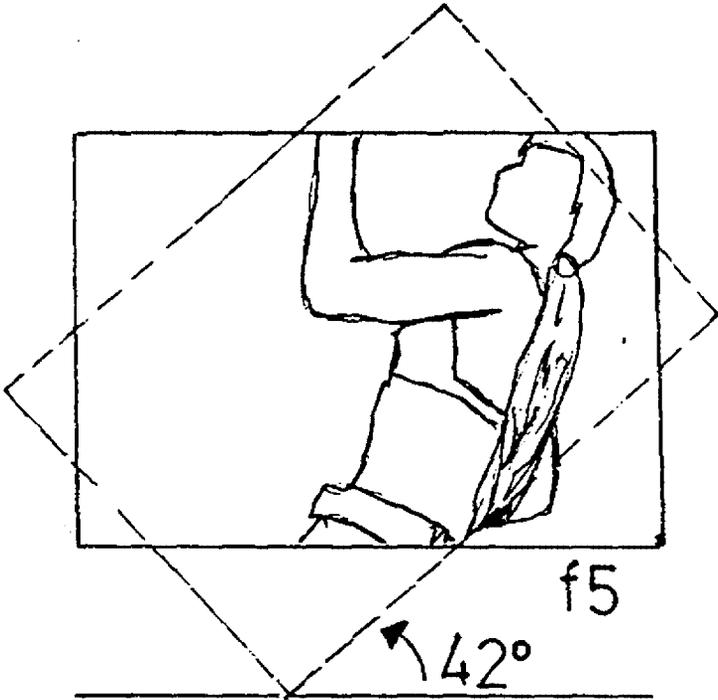
### **Desplazamiento de cámara**

De este grupo de fotogramas que analizo, he procedido a aislar para el estudio del comportamiento de la cámara a 11 de ellos (fotogramas del 1 al 11). Los 11 fotogramas han sido aislados de desplazamientos de *steadicam*. El desplazamiento de cámara por medio de *steadicam*, como cualquier otro desplazamiento físico de cámara, produce cambios en la altura, la distancia, el ángulo o el nivel dentro del plano. En el caso de estos 11 fotogramas, observo que los cambios de ángulo y distancia por medio del *steadicam*, originan una variada cantidad de puntos de vista en el espacio. Tómese como ejemplo las ilustraciones 3, 4 y 5, tomadas en ángulo contrapicado; las ilustraciones 2, 6, 7, 10 y 11, son toma en ángulo recto, y en ángulo picado aparecen las imágenes 1, 8 y 9.

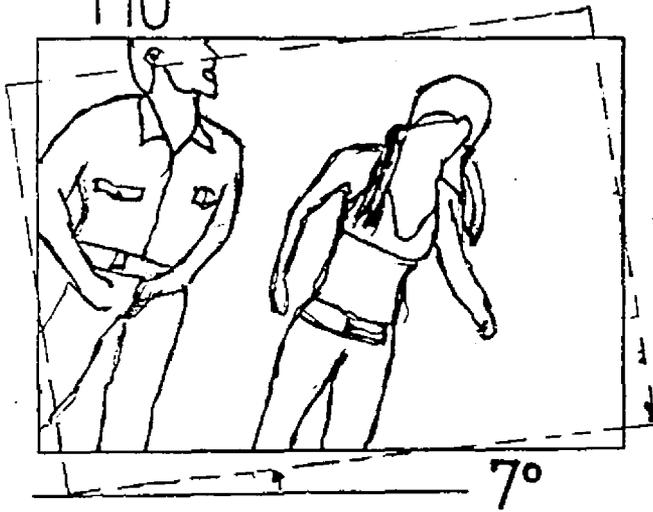
Por otra parte, la distancia desde donde se observa la acción también resulta ser variada. En primer plano aparecen los fotogramas 1, 6 y 7; como planos medios los fotogramas 2, 5 y 8. Los fotogramas 3, 4, 9, 10 y 11, aparecen en plano americano.

Sin embargo, estos cambios de ángulo y distancia no son los únicos que observo en el plano de imagen. Como lo demuestran los croquis de ésta y las dos siguientes páginas, la cámara experimental, gracias a la flexibilidad operativa del *steadicam*, una inclinación lateral hacia la izquierda —factible de precisar en grados— que origina que el cuadro de imagen se “ladee” hacia el lado derecho.

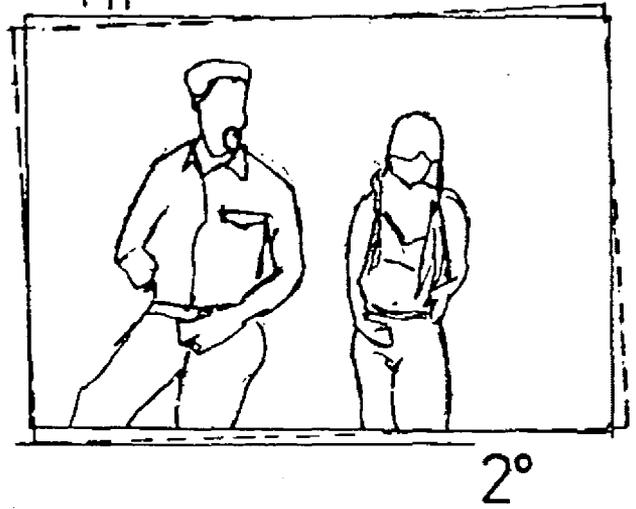




f10



f11



En consecuencia, como señalaba precedentemente, la composición global de las imágenes queda configurada a partir de una cuarta disposición formal: la movilidad e inclinación lateral de la cámara.

Ahora bien, tratar de ilustrar dichos movimientos de cámara a través de 11 fotogramas resulta, desde el punto de vista analítico, paradójico, puesto que como han señalado Aumont & Marie: "... el fotograma es el testigo de la detención del movimiento, su negación. Aunque forma parte del film, el fotograma no está pensado para que pueda percibirse normalmente, incluso la evolución del film en el proyector se ha descrito a menudo como algo que *anula* los fotogramas en beneficio de la imagen en movimiento." (Aumont & Marie 1988, 82).

En mi caso, no obstante, he dicho ya lo disperso que puede resultar mi objeto de estudio, es por ello —y queriendo aprovechar la comodidad del fotograma para analizar los parámetros formales— que he seleccionado 11 fotogramas, los cuales, en función a su legibilidad, atenúan, más no anulan, el efecto de movimiento.

Por lo demás, no deja de ser un tanto aventurado este tipo de reconocimiento de los elementos formales de los 21 fotogramas que conforman esta primera serie, debido, justamente, a la mudalidad e inestabilidad interna de las imágenes que, como he supuesto, son de naturaleza neobarroca.

Situación que sucede con el resto de los fotogramas en blanco y negro.

## **Análisis de la estética neobarroca**

La estética neobarroca, como se sabe, gusta por la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada, a cambio de la inestabilidad, la polidimensionalidad, la mudalidad.

Tratar, entonces, de reconocer las estrategias de la estética neobarroca en los fotogramas aislados de la secuencia 2, requiere de un juicio analítico sensato en la transcripción de las informaciones visuales al relato verbal, al igual que un buen grado de imaginación.

### **Ritmo y repetición**

De las tres figuras que Calabrese hace emerger tras el análisis de las estructuras repetitivas del texto televisivo, dos en particular, he reconocido en esta primera serie de 21 fotogramas: policentrismo y ritmo frenético.

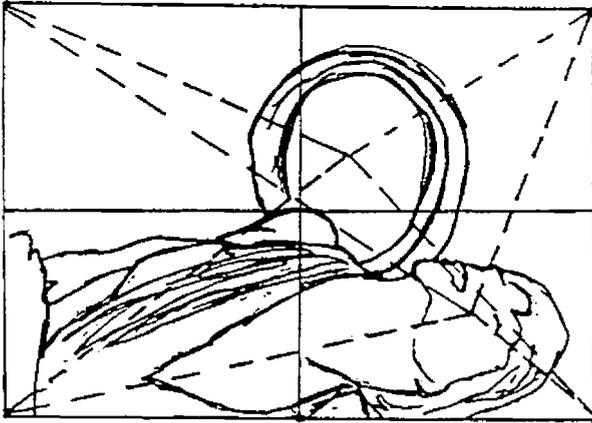
En cuanto al policentrismo, puedo decir que el marco físico de la pantalla que delimita los bordes de las imágenes, está provisto de un centro geométrico real. Sin embargo, no es único. Existen, a partir de ciertos elementos de la puesta en escena, una serie de centros virtuales móviles y fijos en el cuadro de imagen.

Por ejemplo, las ventanas ubicadas detrás de los personajes (fotogramas 1, 7, 8, 12, 13, 17, 18 y 21) son centros de gravedad visual dentro del plano.

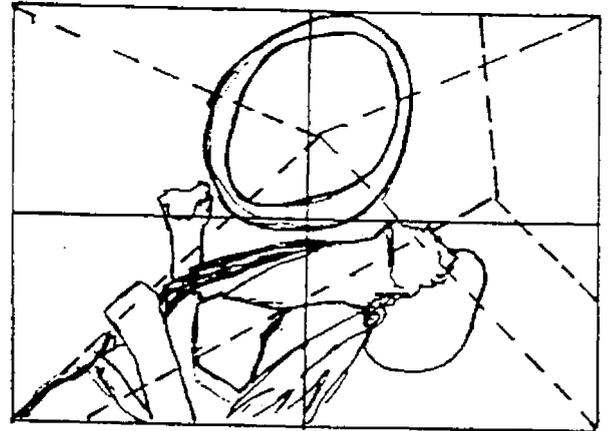
Tácitamente, en todos los fotogramas, las zonas más significativas (los personajes) centran, debido a su constante movilidad, nuestra atención en ellos.

Otro ejemplo de policentrismo visual se localiza en los fotogramas 2, 3 y 4, donde el punto de fuga situado en el ángulo superior derecho —conformado por la intersección de tres líneas rectas— origina un centro secundario en la composición global. Sucede lo mismo en el caso del fotograma 11.

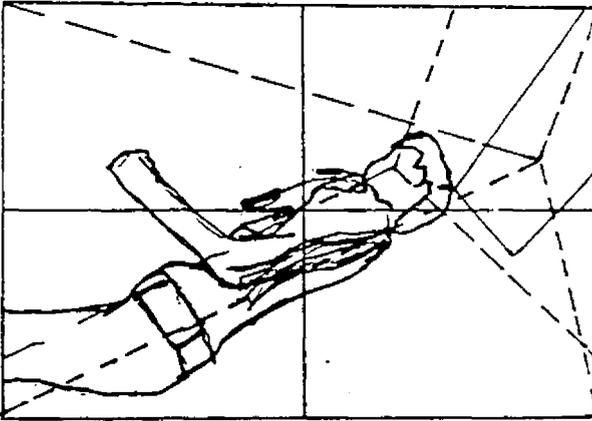
Véanse a continuación, los croquis de los centros reales y virtuales de cada uno de los fotogramas, elaborados con el fin de ilustrar el hallazgo del policentrismo neobarroco.



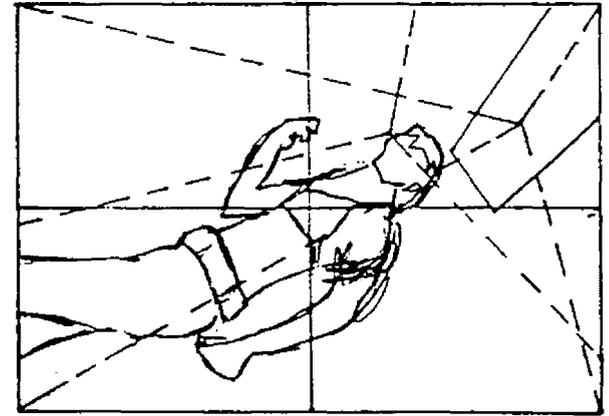
f1



f2



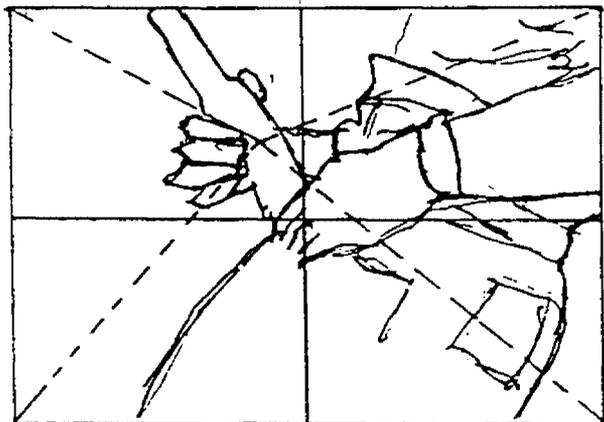
f3



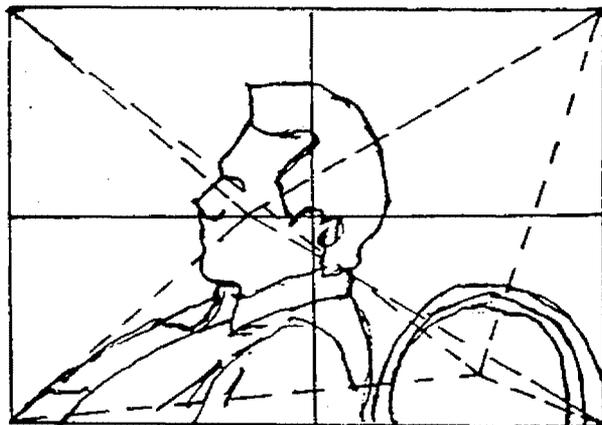
f4



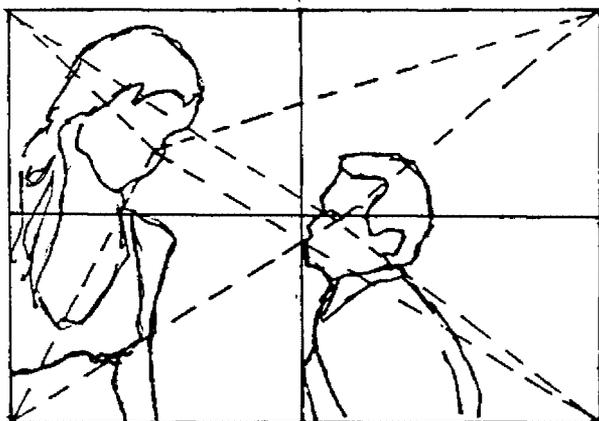
f5



f6



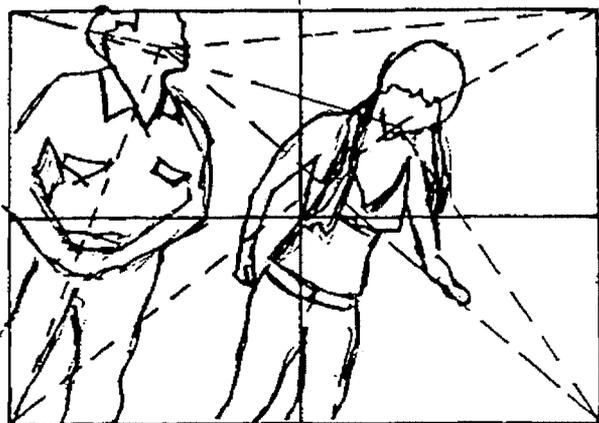
f7



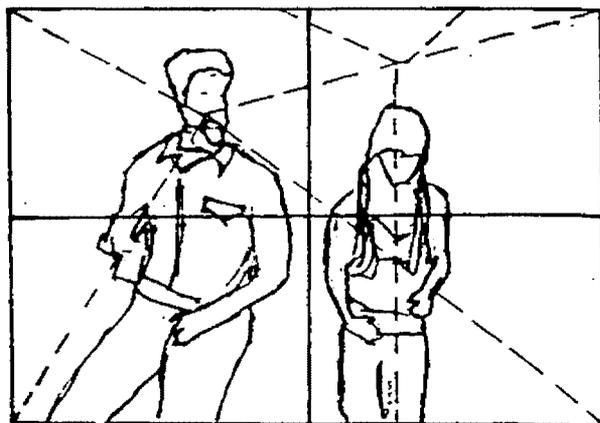
f8



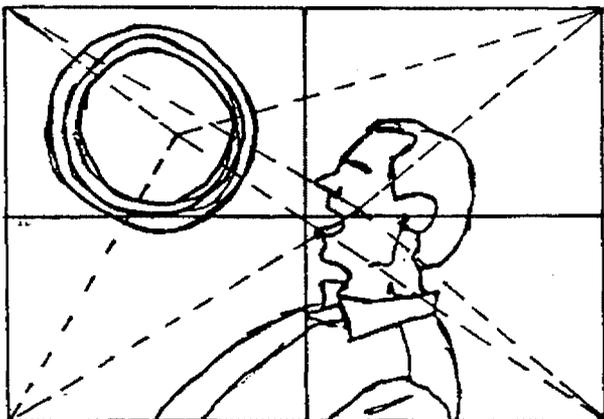
f9



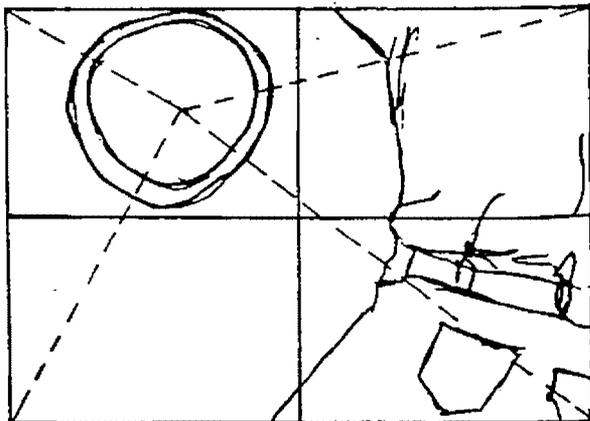
f10



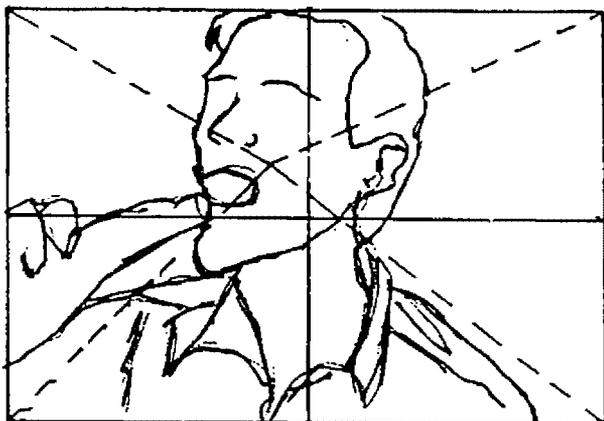
f11



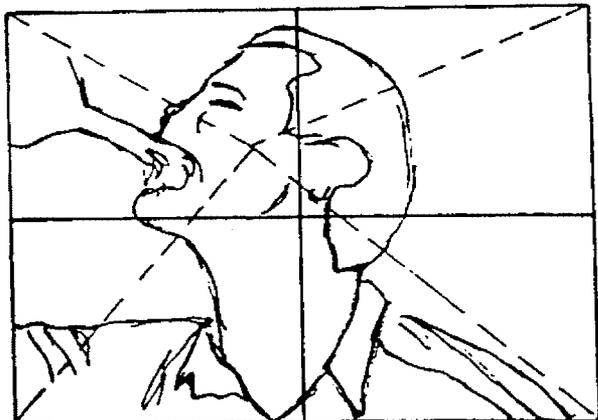
f12



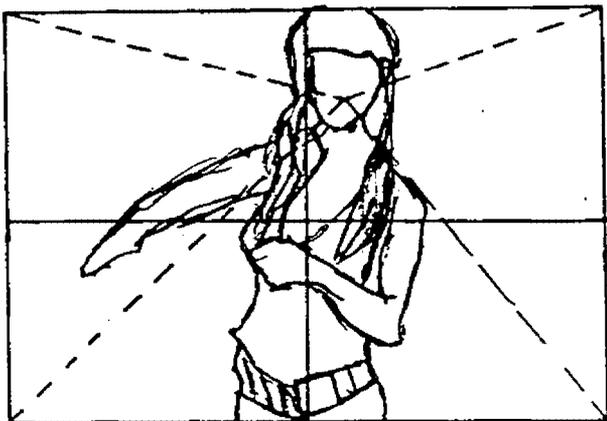
f13



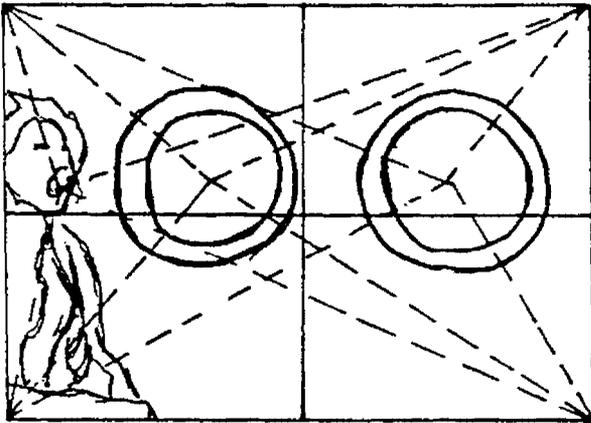
f14



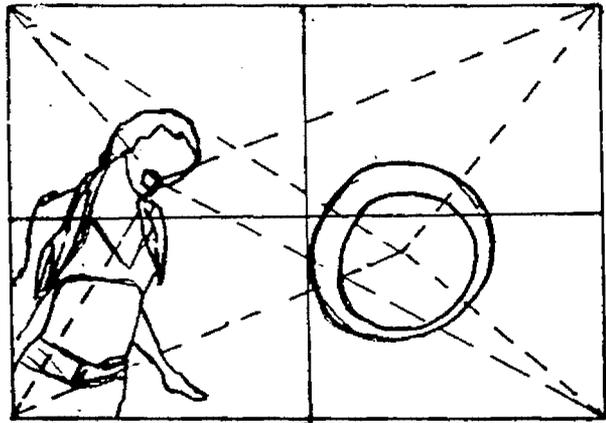
f15



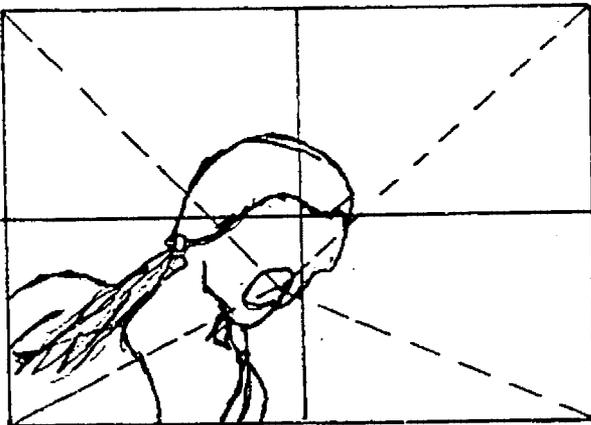
f16



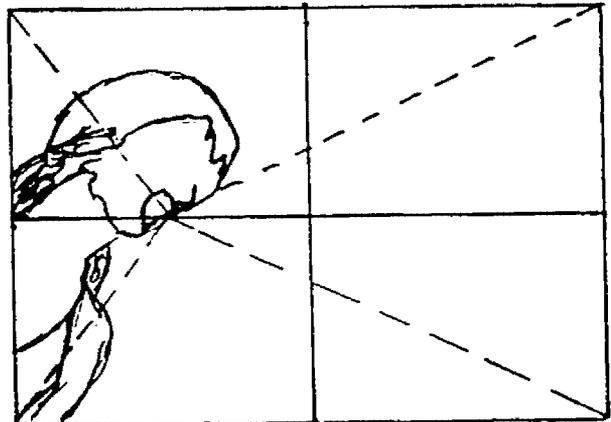
f17



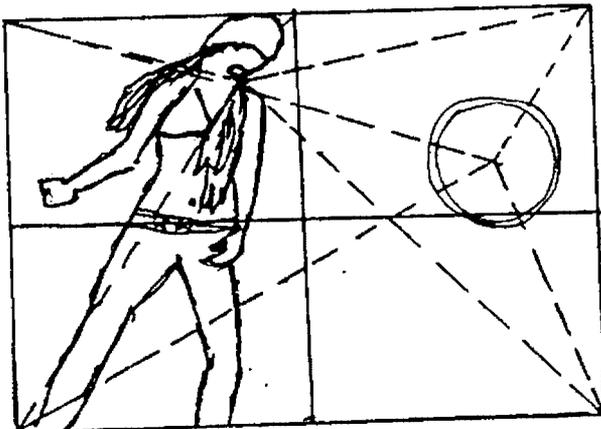
f18



f19



f20



f21

Por otro lado, como señale en la página 115, los cambios de ángulo, inclinación y distancia por medio del desplazamiento de *steadicam*, suceden a una velocidad desmesurada.

En efecto, los cambios del punto de vista —observables en los fotogramas del 1 al 11 y en los fotogramas 14, 15, 16, 19 y 20— suceden a un ritmo frenético. En otras palabras, éstas son imágenes que denotan el gusto por la irregularidad regulada, emblemática, a su vez, de la era neobarroca.

### Límite y exceso

Tender al límite, asegura Calabrese, manifiesta la tensión o la culminación o la superación del confin de un sistema de normas sociales o culturales. Es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo.

En el caso de los 21 fotogramas, considero que el límite se halla, precisamente, en la elasticidad formal a la que han sido sometidos. En otros términos, cada fotograma es una imagen llevada a sus extremas consecuencias formales. Ejemplo claro de ello es —como se observó— la ausencia de color, la iluminación dura, la composición asimétrica y desequilibrada, el desencuadre de los personajes, los cambios de ángulo, inclinación y distancia de la cámara a un ritmo frenético.

Sin duda, operaciones de experimentar al límite las posibilidades expresivas de cada elemento.

Por otra parte, la presencia de la excentricidad neobarroca —que Calabrese halla en los comportamientos sociales éticos y emocionales como la moda— es reconocible a partir de dos estrategias simultáneas: el desencuadre de los personajes y policentrismo visual.

La primera de ellas consiste en despojar al centro de la imagen de todo objeto significativo. Aquí, al desplazarse las zonas más importantes lejos del centro real del cuadro de imagen, se manifiestan contra un centrismo compositivo (fotogramas 1, 2, 5, 8, 10, 13, 18, 19, 20 y 21). Simultáneamente, al ser ellas mismas centros de gravedad visual (ejemplo de policentrismo) y al disiparse hacia los confines geométricos del cuadro, ejercen una tensión visible sobre del mismo sin destruirlo (ejemplo de excentricidad). Véanse para éste caso los croquis de las páginas 112-114 y los de la 122-125.

### **Desorden y caos**

Calabrese asegura que el objeto fractal es cualquier cosa cuya forma sea extremadamente irregular, interrumpida o accidentada. Los objetos fractales son monstruos de altísima fragmentación figurativa dotados de ritmo y repetición gradual. (Calabrese, 136). Establece, a la vez, que cualquier fenómeno comunicativo, es decir, cualquier fenómeno cultural, que tenga una geometría irregular o una turbulencia en su propio flujo es un fenómeno caótico. (Calabrese, 141).

En el caso de esta serie, varias disposiciones visuales configuran la geometría irregular y caótica de las imágenes. Primeramente reconocí que debido al movimiento de los personajes, al desencuadre de los mismos y a la distribución de las intensidades luminosas, daban por resultado una composición global desequilibrada y asimétrica. Es decir, una composición de geometría irregular y accidentada. Más aún, esta composición global fractal es también configurada a partir de uno de los elementos más distintivos de la secuencia 2: el desplazamiento de *steadicam*.

Efectivamente, la inclinación lateral que el encuadre experimenta por medio del *steadicam*, no hace sino acentuar la forma accidentada de cada una de las imágenes. En este sentido, llama la atención el caso de los fotogramas 7, 8, 12, 13, 18, 19, 20 y 21, donde observo que la inclinación del encuadre hacia la izquierda, hace que las líneas “interrumpidas” de la pared determinen —junto con el desencuadre de los personajes y la distribución de las intensidades luminosas— una composición global fractal, de geometría irregular.

Por cierto, cabe recordar que Bordwell & Thompson establecen que una de las características estéticas más distintivas que diferencian al *steadicam* y a la cámara en mano de los tradicionales movimientos y desplazamientos de cámara, es el hecho de que permiten imágenes cada vez más inestables y desiguales. En consecuencia, resultan ser imágenes, como las de aquí, de composición fracta e irregular.

Por razón de lo anterior, véanse nuevamente los croquis de las páginas 112-114, 117-119 y 122-125, que ilustran, gráficamente, la composición global fracta y caótica de este primer agrupamiento de fotogramas.

### **Nudo y laberinto**

Siguiendo con la inestabilidad: Calabrese asegura que laberinto es sólo una de las muchas figuras del caos, entendido aquel como complejidad cuyo orden existe, pero es complicado u oculto. “... nudos y laberintos son... representaciones de una complejidad *ambigua*.” (Calabrese, 148). Es decir que ambas figuras, niegan el valor de un orden global, de una topografía general; pero constituyen un desafío para encontrar todavía un orden y no inducen a la duda sobre la existencia del orden mismo.

En el caso que aquí nos ocupa, el laberinto toma forma a partir del desplazamiento de *steadicam*. Al desplazarse la cámara en una trayectoria irregular y compleja —gracias a la flexibilidad operativa del *steadicam*— se contradice la conveniencia de un seguimiento racional a lo largo de la puesta en escena.

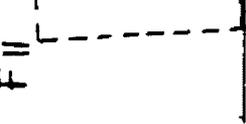
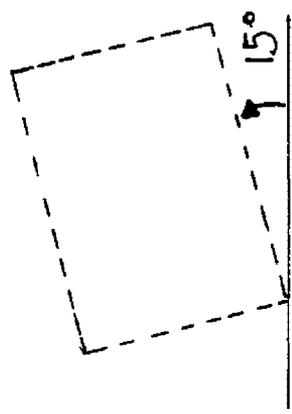
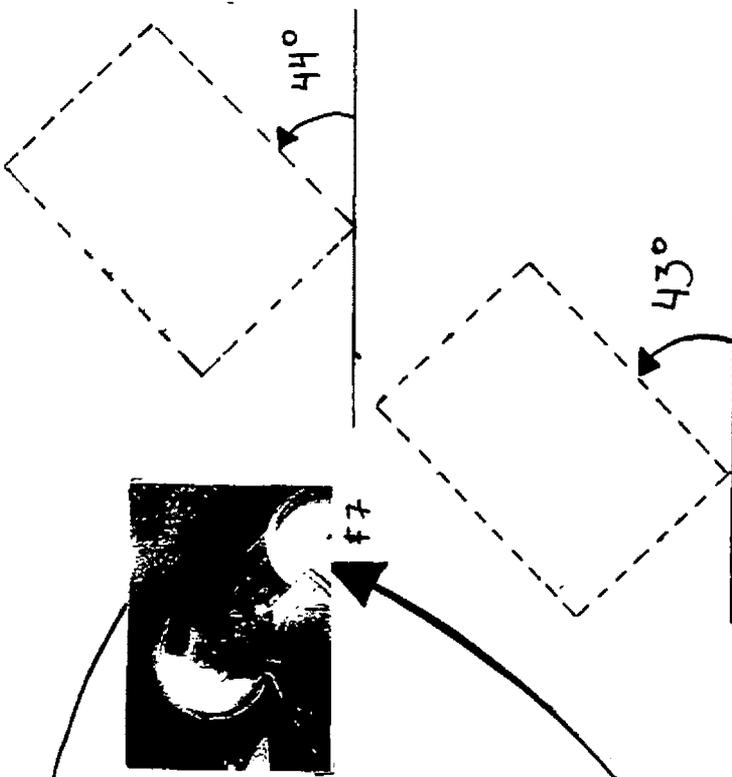
Obsérvese el siguiente ejemplo: en los fotogramas del 6 al 11, la cámara inicia su recorrido en un primer plano de la botella del vaquero —símbolo del órgano sexual masculino— para desplazarse en una trayectoria que sube y se aleja, *irregularmente*, hasta terminar en un plano americano de Mallory y el vaquero.

Como se aprecia, el seguimiento de ésta trayectoria tiene como consecuencia anular la posibilidad de un orden coherente global dentro del plano cinematográfico.

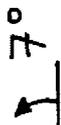
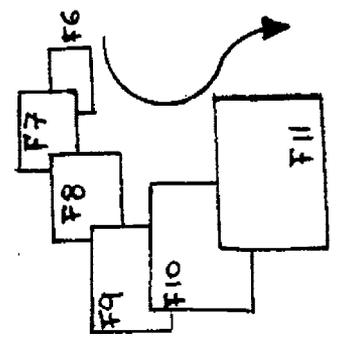
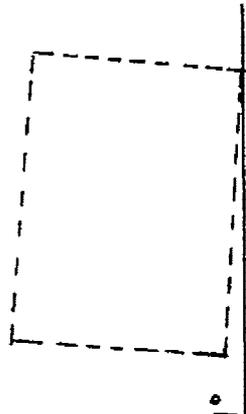
En términos estéticos, se rehusa la efectividad de una topografía visual ordenada (ejemplo de laberinto). De igual forma, los subsecuentes cambios de ángulo, inclinación y distancia que se originan, contribuyen en dicha exploración estética por la inestabilidad y la mudalidad.

Por otra parte, las ilustraciones del 12 al 21 (todas ellas imágenes aisladas de *steadicam*) trabajan sobre la misma orientación estética de la complejidad y del caos —el laberinto, es sólo una de sus muchas figuras.

Ahora bien, tratar de ilustrar un desplazamiento de cámara complejo e irregular a través de cierto número de fotogramas es, lo digo una vez más, paradójico. Es por esta razón que habré de recurrir al croquis de la siguiente página donde se traza, gráficamente, la trayectoria laberíntica que la cámara sigue a través de la topografía general de la puesta en escena y el momento en que fueron aislados los fotogramas del 6 al 11, del *continuum* visual.



130



Grupo 2.

Fotogramas 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36.



f22



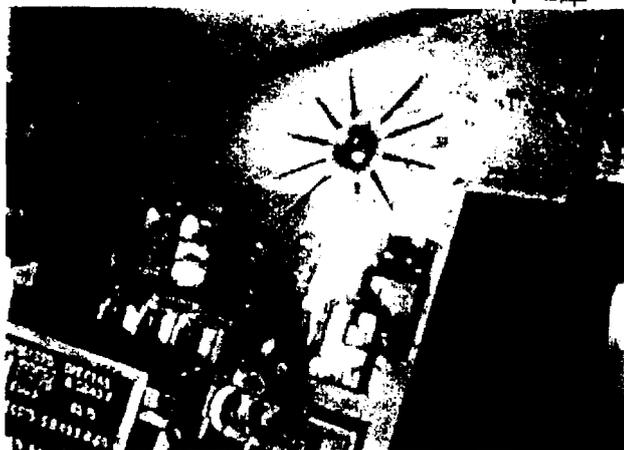
f23



f24



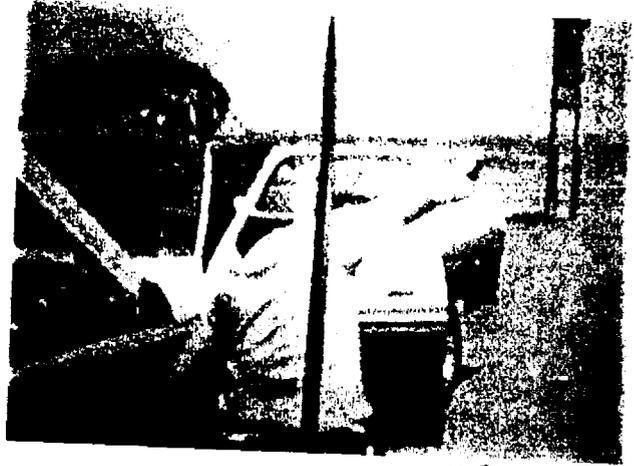
f25



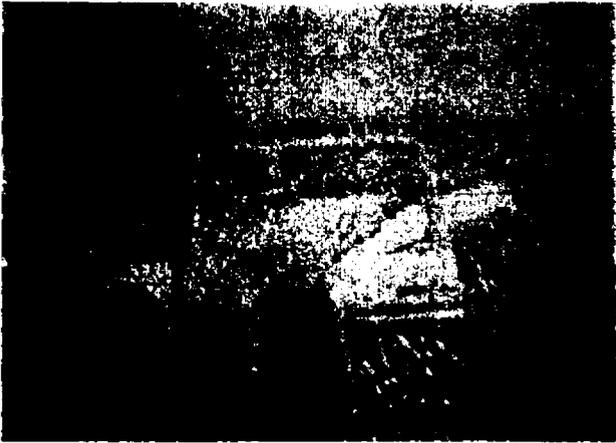
f26



f27



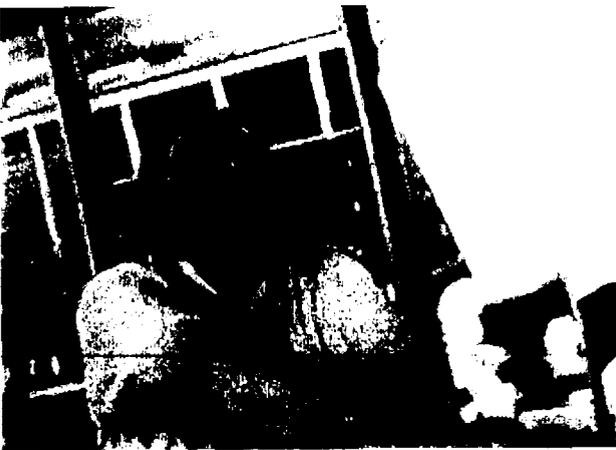
f28



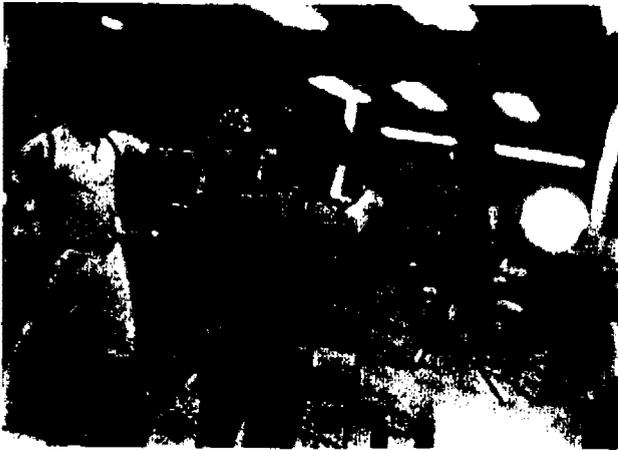
f29



f30



f31



f32



f33



f34



f35



f36

## Análisis formal

El motivo por el cual he prescindido de las imágenes a color para el análisis formal de la secuencia 2 —a pesar de que el color es un componente importante en los decorados, vestuarios y escenarios— radica en el hecho de que la estética de lo frenético, de lo excesivo, de lo fractal, de lo laberíntico, se observa con mayor detalle a través de los 36 fotogramas en blanco y negro sobre los que trabajo. Estas imágenes son sometidas a un tratamiento formal que da cuenta, por encima de las imágenes a color, del gusto por la mudalidad, la inestabilidad y el caos visual. Ciertamente, hay elementos y estrategias que presiden la organización formal de las imágenes a color que les confiere una categoría estética neobarroca. Sin embargo, como se ha visto hasta ahora y se verá a continuación, las imágenes en blanco y negro de ésta secuencia, son más asimétricas, policéntricas, excéntricas, laberínticas, detallantes e incluso fragmentadas.

Por otro lado, a pesar de que el diseño monocromático en blanco y negro, la iluminación y la textura de las imágenes permanecen sin cambio alguno, la única variante significativa entre ambos grupos, se localiza en el comportamiento que la cámara adquiere a partir del fotograma 22, y el subsecuente encuadre y composición global que determina.

## Color

Observo que el diseño monocromático en blanco y negro de este segundo grupo de fotogramas, tiene la particularidad de crear, al igual que en el grupo anterior, un contraste regular de tonalidades entre blancos y negros.

Esto quiere decir que el grado de diferencia entre las zonas de las imágenes, permanece en una tonalidad gris media no muy contrastada (fotogramas 22, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36).

Sin embargo, también es cierto que la gama de blancos y negros es claramente visible en ciertas zonas de las imágenes. Tómese como ejemplo, la blanca ropa de Mickey en los fotogramas 22 y 36. Del mismo modo, las ventanas y lamparas situadas cerca de los personajes, emiten fuertes cantidades de luz blanca en los fotogramas 32 y 36.

Hay incluso imágenes de esta segunda serie, que evidencian un alto grado de diferencia entre sus zonas más brillantes y oscuras. Tómese el caso del fotograma 23, donde existe una yuxtaposición cromática entre la blanca ropa de la mujer y el fondo negro detrás de ella. Algo similar sucede en los fotogramas 27 y 28, donde el fondo blanco del desierto se impone, visiblemente, sobre la gama de grises y negros.

Con todo, estos 15 fotogramas, junto con los 21 fotogramas anteriores, son imágenes de una tonalidad gris media no muy contrastada.

En todos los casos, pues, considero que debido a la emulsión de la cinta y a su sensibilidad a la luz, nos es posible disfrutar de imágenes con variadas tonalidades blancas, grises y negras.

## Iluminación

En este segundo agrupamiento de fotogramas, la iluminación se caracteriza por su fuente, dirección y cualidad. Dichas propiedades de la luz —origen, recorrido e intensidad— dan forma a los objetos y personajes dentro del plano cinematográfico.

Por un lado, la fuente de iluminación, es decir, el origen de la luz, le confiere un rasgo distintivo a este segundo grupo de fotogramas. Como lo demuestran las ilustraciones 27, 28, 29, 30 y 31 —que dan testimonio del asesinato del tercer vaquero a las afueras del *5 to 2 Cafe*— son imágenes rodadas con luz disponible del entorno real, en este caso, desértico y árido.

Hecho que no sucede con las demás imágenes rodadas con luz artificial.

Por otra parte, la dirección de la luz, es decir, las contraluces y luces cenitales provenientes de las ventanas y lámparas del techo (fotogramas 32 y 36), hacen que lo que observamos en el cuadro de imagen sea visible.

Sin embargo, este tipo de iluminación no es único. Existe otro grupo de luces frontales y laterales que también “iluminan” a los personajes y demás elementos de la puesta en escena como decorados y escenarios (fotogramas 22, 23, 24, 25, 26, 33, 34 y 35). De lo contrario, no serían tan claramente visibles de frente o de lado.

Finalmente, la intensidad de la luz emitida por las diferentes fuentes de iluminación —lámparas, ventanas y demás— incluyendo la luz del exterior desértico y árido de los fotogramas 27, 28, 29, 30 y 31, me permiten inferir a la cualidad de la iluminación de este grupo de 15 ilustraciones como dura.

A continuación observaré la importancia que tiene la dureza de la iluminación en el reconocimiento de la textura en objetos y personajes.

## Textura

Los reflejos que crea la iluminación dura proporcionan importantes indicadores de la textura de la superficie. En esta serie de 15 fotogramas, las texturas se destacan claramente sobre los rostros de los personajes y los objetos cercanos a la acción. Esto se observa en los fotogramas 24, 25, 30 y 31, donde se observa con claridad la textura del rostro de la cocinera y, el rostro y ropa del vaquero. Asimismo, en los fotogramas 32 y 36 se observa con nitidez la textura del cuerpo semidesnudo de Mallory y, el rostro y la ropa de Mickey.

En general, pues, la textura de las superficies en los 36 fotogramas es posible gracias a los reflejos que se crean en razón a la cualidad de la iluminación, es decir, a partir de su intensidad relativa, en este caso, dura.

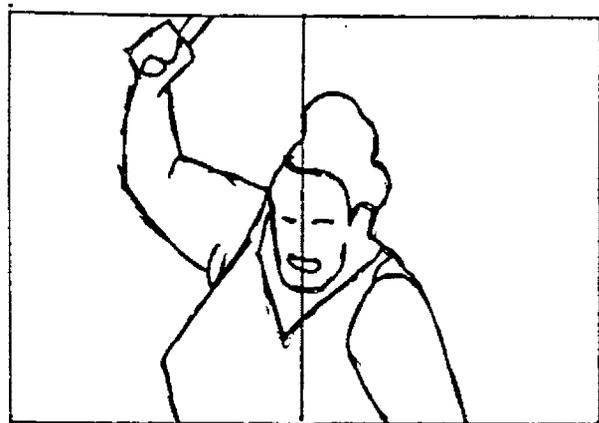
## Composición

Como en el caso de la serie anterior, observo una distribución regular de los decorados y accesorios de la puesta en escena. Sin embargo, hay dos diferencias con respecto a la primera serie.

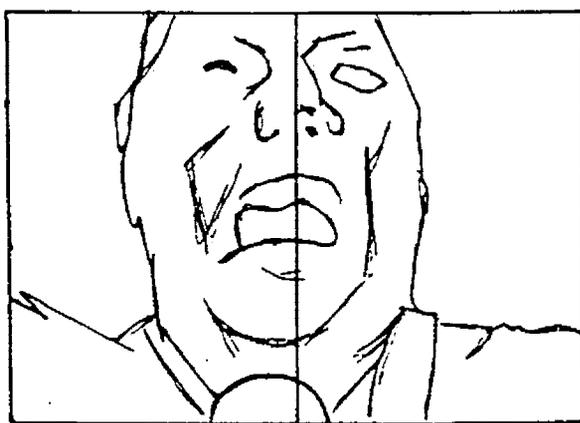
Inicialmente, la movilidad de los puntos de interés (los personajes) desequilibraban, visualmente, al rectángulo horizontal del cuadro de imagen. Esto quiere decir que debido más al movimiento constante de las figuras, que a su distribución regular, se originaba un desequilibrio compositivo.

Para el caso de este segundo agrupamiento de fotogramas, sucede lo contrario. Efectivamente, los puntos de interés han dejado de moverse en diferentes direcciones para permanecer ahora "estáticos" dentro del plano cinematográfico, dando origen así, a una nueva composición global, ya no desequilibrada y asimétrica sino, equilibrada y simétrica.

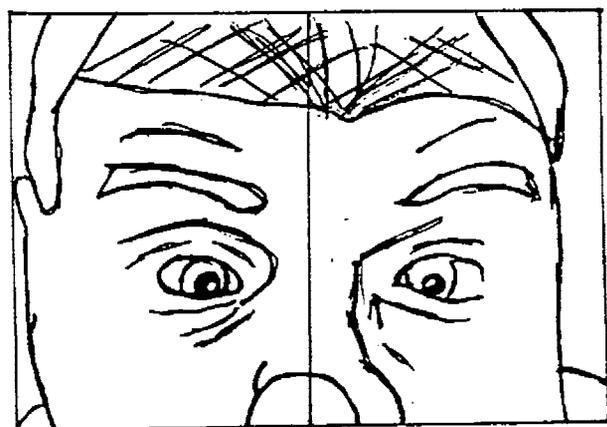
Esto se verifica en todos los fotogramas del grupo 2, sin embargo, en el caso de las imágenes 23, 24, 25, 33, 34, 35 y 36 se aprecia con mayor detenimiento. Véanse para este caso los croquis de las dos siguientes páginas.



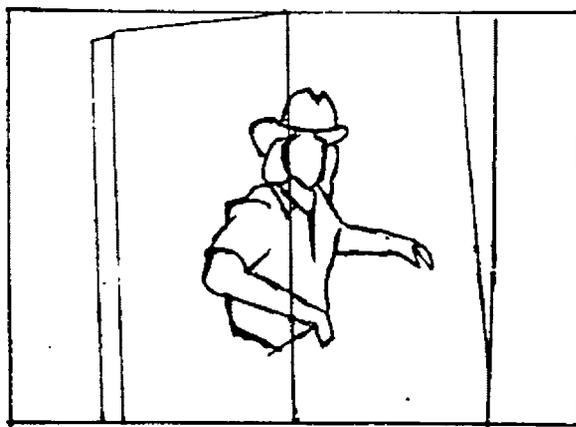
f23



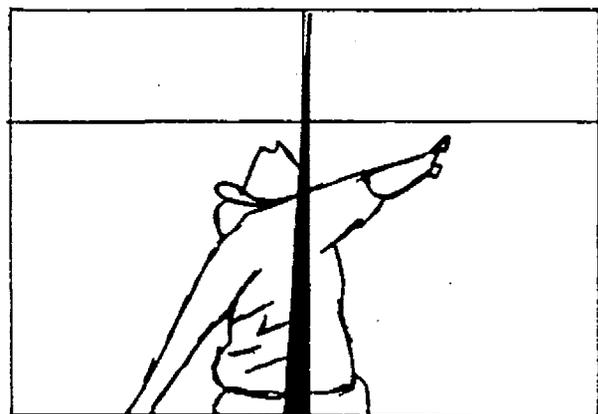
f24



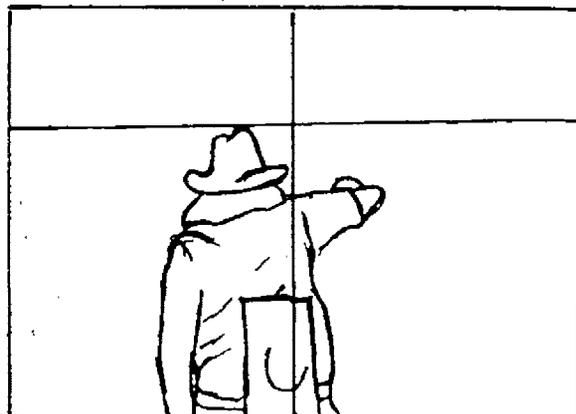
f25



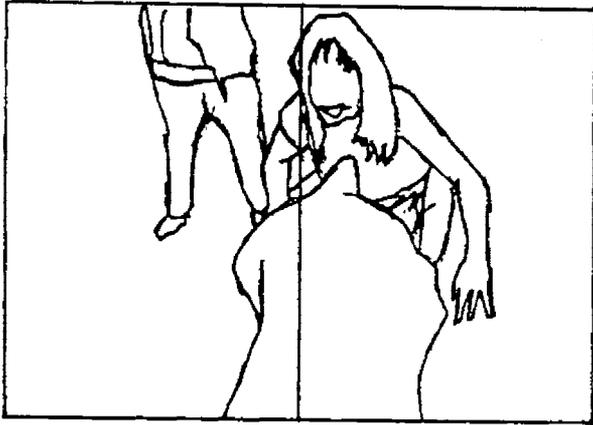
f26



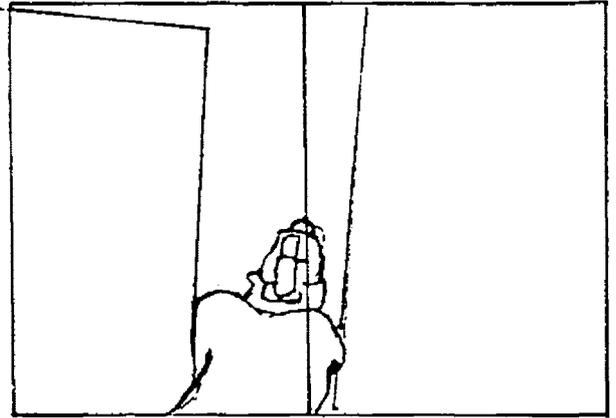
f28



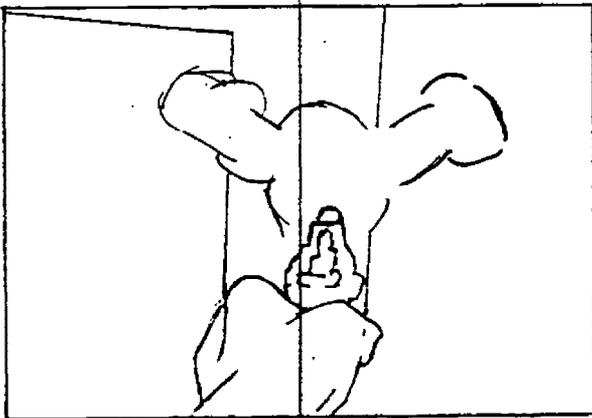
f29



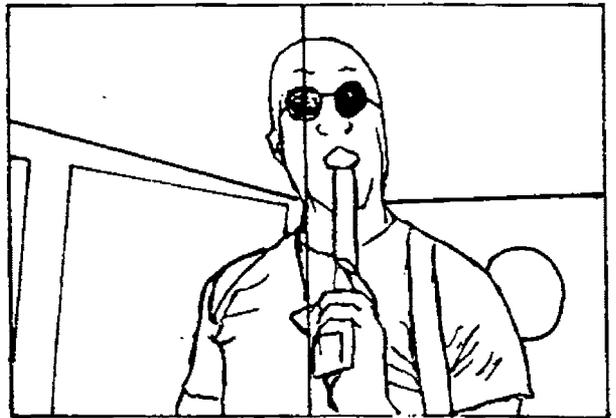
f33



f34



f35



f36

Ahora bien, en los fotogramas del 27 al 31, el personaje se mueve. Sin embargo, considero que es un movimiento “estático” en razón de que sucede en cámara lenta, sin llegar a desequilibrar visualmente —por su velocidad y dirección— al cuadro de imagen.

Por otra parte, el equilibrio compositivo previamente señalado es también resultado de la ubicación céntrica de los personajes en el cuadro de imagen (fotogramas 23, 24, 25, 27, 28, 29, 33, 34, 35 y 36). Esto tiene como consecuencia, la anulación del desencuadre que configuraba, hasta el fotograma 21, la composición global de las imágenes.

Así pues, al estar inertes y centrados los personajes, desaparece el desencuadre como tal, determinando una nueva composición global.

Un ejemplo de éste nuevo equilibrio compositivo se observa en los fotogramas 23, 24, 25 y 31. Un ejemplo más lo proporciona la mano de Mallory y el arma de Mickey apuntando a sus víctimas en los fotogramas 33, 34 y 35.

Un último ejemplo es el fotograma 27, donde el marco de la ventana sobreenquadra, equilibradamente, al único personaje visible.

Por último, las fuentes de iluminación al no ser ya visibles, como en la serie anterior, dejan de tener esa importancia en la conformación de la composición global. Incluso el desplazamiento de *steadicam* que hasta el fotograma 21, contribuía en la creación de una composición desequilibrada y de geometría irregular, da paso a partir del fotograma 22, a un desplazamiento de *travelling* frontal y a un movimiento panorámico que determinan simultáneamente un nuevo equilibrio compositivo.

A continuación analizaré el tipo de desplazamiento de cámara que preside ésta segunda serie de fotogramas.

## Desplazamiento de cámara

De esta segunda serie de fotogramas, he procedido a aislar para el estudio del desplazamiento de cámara a 10 de ellos (fotogramas 23, 24, 25, 27, 28, 29, 32, 33, 34 y 35).

Los fotogramas 23, 24, 25, 27, 28 y 29, han sido aislados de dos desplazamientos frontales de cámara por medio de *dolly*. Se trata, pues, de dos desplazamientos de *travelling*. Los fotogramas 32, 33, 34 y 35, han sido aislados de movimientos panorámicos.

Ahora bien, tanto el desplazamiento de *travelling* como el movimiento panorámico, producen cambios en la altura, la distancia, el ángulo o el nivel dentro del plano.

En este caso, en las ilustraciones 23, 24, 25, 27, 28 y 29, la distancia desde se observa la acción se va reduciendo conforme avanzan los proyectiles hacia sus objetivos finales.

Los fotogramas 23, 24 y 25, por un lado, muestran el instante en que la bala se proyecta hacia la cara de la mujer. Así, el encuadre pasa de una toma en plano medio a una toma en primerísimo plano. Por el otro, en los fotogramas 27, 28 y 29, asistimos al “viaje” en cámara lenta, del cuchillo hacia la espalda del vaquero. De nueva cuenta, al pasar de una toma en plano americano a una toma en plano medio, hay un acortamiento en la distancia desde donde observamos la acción que ocurre.

Pero lo más significativo en ambos casos, es el poder *experimentar* —a través del desplazamiento de *travelling*— la trayectoria que siguen los dos proyectiles en sus recorridos frontales.

Con este procedimiento técnico nos acercamos a presenciar con mayor detalle, el suceso final.

Los fotogramas 32, 33, 34 y 35, ilustran el momento en que Mickey & Mallory deciden, simultáneamente al azar, quien será —entre el vaquero restante y la mesera de nombre *Mabel*— el próximo en morir.

Obsérvese que en el fotograma 33 aparece el dedo índice de la mano derecha de Mallory decidiendo entre ambos personajes; en el fotograma 34, aparece la mano izquierda de Mickey sujetando y apuntando una pistola automática hacia la mesera Mabel; finalmente, en el fotograma 35, el arma se acciona.

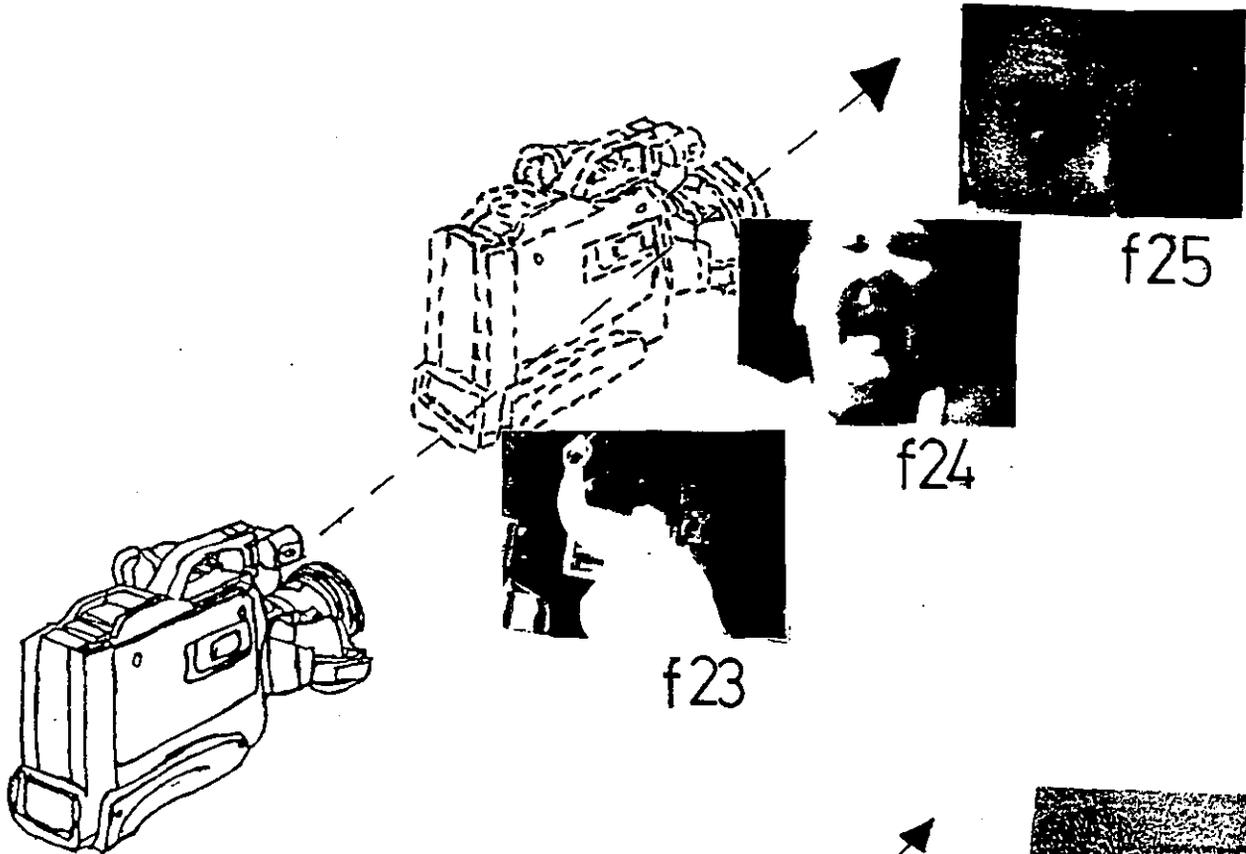
En los tres ejemplos, la distancia del encuadre no varía, lo que cambia es el panorama, el campo visible de acción. En efecto, al girar sobre su eje vertical, de un lado a otro, la cámara hace que el encuadre explore el espacio horizontal.

Lo elocuente, en estos tres casos, se halla en la posibilidad de *explorar* —por medio del movimiento panorámico— dicho espacio en busca de un objetivo final.

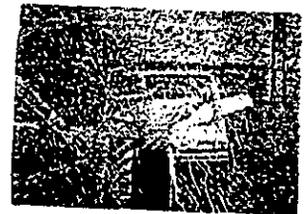
De nueva cuenta estamos cerca de presenciar, con todos los pormenores, el encuentro fatal.

De este modo, la movilidad de la cámara continua siendo distintiva en esta segunda serie de fotogramas. Dicha movilidad determina, por un lado, la distancia del punto de vista y, por el otro, su campo visible de acción. En este caso, sin embargo, el desplazamiento frontal de *travelling* y el movimiento panorámico contribuyen a que la composición global sea, de una u otra manera, equilibrada y simétrica. Las imágenes subsecuentes varían sólo en la distancia y el espacio y no —como en la serie anterior, donde se aprecia, además, una inclinación angular— en su nivel, altura y ángulo.

Examinense los croquis ya vistos de las páginas 138-139, y los de las siguientes, que ilustran, esquemáticamente, los movimientos de cámara observados y los planos resultantes.



f23



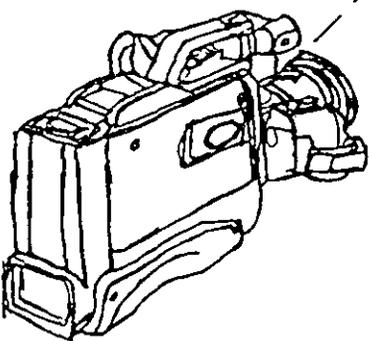
f29

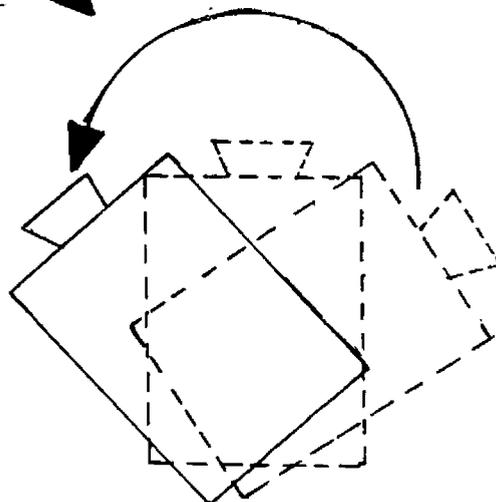
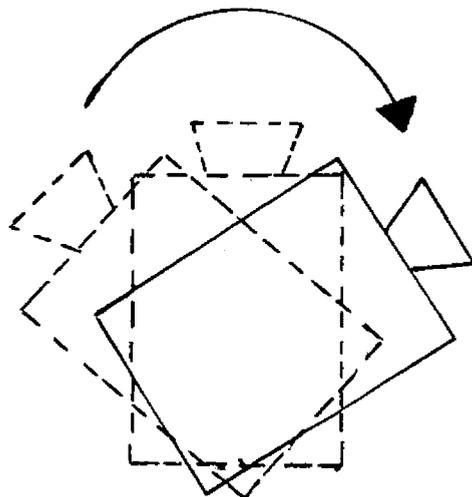
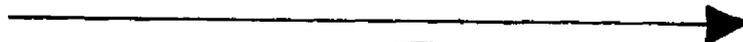


f28



f27





Por otra parte, el ángulo, el nivel, la altura y la distancia de los fotogramas 33, 34 y 35, me hacen suponer que son planos tomados desde el punto de vista óptico de los personajes. Ciertamente, se trata de fotogramas tomados desde un plano subjetivo. No obstante, en todos los casos me he concretado en reconocer el tipo de movimiento y plano al que pertenecen, apreciando más su naturaleza estética, que su orientación psicológica.

Una vez más, he seleccionado aquellos fotogramas que en la base a su legibilidad visual, atenúan el efecto de movimiento. Paralelamente, me han permitido analizar los parámetros formales que componen a cada una de las imágenes.

### **Análisis de la estética neobarroca**

Como señale en la página 103, existe una variante significativa en el comportamiento de la cámara entre éste y el primer grupo de fotogramas. Disposición formal que he reconocido ya en las páginas anteriores.

Estéticamente, la cámara se desplaza en el primer agrupamiento de imágenes, en una trayectoria “laberíntica” que niega el valor de un orden global visual, dando como resultado imágenes de composición fracta y de geometría irregular (página 130).

En el caso de este segundo grupo de fotogramas, la cámara adquiere un comportamiento diferente al del laberinto. Entre las estrategias de la estética neobarroca que reconozco en este segundo grupo de fotogramas, destacan el detalle y el fragmento. Estrategias que, sin embargo, no son únicas.

### **Ritmo y repetición**

La figura neobarroca del policentrismo que Calabrese hace emerger —junto con la variación organizada y el ritmo frenético— tras el análisis de las estructuras repetitivas del texto televisivo, está presente de nueva cuenta en ésta segunda serie de fotogramas.

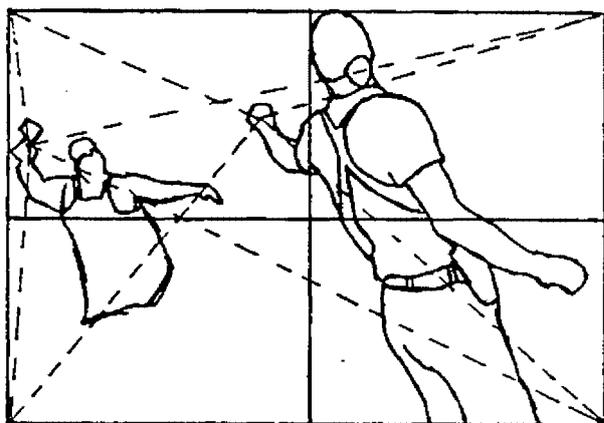
Más allá del centro geométrico real del rectángulo horizontal que compone al plano cinematográfico, puedo hablar de un policentrismo visual a partir de ciertos elementos de la puesta en escena.

Por una parte, las figuras más importantes dentro del cuadro (los personajes) hacen que centremos, tácitamente —dada su ubicación y comportamiento— nuestra atención en ellos. Obsérvense los fotogramas 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32 y 36.

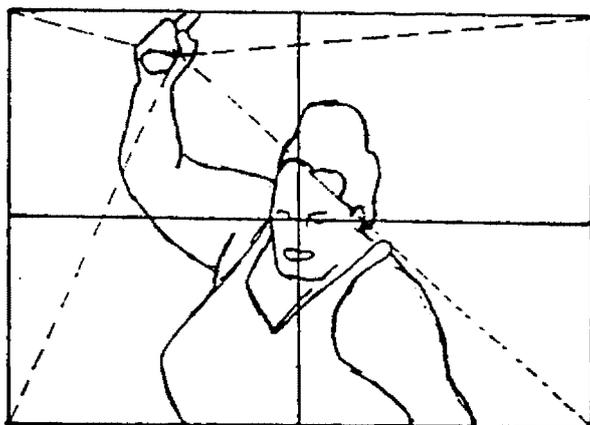
En este sentido, son casos eminentes de esta disposición visual —por la acción que ocurre y su posición real— el dedo índice de la mano derecha de Mallory y, el arma automática que sujeta Mickey con la mano izquierda (fotogramas 33, 34 y 35). Elementos céntricos que constituyen a la vez una nueva composición global.

Un ejemplo más hacia la disposición del centro múltiple, son las contraluces y luces cenitales en el fotograma 36, sin duda, centros de gravedad visual al interior del cuadro de imagen.

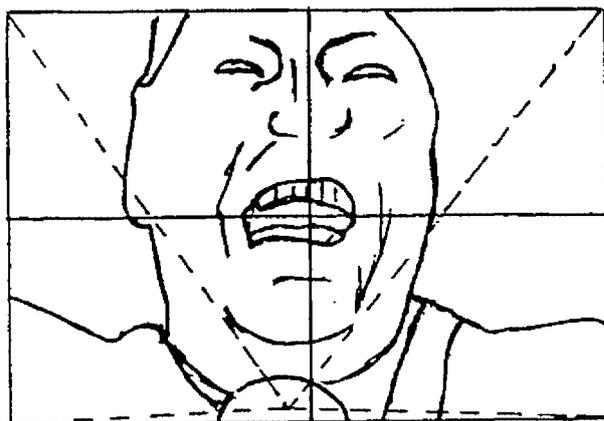
Véanse enseguida los bocetos elaborados con el propósito de ilustrar, el hallazgo del policentrismo neobarroco en esta segunda serie de fotogramas.



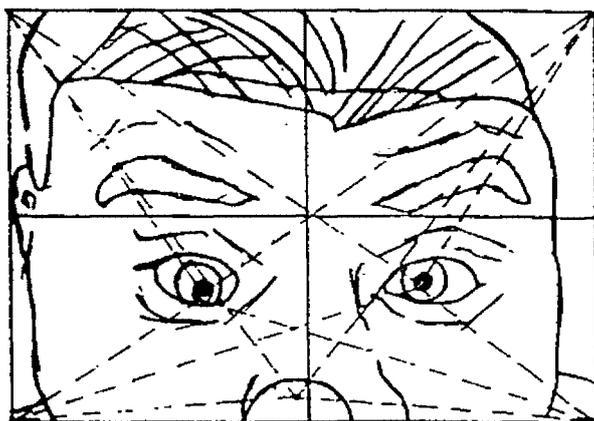
f22



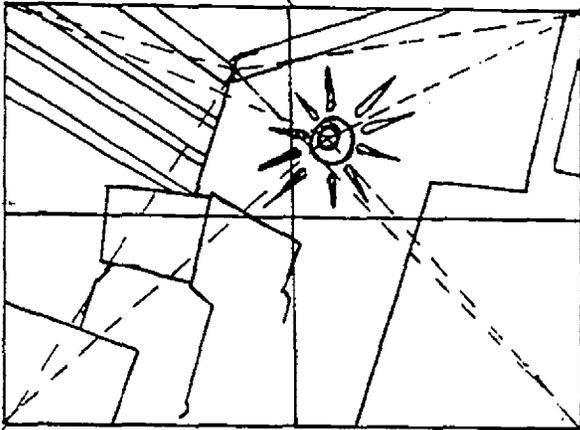
f23



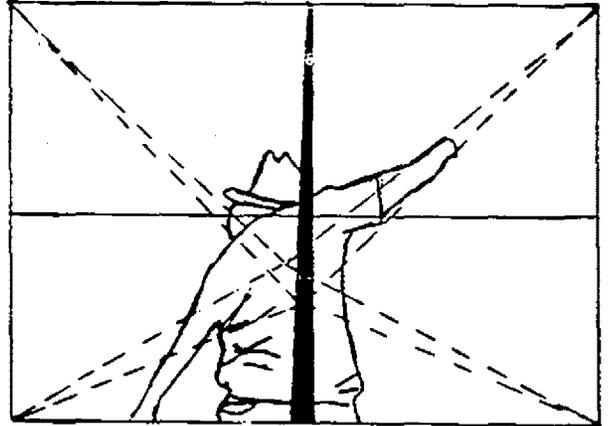
f24



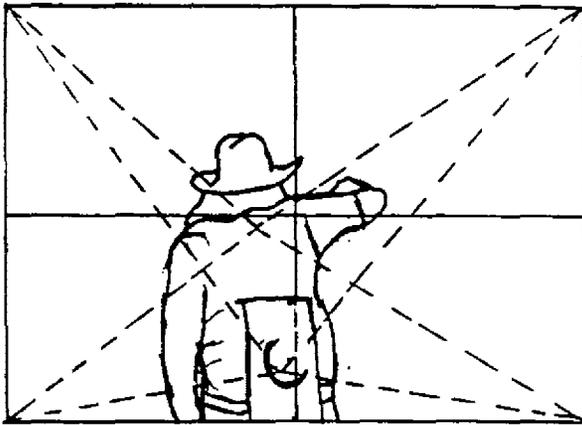
f25



f26



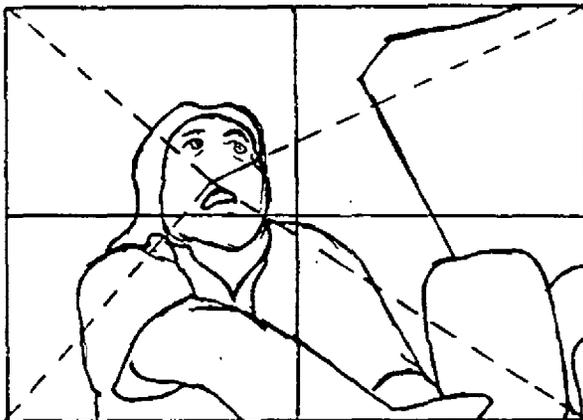
f28



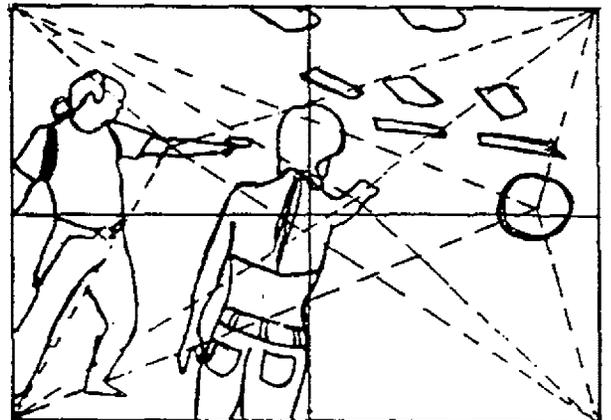
f29



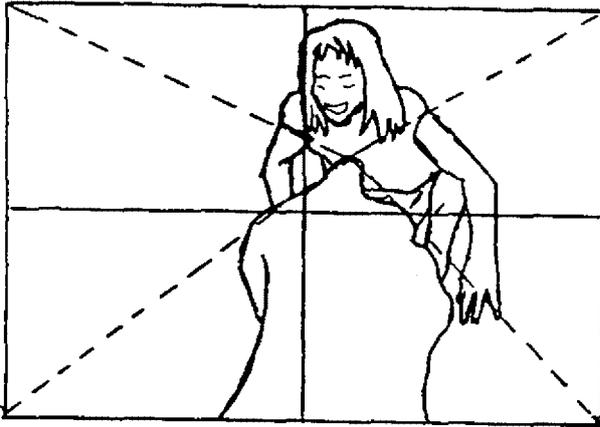
f30



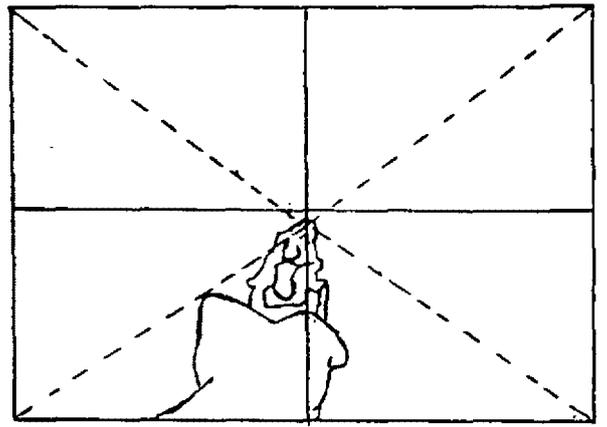
f31



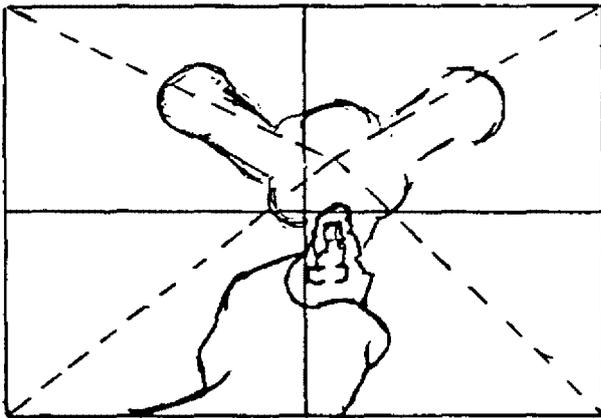
f32



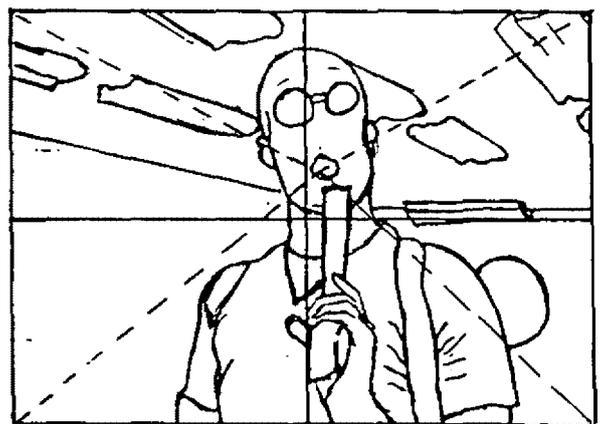
f 33



f34



f35



f36

## Límite y exceso

Calabrese establece que: "... en la era de las comunicaciones de masa estamos acostumbrados a operaciones al límite de tipo formal. Por ejemplo, en el modo de representar el tiempo y el movimiento por medio de las tecnologías comunicativas. En efecto, en los últimos años, ya nos hemos acostumbrado a ver representado un umbral de tiempo y movimiento que está claramente por debajo o por encima de lo perceptible, con la consecuencia de trasladar el límite de nuestra propia imaginación de las acciones." (Calabrese, 69).

Ahora bien, como lo demuestran los fotogramas 22, 23, 24, 25 y 26, la acción dramática del disparo es llevada a sus extremas consecuencias temporales. En efecto, con el rápido desplazamiento frontal de la cámara —que inicia su recorrido en plano medio (fotograma 23)— y con la relativa lentitud de la bala, la duración en la que transcurre el hecho —hasta la sangre y sesos que salpican las paredes del *Cafe* en plano general (fotograma 26)— se encuentra en el umbral de una temporalidad normal. En otros términos, el acto violento del asesinato está claramente por encima de lo perceptible, ya que es prácticamente imposible ver a cualquier distancia y desde cualquier ángulo una bala que sale disparada a tan altísima velocidad.

Ciertamente, lo que ilustran los fotogramas 22, 23, 24, 25 y 26, es una operación llevada al límite de tipo formal, donde la velocidad y dirección a la que se desplaza la cámara es primordial en dicha operación.

Sucede lo mismo en los fotogramas 27, 28, 29, 30 y 31, donde el acto violento del cuchillo es llevado de igual forma a sus extremas consecuencias de tiempo. En este caso, con el efecto de cámara lenta, el lapso en el que transcurre la acción se halla por encima de una temporalidad normal. De nueva cuenta, el acto violento del asesinato es sobreperceptible por el espectador.

Por lo anterior, me encuentro nuevamente ante imágenes ( 27, 28, 29, 30 y 31) que dan cuenta de una operación formal llevada al límite.

Así pues, en ambos casos, el instante del asesinato se precipita hacia el límite de tiempo, por encima de nuestra capacidad física de aferrarlo. Sobre-miramos un acto dramático que se caracteriza por su naturaleza violenta.

En consecuencia, como ha señalado Calabrese, las acciones son sobre-perceptibles, teniendo como resultado un sentimiento de verificabilidad de lo real —esto incluso como parte de la búsqueda estética por el detalle.

Ahora bien, este reconocimiento de las relaciones entre tiempo y percepción, que aquí pretendo ilustrar con 10 fotogramas, puede ser un tanto inapropiado. Si bien es cierto que el fotograma es testigo de la detención del tiempo y del movimiento, su negación; en este caso, sin embargo, me he servido de un grupo de ellos para examinar, detenidamente —aunque sea negando y congelando el tiempo— la estrategia del límite y del exceso que opera a nivel formal dentro de la secuencia 2.

### **Detalle y fragmento**

Calabrese asegura que: “... el detalle es un hecho perceptible a partir del entero y de la operación de corte... al detalle nos acercamos por medio de un precedente acercamiento a su entero; y se percibe la forma del detalle hasta que ésta queda en relación perceptible con su entero.” (Calabrese, 87).

Más aún: “El detalle consiste en la operación de hacer pasar un fenómeno del área de la individualidad a la excepcionalidad... de lo regular a lo excepcional. De hecho la práctica *detallante* consiste en *poner en relieve*, como hecho excepcional, una porción del fenómeno que aparecía, de otra forma, normal.” (Calabrese, 95).

En el caso de esta serie, el gusto por el detalle neobarroco toma forma a partir de la *exaltación* de los actos violentos de Mickey Knox.

Así es, con el desplazamiento frontal y eventual acercamiento de la cámara —en un lapso de tiempo relativamente largo— lo regular da paso a lo excepcional (fotogramas 22, 23, 24, 25, 27, 28 y 29).

Obsérvese el siguiente ejemplo: en el fotograma 22 aparece en plano general Mickey apuntando con su arma a la cocinera, enseguida de ello, en el fotograma 23, da inicio el viaje de la bala hacia el rostro de la mujer. Por consiguiente, el acercamiento del encuadre —hasta llegar a un primerísimo plano (fotograma 25)— acorta la distancia desde donde se observa la acción.

Es así que, ésta se trata de una práctica detallante que pone en relieve, por un lado, el grito de terror de quien va a morir y, por el otro, denota la búsqueda estética, si se quiere obsesiva, del instante-acme de una acción violenta.

Ocurre lo mismo en los fotogramas 27, 28 y 29, donde el desplazamiento en cámara lenta del encuadre hace de lo regular algo extraordinario. En otras palabras, se detalla al límite para nuestro deleite la muerte del tercer vaquero.

De tal suerte, reconozco en los dos ejemplos anteriores, la manifestación del detalle por medio de un precedente acercamiento a su entero. Como se habrá observado, en ambos casos la acción inicia en una toma en plano largo (plano general fotograma 22 y plano americano fotograma 27) para concluir en una toma en plano corto (primerísimo plano fotograma 25 y plano medio fotograma 29).

En términos estéticos, me encuentro ante situaciones que Calabrese ha denominado como efectos-porno, ya que los fotogramas manifiestan, en un lapso de duración que se encuentra en los límites de una temporalidad normal, la búsqueda del detalle escandaloso y violento por naturaleza.

Véanse nuevamente los croquis elaborados en la página 143, que muestran la práctica estética del detalle por medio del desplazamiento frontal de cámara.

Por otra parte, Calabrese sostiene que el mecanismo que preside la estrategia del fragmento es completamente opuesto al del detalle: "... el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*... El fragmento se ofrece así como es, a la vista del observador y no como fruto de una acción de un sujeto." (Calabrese, 89).

Más aún: "El fragmento se hace autónomo; pero el sentido de integridad de la obra fragmentaria es diferente del de antes, pone el acento en la irregularidad y en la asistemacidad, tiene el sentido de *estar hecho pedazos*." (Calabrese, 103).

En el caso que aquí corresponde, el gusto por el fragmento se advierte a partir de los fotogramas 32, 33, 34 y 35.

Así es, estas imágenes niegan su posible relación con el entero visual que les precede. Obsérvese el siguiente ejemplo: en los fotogramas 33, 34 y 35, no hay acercamiento alguno que anteceda —ni por medio de un desplazamiento de cámara ni con un movimiento de lentes (zoom)— lo que observamos. Contrariamente, la acción del asesinato se muestra, desde el punto de vista óptico de los personajes, así como es a la vista del espectador.

En este sentido, cabe recordar que cualquier acercamiento implica la existencia de una distancia. En este caso, no obstante, sólo cambia el espacio horizontal y no la distancia del encuadre desde donde se observa la acción (páginas 142 y 144).

Por lo anterior, pues, las imágenes al mostrarse así como son desde el punto de vista óptico de los personajes están hechas autónomas, *desarqueologizadas* en relación al sistema figurativo global que les precede. Dicho en términos más generales, se tornan fragmentos al romper con la totalidad visual a la que pertenecen y así, pasan a ser ellas mismas el nuevo material de la historia.

Como ha señalado Calabrese: "La reunificación (supuesto que exista) está sólo en la yuxtaposición de los fragmentos, el placer está en la descripción sin unidad." (Calabrese, 101).

**Análisis de la secuencia 25. *Life interview***

Esta segunda secuencia a analizar tiene una duración de 6 minutos con 47 segundos. Al igual que en el caso de la secuencia 2, he reconocido, por su duración y contenido, más de 100 diferentes tipos de encuadre.

Así, de esta prolífera variedad de puntos de vista en el espacio, he aislado 14 fotogramas en un sólo grupo.

En general, las 14 ilustraciones muestran el momento en que Wayne Gale, productor y director del programa de investigación y actualidad *American Maniacs*, realiza la entrevista en vivo, desde la penitenciaría de *Botongo*, al asesino en masa más carismático y popular de los Estados Unidos: Mickey Knox. Transmisión en vivo que cuenta, además, con *spots* publicitarios de *Coca-Cola*.

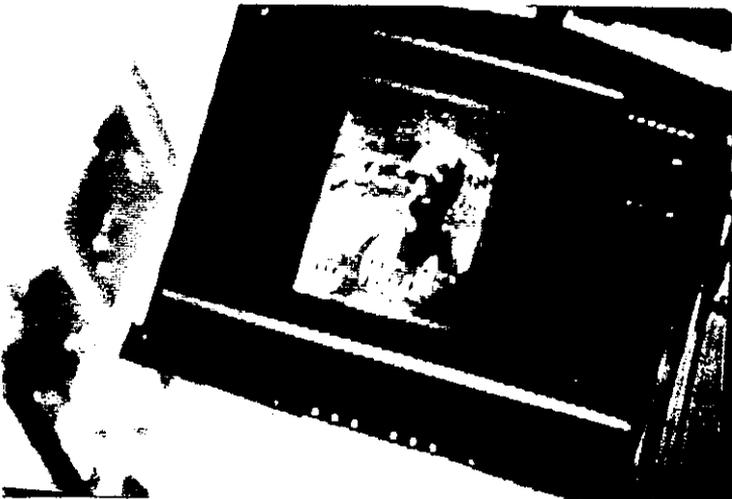
Ahora bien, de esta secuencia habré de analizar únicamente las estrategias de representación intertextual que reconozco en sus imágenes, prescindiendo, de esta manera, del análisis de los elementos formales y de la estética neobarroca. Elementos y estrategias que han sido ya examinados en las 36 ilustraciones anteriores. En rigor, pues, ésta será la parte correspondiente al análisis a nivel intertextual.

Lo anterior da lugar a la decisión de integrar a este grupo de imágenes, una serie de 21 fotogramas más pertenecientes, todos, a otras secuencias del film. La razón es simple: todos ellos —junto con los 14 fotogramas de la secuencia 25— conformar una continuidad estética que da cuenta, ejemplarmente, de las relaciones intertextuales que operan no sólo al interior de la secuencia 25, sino en toda película. Ciertamente, son imágenes separadas por el tiempo de la historia, pero unidas por una búsqueda estética intertextual. Imágenes que siguen estando interrelacionadas por la poética del film.

**Grupo único**

Fotogramas de la secuencia 25: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 14.

Fotogramas de otras secuencias: 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27,  
28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 y 35.



f1



f2

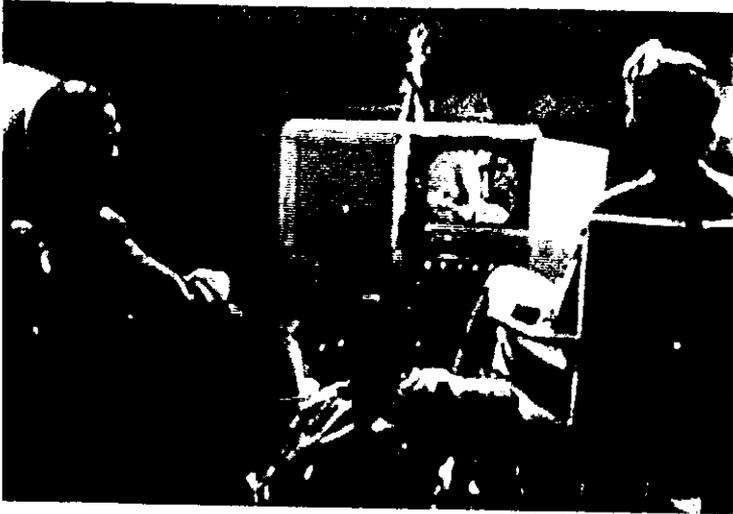


f3

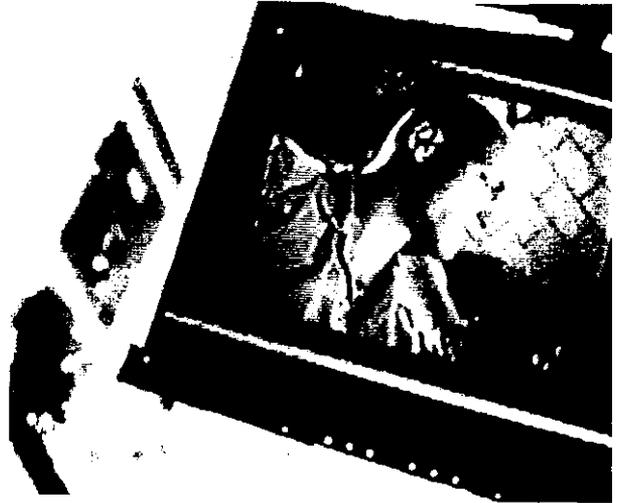


f4

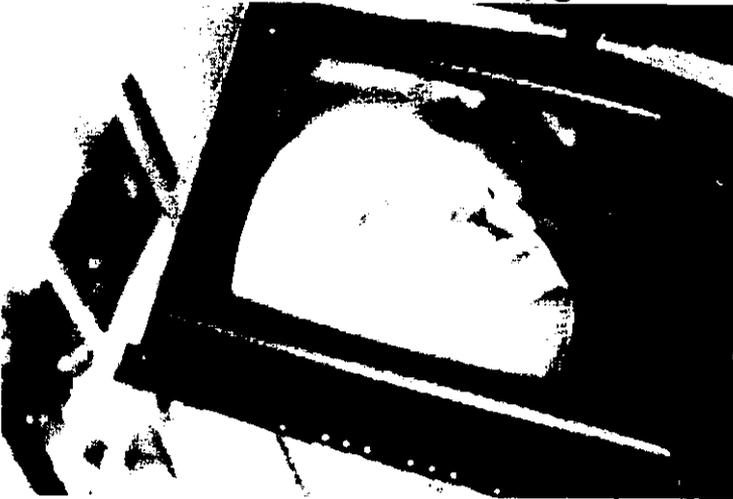




f6



f7



f8



f9



f10



f11



f12



f13



f14



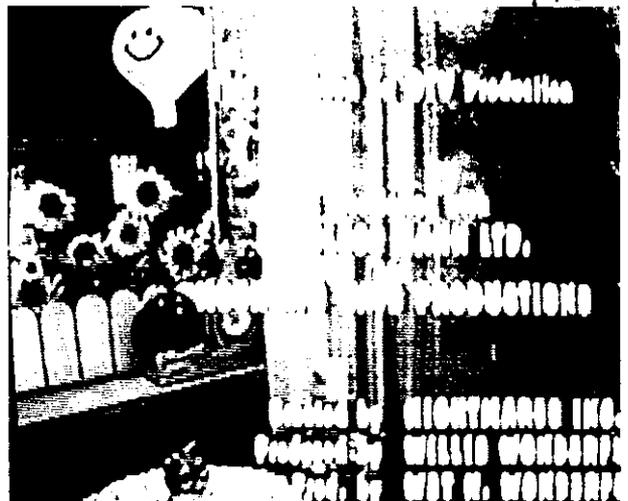
f15



f16



f17



f18

f19



f20

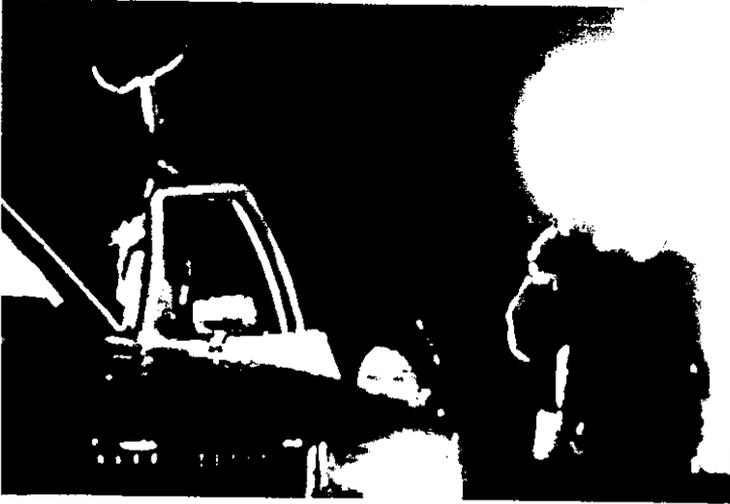


f21



f22

f23



f24

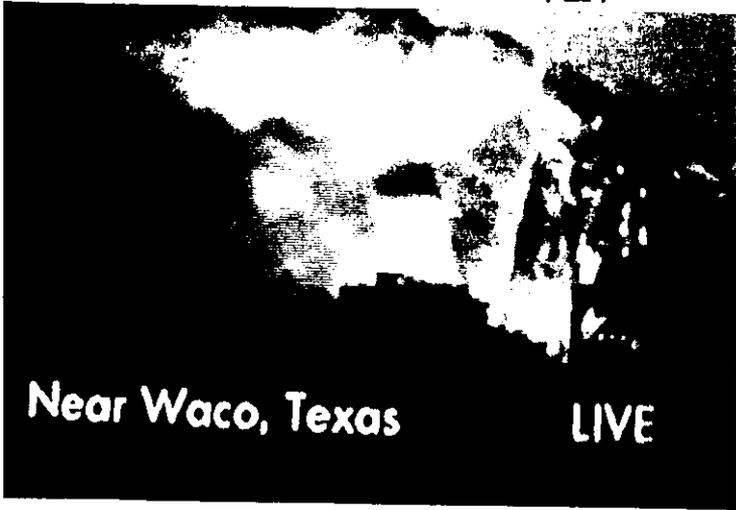


f25



f26

f27



f28



f29



f30



f31



f32

f33



f34



f35

## Análisis de la estética intertextual

Sustancialmente, la intertextualidad postmoderna es: “... la relación de integración de elementos de un grupo de textos de sus rasgos genológicos y su contexto cultural. Es la creación de recursos donde se *imitan* rasgos formales y estilísticos.” (Zavala, 1996, 9).

Por lo que la obra postmoderna, como ha señalado Pavlicic, no se vincula a un texto concreto, sino a un grupo de textos. La obra se remite así a todo un género o a una época. Y se remite a ello a través de fragmentos de una obra inexistente (mistificación o pseudocita) ya que en tal texto es fácil incrustar todas las propiedades de un género, una época o una convención.

### Parodia postmoderna

La parodia postmoderna es uno de esos recursos de combinación y sintagmática donde se imitan los rasgos formales o estilísticos de un género o una época. Lo significativo, en este caso, estriba en el hecho de que lo hace de manera irónica. Como ha manifestado Linda Hutcheon la parodia postmoderna: “... a través de un doble proceso de instalación e ironización, señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas... con este doble proceso, la parodia pone en tela de juicio la noción de lo original como raro, único y valioso (en términos estéticos y comerciales).” (Hutcheon, 187)

Ahora bien, como ilustran visiblemente los fotogramas del 15 al 22, Stone ironiza, por un lado, con elementos de la prensa escrita y de la televisión, y por el otro, crea, a partir de estos elementos, una estrategia representacional paradójica.

Como se observa en los fotogramas del 15, 16, 17 y 18, la vida de Mallory en el ámbito familiar, lleno de violencia, insultos y de abuso sexual —hasta el día en que conoce a Mickey (fotograma 17)— se representa con una puesta en escena de comedia televisiva, típicamente, norteamericana.

De esta manera, Stone hace una crítica relectura de los contenidos temáticos y éticos de dicho género televisivo, al poner en tela de juicio, la noción de sano entretenimiento que, comúnmente se cree, proporciona este tipo de emisión dominical. Programas que por cierto gozan hoy en día, junto con los llamados programas de actualidad, de un alto índice de audiencia en los E.U.

Algo parecido sucede en los fotogramas 19, 20, 21 y 22. Sin embargo, aquí el director se burla de la noción de veracidad, imparcialidad e incluso de seriedad con la que usualmente se asocia a publicaciones semanales como *Newsweek*, *Time* o *People*. En efecto, como ilustran dichos fotogramas, el periodismo sensacionalista y la nota roja ha invadido ya el consagrado ámbito de la prensa “ilustrada” de la clase media estadounidense.

De tal suerte, pues, la prensa escrita de sesgo “intelectual”, al igual que los programas familiares de “sano entretenimiento”, quedan ridiculizados en sus contenidos temáticos y éticos.

Aquí vale una anotación: en términos de la estética neobarroca, podría decir que éste tipo de parodia se conduce como introducción de turbulencia en el sistema del film entero. Y es que con la recaída de los textos en sus *lecturas aberrantes*, la turbulencia —como parte de la inestabilidad y el caos— es introducida, teniendo como consecuencia la fluctuación y el nacimiento de estructuras disipadoras que alejan al film de un estado global de entropía visual.

Sin embargo, hay algo más. Al incorporar elementos de textos extracinematográficos en la estructuración visual de *Natural Born Killers*, el director

parodia, en términos formales y estéticos, con la noción de originalidad y con el carácter único del cine.

Cierto, al representar la vida familiar de Mallory con una puesta en escena de comedia televisiva —donde el nombre del programa con las siglas *I love Mallory* (fotograma 15) alude a una popular teleserie de los años 60 titulada: *I love Lucy*— y al incorporar elementos de la prensa escrita, Stone manifiesta, de alguna manera u otra, lo ineluctable que resulta ser para el cine hoy en día, estar *fuera* del alcance de otras prácticas representacionales, como son los medios masivos de comunicación.

En todo caso, la originalidad estriba, paradójicamente, en la integración de los rasgos formales y estilísticos de aquellos géneros extracinematográficos provenientes, no del pasado, sino de la cultura popular contemporánea: televisión y prensa escrita (fotogramas 15 al 22).

### Pastiche

En lo que concierne al pastiche: Jameson afirma que es parodia neutra, sin el impulso satírico y crítico, resignada a imitar estilos muertos en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible; Hutcheon, por el contrario, asegura que la parodia postmoderna al ser, fundamentalmente, irónica y crítica en su relación con el pasado, no hace caso omiso del contexto de las representaciones pasadas que ella cita.

En esta parte, sin embargo, no está en discusión el carácter vacío, ahistórico o nostálgico del pastiche. Existe, más bien, el interés de reconocer su presencia como estrategia de representación intertextual en las imágenes seleccionadas.

Bajo esta óptica, el pastiche, como la superposición de diversos estilos, es observable en las imágenes que ilustran la entrevista en vivo a Mickey Knox

(fotogramas del 1 al 10). Como se puede apreciar, dicha entrevista se realiza imitando, en términos de forma y estilo, la naturaleza privada de los programas de investigación y actualidad.

En términos formales, se han requerido para la entrevista, de aquellos elementos característicos de un foro de televisión: monitores, cámaras portátiles, micrófonos, iluminación, etc., (fotogramas 3, 4 y 5).

En términos de estilo, Mickey Knox y Wayne Gale aparecen en gran parte de la entrevista, encuadrados en primer plano de frente y en  $\frac{3}{4}$  (fotogramas 1, 6, 7, 8, 9 y 10).

Algo parecido sucede en las imágenes que ilustran el momento del arresto de Mickey y Mallory a las afueras del *Drug Zone* (fotogramas 23, 24, 25 y 26). En ellas, no obstante, se imita, en forma y estilo, el carácter particular de los noticieros de televisión.

Efectivamente, en términos formales se han requerido, para la transmisión de dicho evento —con gran parafernalia de espectáculo total por la televisión japonesa—, de aquellos elementos distintivos de los noticieros que transmiten en locación: cámaras portátiles, unidades móviles de transmisión, micrófonos, luces, antenas retrasmisoras, etc., (fotograma 23 y 26).

En términos estilísticos, se obtienen imágenes en locación más “reales” y “cercanas” a la acción que sucede (fotogramas 24 y 25).

En general, pues, el texto televisivo es incorporado, superpuesto en cuanto forma y estilo, sin llegar a ser, necesariamente —como en el caso de la parodia (fotogramas del 15 al 22)— una imitación irónica o satírica.

## Collage/Montaje

Siguiendo con la intertextualidad: la relación collage/montaje es definida por Gregory Ulmer como: "... la transferencia de materiales de un contexto a otro, y la diseminación de estos préstamos en el nuevo emplazamiento." (Ulmer, 127).

Por su parte, Lauro Zavala define al collage como: "Superposición sintagmática de fragmentos provenientes de discursos, textos y códigos distintos entre sí, con o sin una función específica." (Zavala, 1996, 7).

Y al montaje como: "Estrategia de fragmentación y recomposición de la realidad a través de un juego con las posibilidades de su representación. Su objetivo no necesariamente es representar, sino construir o cambiar la realidad." (Zavala, 1996, 10).

En el caso de esta serie, la relación collage/montaje es identificable en los fotogramas del 27 al 34.

Cierto, los fotogramas 27, 28 y 29, son fragmentos de imágenes provenientes de vídeo; los fotogramas 30, 31 y 32, son fragmentos de dibujos animados y los fotogramas 33 y 34, son, respectivamente, ilustraciones procedentes de fotografía instantánea y fotografía solarizada.

Todos estos fragmentos, procedentes cada uno de diversos textos extra cinematográficos, son transferidos al interior del film (collage) y eventualmente diseminados a través de un proceso de recomposición a lo largo del mismo (montaje).

Con todo, este proceso de transferencia y recomposición da lugar a una representación de naturaleza intertextual.

## Cita

Heinrich Plett fija una serie de características inconfundibles que distinguen a la cita como tal: "... la repetición intertextual: un pre-texto es reproducido en un texto posterior... Una cita repite un segmento derivado de un pre-texto dentro de un texto posterior, en el cual él reemplaza a un segmento-*proprie*." (Plett, 71)

Ahora bien, la cita, como el fragmento de un texto inscrito en el interior de otro, es reconocible en los fotogramas 12, 13, 14, 19, 20, 21, 22 y 35.

Así es, como se observa, las ilustraciones 12, 13 y 14, son segmentos de imágenes provenientes de un comercial de *Coca-Cola*, que se insertan, singularmente, como *spot* publicitario durante la entrevista a Mickey Knox.

Sin embargo, más allá de esa reproducción tal cual es, puedo asegurar que se trata de un caso de cita poética en atención a que su propósito práctico inmediato es otorgado en el ámbito degenerado de la entrevista televisa en la emisión especial del programa *American Maniacs*. En otras palabras, el *spot* publicitario es investido con otro propósito inmediato: el de poner en relieve como la violencia proveniente de los programas de actualidad puede ser divertida y apta para toda la familia. En todo caso, tiene algo de irónico.

Por otra parte, en los fotogramas 19, 20, 21 y 22, se citan publicaciones semanales como *Newsweek*, *Time* o *People*. Ahora bien, con estas citas se parodia con los contenidos temáticos y éticos de dichas publicaciones. Este segmento derivado corresponde, siguiendo de nueva cuenta los modos funcionales de la cita de Plett, a un caso de cita poética, en vista de que el propósito práctico inmediato es asignado, ya no en el contexto veraz del periodismo escrito, sino en el de la imitación paródica.

Finalmente, el fotograma 35 cita a la película *Frankenstein* (MCA/Universal). Es con ella como se ilustra la idea de locura y estupidez a la que serán condenados Mickey y Mallory al ser trasladados al pabellón de los enfermos mentales del *Nystrom Hospital*. Este tipo de fragmento inscrito responde a un caso de cita ornamental ya que funciona como mero estímulo visual para nuestro deleite individual. Y es que: "... si se borra completamente, el acto comunicativo no fracasa, puesto que se preserva la información básica." (Plett, 77).

## Capítulo V.

### Síntesis de las observaciones realizadas en cada nivel de análisis

#### 5.1. Elementos formales de la imagen cinematográfica

##### Color

En síntesis, las 36 imágenes aisladas de la secuencia 2, basadas en un diseño monocromático en blanco y negro, tienden hacia la gama de los tonos grises. Esto quiere decir que a pesar de que la gama de los blancos y negros es claramente visible en ciertas partes de las imágenes, el grado de diferencia entre sus zonas más brillantes y oscuras permanece en una tonalidad gris media no muy contrastada. Hecho que sucede con todas las imágenes en blanco y negro a lo largo de la secuencia 2.

##### Iluminación

En cuanto a la iluminación, ésta se caracteriza por su fuente, dirección y cualidad. Así es, el origen, el recorrido e intensidad de la luz permiten que todo lo que aparezca en la puesta en escena, sea claramente visible. Las fuentes de iluminación (lámparas y ventanas), por ejemplo, originan la presencia de color blanco en todos los fotogramas de esta serie; la cualidad de la luz, por su parte, crea los reflejos necesarios que proporcionan importantes indicadores de la textura de la superficie.

Simultáneamente, la iluminación hasta el fotograma 21 contribuye —junto con otros elementos— en la configuración de la composición global de las imágenes.

Cierto, las fuentes de luz —lámparas y ventanas— acentúan, visualmente, la disposición de un espacio desequilibrado y asimétrico en cada uno de los fotogramas.

En general, la iluminación está presente, de alguna manera u otra, en la configuración visual del diseño monocromático en blanco y negro, de la composición global de las imágenes y en la textura de las superficies.

Sin embargo, se debe recordar que a partir del fotograma 22, la iluminación sólo estará presente en el diseño monocromático y textura.

### Composición

Por otra parte, la composición global de las imágenes hasta el fotograma 21, queda configurada con base a cuatro elementos constituyentes: el movimiento de los personajes, el desencuadre de los mismos, las intensidades de luminosidad y, el más distintivo de los cuatro, el desplazamiento irregular de la cámara por medio de *steadicam*.

Ahora bien, a partir del fotograma 22, la composición global cambia. En efecto, al permanecer ahora “inertes” y centrados los personajes dentro del plano de imagen, al dejar de ser visibles las fuentes de iluminación y al cambiar la trayectoria irregular del *steadicam* por un desplazamiento de *travelling* frontal y un movimiento panorámico, se origina una composición global equilibrada y simétrica. En otras palabras, se obtiene un nuevo equilibrio compositivo.

En síntesis, la composición global en los 36 fotogramas es el resultado de la unidad y ordenación de un grupo de elementos (los personajes, la iluminación, el movimiento de cámara) que hacen inicialmente de ella, una composición desequilibrada y asimétrica, para, posteriormente, lograr una composición distinta, es decir, equilibrada y simétrica.

## Desplazamiento de cámara

Finalmente, en lo que concierne al desplazamiento de la cámara, es gracias a la flexibilidad operativa del *steadicam* que se originan un número de cambios en el ángulo, en la distancia y en la inclinación del encuadre (fotogramas del 1 al 21).

Sin embargo, eventualmente el desplazamiento frontal de *travelling* (fotogramas del 22 al 29) y el movimiento panorámico (fotogramas 32, 33, 34 y 35) originan cambios en la distancia y en el campo visible de acción únicamente, y ya no —como en la primera serie de imágenes— cambios en el ángulo, en el nivel y en la altura.

En suma, la movilidad de la cámara —ya sea por medio de *steadicam*, por medio de un *travelling* frontal o de un movimiento panorámico— es el elemento formal más distintivo en la estructuración visual de los 36 fotogramas en blanco y negro, ya que determina, por un lado, el ángulo, la distancia y el nivel del punto de vista en el espacio y, por el otro, su campo visible de acción.

De ahí que la subsecuente composición global de las imágenes quede determinada a partir de la movilidad del encuadre.

En términos globales, los elementos formales de las 36 imágenes aisladas —el diseño monocromático en blanco y negro, la iluminación, la composición y el desplazamiento de cámara— se orientan hacia la conformación de una estética que he reconocido como parte de *la era neobarroca*.

## 5.2. Estética neobarroca

### Ritmo y repetición

Policentrismo y ritmo frenético son dos de los tres elementos fundamentales del ritmo y la repetición contemporánea que he reconocido en imágenes de la secuencia 2.

Así es, de la primera figura neobarroca, puedo asegurar que existen con base a varias disposiciones formales —las fuentes de luz, los personajes y ciertos utensilios de la puesta en escena— un agrupamiento de centros virtuales fijos y móviles al interior del cuadro de imagen.

Por otro lado, el ritmo frenético surge por razón de la velocidad desmesurada a la que suceden los cambios de ángulo, inclinación y distancia por medio del desplazamiento de *steadicam* (fotogramas del 1 al 11 y fotogramas 14, 15, 16, 19 y 20).

### Límite y exceso

En pocas palabras, del límite y exceso, reconozco que tender al límite se halla en la elasticidad formal a la que han sido sometidas cada una de las imágenes, en la impulsión hacia los confines del sistema figurativo comprendido en el cuadro de imagen y en el modo de representar el tiempo.

La ausencia de color, la iluminación dura, las variaciones en la composición global, los cambios del punto de vista a un ritmo frenético, resultan ser operaciones de experimentar al límite las posibilidades expresivas de cada elemento.

Asimismo, la excentricidad como motivo de impulsión hacia el límite de un sistema, en este caso figurativo, es reconocible mediante 2 estrategias simultáneas: el desencuadre de los personajes y policentrismo visual.

Por último, una operación más al límite de tipo formal es el modo de representar el tiempo en el que transcurren los hechos violentos del disparo y del cuchillo —con un rápido desplazamiento frontal de cámara para el primero y lento para el segundo (fotogramas del 22 al 30). Esto incluso como parte de la búsqueda estética por el detalle.

### **Detalle y fragmento**

El gusto por el detalle es, en síntesis, identificable con base en el desplazamiento frontal y eventual acercamiento de la cámara, que pasa de un plano largo a un plano corto. Como se observo, tales acercamientos —en un lapso de tiempo relativamente largo— denotan la búsqueda estética del instante-acme de las acciones violentas (fotogramas 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 y 29).

En lo que concierne al gusto por el fragmento: las imágenes al mostrarse así como son, desde el punto de vista óptico de los personajes —sin un previo acercamiento de cámara que parta de su entero precedente—, se toman fragmentos, es decir, se hacen autónomas en relación al sistema figurativo global al que pertenecen (fotogramas 32, 33, 34 y 35).

### **Desorden y caos**

De entre varias disposiciones visuales, la inclinación lateral del encuadre —lograda en base a la flexibilidad operativa del *steadicam*— da lugar a una composición global fracta, de geometría irregular. Mediante dicho procedimiento formal se obtiene una composición global de hechura interrumpida (fotogramas 7, 8, 12, 13, 18, 19, 20 y 21).

Sin embargo, a partir del fotograma 22, la geometría accidentada de las imágenes cambia por una más simétrica.

### **Nudo y laberinto**

Y así, el laberinto como una de las figuras del caos, es observable en atención a la trayectoria irregular que la cámara sigue a lo largo de la puesta en escena. Ciertamente, dicho recorrido niega la conveniencia de un seguimiento racional, teniendo como consecuencia, la anulación de un orden coherente global dentro del plano cinematográfico (primera serie de 21 fotogramas).

En síntesis, estas son las manifestaciones figurativas de la irregularidad, de la inestabilidad, de la asimetría y del caos que le confieren a la secuencia 2 la categoría de neobarroca.

### **5.3. Intertextualidad postmoderna**

#### **Parodia postmoderna**

Al incorporar elementos de textos extracinematográficos en la estructuración visual de *Natural Born Killers*, el director parodia, en términos formales y estéticos, con la noción de originalidad y con el carácter único del cine. Efectivamente, la originalidad en este caso estriba, para nuestra sorpresa, en la integración de los rasgos formales y estilísticos de aquellos géneros —previamente ironizados en sus contenidos temáticos y éticos— procedentes del ámbito massmediológico

#### **Pastiche**

En síntesis, el pastiche es reconocible mediante la superposición del texto televisivo en cuanto forma y estilo —en particular de los géneros de actualidad y noticieros. A partir de la imitación inexpresiva de los rasgos genéticos y del contexto cultural de dichos géneros, se obtiene un caso de pastiche como estrategia de representación intertextual (fotogramas del 1 al 10, secuencia 25).

#### **Collage/montaje**

En general, la relación collage/montaje es aquí distinguible por medio de la transferencia y diseminación de fragmentos de imágenes provenientes de vídeo, de dibujos animados y de fotografía (fotogramas del 27 al 34, secuencia 25).

## Cita

Por último, la cita es posible a través de la inserción de segmentos de textos publicitarios (*Coca-Cola*), de medios escritos (*Newsweek*, *Time*, *People*) y del cine (*Frankenstein*). En todo caso, los dos primeros ejemplos examinados corresponden, siguiendo los modos funcionales de la cita enunciados por Plett, a casos de cita poética y el tercero a un caso de cita ornamental.

En suma, estas son las estrategias de combinación, superposición y repetición que le confieren a la secuencia 25, y demás imágenes, la categoría de intertextual.

## Conclusiones

En conclusión: los 71 fotogramas examinados denotan el carácter neobarroco e intertextual de las secuencias 2 y 25, respectivamente. En el caso de la primera unidad de contenido, he observado que tiene patrones de organización formal que favorecen las imágenes fractales, policéntricas, excéntricas, fragmentadas, etc. Dicho de otro modo, el sistema global de relaciones entre los elementos que la componen (diseño monocromático en blanco y negro, iluminación, textura, composición y desplazamiento de cámara) aboga por las figuras neobarrocas de la mudalidad y la inestabilidad.

En relación a esto, es conveniente recordar la relevancia que el comportamiento de la cámara adquiere en la conformación visual de dichas figuras. En efecto, los cambios que se observan en el ángulo, inclinación, distancia y trayectoria de la cámara, responden, en términos globales, a la búsqueda estética del caos, de la irregularidad y de la complejidad. Dicha búsqueda es circundada, asimismo, por los subsecuentes cambios de composición global; la iluminación dura, la nitidez de la textura y el manejo monocromático en blanco y negro de las imágenes.

Como primera conclusión, pues, reconozco que la violencia como contenido temático en *Natural Born Killers* —representada con casos de violencia intrafamiliar, de asesinato múltiple, de violencia proveniente del celuloide estadounidense— hace co-necesaria la violencia como estructura de representación, es decir, representar un contenido excesivo (la violencia es fuerza excesiva) cambia la estructura misma de su contenedor, de ahí que la secuencia 2 este estructurada en sus **expectativas formales**, hacia el límite y la desmesura.

En este sentido, Schmidt asegura que los factores constructivos en el film de Stone son el exceso, en este caso de violencia, la distorsión y la ruptura de los

límites del orden establecido: “El exceso no sólo se ancla en los desenfrenados acontecimientos de la historia, sino también en la compleja forma de expresión. Todo en ella es excesivo... es decir, todo el tratamiento de los recursos se articula en función de saturar la percepción del espectador.” (Schmidt, 200).

Por otro lado, incorporar segmentos de imágenes de diversos objetos culturales —collage, montaje y cita— y reproducir algunos de estos en cuanto forma y estilo —parodia y pastiche— develan la naturaleza intertextual de la secuencia 25, y demás ilustraciones. Así es, en esta ocasión el director recurre a la integración y mezcla de elementos visuales de un grupo de textos provenientes de la cultura popular contemporánea.

En este orden de ideas, Zavala asegura que: “... la **intertextualidad cinematográfica** consistiría en la presencia implícita de: 1) otros discursos cinematográficos, o bien 2) discursos extracinematográficos en el interior de un producto específico... El segundo caso de intertextualidad remite al espectador a su cultura extracinematográfica: literatura, música, tradición oral y, por supuesto, todas las formas de la cultura visual contemporánea (historietas, fotografía, diseño, pintura, grafitos, etc.).” (Zavala, 1994, 42).

Por lo anterior, la secuencia 25, correspondería, indudablemente, a la segunda categoría de intertextualidad cinematográfica.

Ahora bien, la intertextualidad, en este caso, extracinematográfica, no es un procedimiento formal del todo nuevo, basta echar un vistazo a las estrategias intertextuales que aparecen en el trabajo de Greenaway, desde principios de los años 80, basadas principalmente en la pintura, la literatura, la fotografía y el teatro (*El contrato del dibujante*, *Una zeta y dos ceros*, *Los libros de Próspero*, *El bebe de Mâcon*, *El libro de cabecera*, etc.).

Sin embargo, lo novedoso de la secuencia 25, y demás imágenes, se ubica en sus explícitas referencias visuales no de productos cinematográficos, pictóricos, o literarios del pasado o presente, sino de aquellos productos surgidos de la tecnología comunicativa, en particular, de las formas visuales de la televisión, la publicidad y la prensa escrita.

De tal suerte que reconozco como segunda conclusión, que en los fotogramas seleccionados para el análisis de la secuencia 25, hay un reavivamiento en sentido crítico, irónico y ornamental del presente massmediológico por su directa implicación en los actuales procesos de deterioro social, al incitar a la audiencia hacia la violencia y el miedo. En breves palabras, se cuestiona la manera en que el poder formativo de dichos medios ha sido empleado últimamente y, por otro lado, su «forma» es *incautada* en la representación Oliveriana para el relato del asesino en serie.

Con base a lo anterior, y una vez hechas las constataciones pertinentes en el transcurso del análisis de la imagen, toma aspecto una conclusión global: las dos secuencias escrutadas develan que *Natural Born Killers* corresponde a un caso de **cine postmoderno**.

Efectivamente, si el cine postmoderno: "... superpone elementos del cine clásico y del cine moderno, lo cual da lugar a la presencia simultánea de collage genérico, auto-referencialidad, hiper-realismo y otras estrategias igualmente paradójicas, que a la vez utilizan y ponen en evidencia las convenciones de la representación clásica." (Zavala, 1994, 80); entonces *Natural Born Killers* es, en definitiva, un film postmoderno en razón de que las imágenes que superpone dan lugar a esas mismas estrategias de hiper-realidad, metaficcionalidad y auto-referencialidad. El proceso de superposición visual de nuestro film, da origen, sin duda, a una serie de recursos de representación surgidos en el cine postmoderno.

Pero existe una diferencia de tipo formal entre ambos cines, y es que en el caso de *Natural Born Killers*, dichas estrategias de significación están asentadas precisamente en imágenes de naturaleza neobarroca y en imágenes provenientes del campo de los *media*. Ciertamente, como se observó en el análisis de las dos secuencias, Stone recurre como propuesta de trabajo, al caos, a la irregularidad y a la complejidad de la imagen —todo llevado al límite (secuencia 2)—; a la vez que establece una relación de manera consciente y crítica con las convenciones y procedimientos de varios géneros televisivos, publicitarios y comunicativos en masa (secuencia 25, y demás imágenes); y de ninguna manera con imágenes o elementos del cine clásico o moderno. En ambos segmentos hay un juego entre las fronteras del universo neobarroco, del vídeo, del dibujo animado, de la publicidad y del celuloide televisivo. Todo el tratamiento formal se ancla, en conclusión, en una actitud crítica hacia la apología de la violencia emanada de dichos medios masivos, de las **tecnologías de saturación social** como les llama Gergen.

Y es en esta línea de tendencia contemporánea de saturación social, que *Natural Born Killers* podría ser catalogado como un film multifrénico, en la medida que experimenta con el vértigo de la multiplicidad ilimitada, a partir, en este caso, de una variadísima gama de imágenes procedentes de diferentes ámbitos de comunicación social. He aquí, pues, por fin, la ejemplaridad de la que hablaba al final de la introducción general: la de una renovada tendencia alegórica del posmodernismo cinematográfico, basado, justamente, en el exceso y en la combinatoria inagotable de posibilidades escénicas. Estamos, indudablemente, ante una película que se olvida de ser cinematográfica, y se aboca más por ser televisiva, *mediagráfica*, a raíz, repito, “... de la presencia simultánea de diversos referentes textuales en el horizonte de experiencia del lector.” (Zavala, 1998, 143).

Sin embargo, a pesar del complejo tratamiento formal, o debería decir multifrénico, *Natural Born Killers* continúa dentro de la categoría de cine

postmoderno en atención a que sigue dando lugar a esas estrategias de significación características de una película postmoderna: hiper-realidad, meta-ficción, collage genérico, etc.

Ya para concluir, y como corolario en esta última parte de mi tesis, tengo el deber de apuntar los límites y alcances que la misma tuvo en cuanto a objetivos logrados se refiere.

Por una parte, los límites fueron determinados por el tiempo de duración y por el espacio físico para su materialización. De tiempo, por lo *interminable* que resulta ser el análisis cinematográfico: bien pude haber dedicado dos, tres o quizás diez años más a la exploración analítica de *NBK*, sin embargo, el tiempo apremia y era menester concluir este proyecto de análisis en un lapso no mayor de dos años. De espacio, lo *voluminoso* que suele ser el material escrito del investigador, a pesar de que puede ocuparse de un breve fragmento o instante del film, representa ya un problema de *flexibilidad* de lectura. Efectivamente, como señalaba Bellour: “Los análisis filmicos... resultan siempre larguísimos en proporción de lo que abarcan...” (Aumont, 1985, 219); en mi caso, no obstante, procure ser lo más concreto posible, hallando la ejemplaridad del suceso en un reducido número de imágenes. Como se habrá visto, aquí no se pretendió en ningún momento embrollar al lector con un sin fin de citas y ejemplos sobre la existencia de estrategias de representación neobarrocas e intertextuales en *NBK*, lo que hubiera, inevitablemente, alargado aún más mi tesis en el volumen de páginas. A contramano, busque, persistentemente, claridad, fluidez y comodidad de la lectura en 213 cuartillas y con 71 fotogramas.

Por la otra, los marcos teóricos de base, sobre los que se estructuran la mayoría de los modelos de análisis cinematográfico —los hay de origen textual, lingüístico, semiótico, antropológico, psicoanalítico, sociológico, etc.— son asiduamente *reelaborados*, de modo singular, en cada época o periodo de tiempo,

lo que hace, hasta ese momento, *transitorias* las estimaciones que previamente lograron establecer. Tómese como ejemplo al mismo O. Calabrese quien reescribe, en clave moderna, a autores del formalismo histórico como Heinrich Wölfflin, Henri Focillon, Eugenio D'Ors y Severo Sarduy, y a filósofos como Aristóteles y Gillo Dorfles para dar lugar a una renovada consideración morfológica y estética, de forma y gusto, de la época actual (neobarroca), poniendo, por consiguiente, *distancia* con esos autores que le precedieron. Este procedimiento expositivo implica pues, que cualquier modelo de lectura estará siempre limitado; será perennemente inconcluso por las condiciones históricas del momento — englobando, por su puesto, las competencias del autor— y por el hecho de que las películas, al igual que la pintura, el grabado o cualquier imagen artística, son objetos de naturaleza equívoca, es decir, son, como ha señalado U. Eco, obras “abiertas” que pueden interpretarse de diferentes modos. Calabrese, por su parte, estima que: “No hay obra, en efecto, que no sugiera el modo de leerla y de juzgarla: que no contenga una sanción de futura memoria.” (Calabrese, 27). Esto representa, entonces, una limitante dual de carácter histórico-filosófica.

Así las cosas, cualquier análisis —incluyendo el presente— tiene otra serie de limitantes más allá de las espacio-temporales, concernientes, en este caso, a la comprobación, a postiori, de la vigencia y efectividad de sus resultados.

Sea como fuere, los alcances de la presente investigación saltan a la vista de la mano. De un lado, se logro establecer, vivamente, la naturaleza estética del film. Del otro, se pudieron circunscribir las propuestas de análisis cinematográfico, neobarroco e intertextual, en un trabajo recepcional que resulto ser, en lo personal, una gran experiencia formativa por permitirme andar, como artista visual, ese camino del que hablaba al final de la introducción general: el de la creación de espacios libres para el entendimiento, indagación y prosperidad del mundo del arte.

## Apéndice A

### Antecedentes cinematográficos de Oliver Stone (filmografía).

#### Como guionista:

- 1978. *Midnight Express*, de Alan Parker.
- 1982. *Conan the barbarian*, de John Milius.
- 1983. *Scarface*, de Brian de Palma.
- 1985. *Year of the dragon*, de Michael Cimino.
- 1986. *Eight million ways to die*, de Hal Ashby.

#### Como productor:

- 1989. *Blue steel*, de Kathryn Bigelow.
- 1990. *Reversal of fortune*, de Barbet Schroeder.
- 1991. *Iron maze*, de Hiroaki Yoshida.
- 1992. *Zebrahead*, de Anthony Drazan.

#### Como actor:

- 1992. *Patriot games*, de Phillip Noyce.
- 1993. *Dave*, de Ivan Reitman.

**Como director:**

1974. *Seizure*

Ficha técnica:

Productores: Garrad Glenn y Jeffrey Kapelman.

Producción: Euro-American-Intercontinental Leisure Industries, Cinerama  
Releasing Corporation para American International Pictures.

Guión: Edward Mann y Oliver Stone.

Argumento: Oliver Stone.

Fotografía: Roger Racine, en color DeLuxe.

Dirección artística: Najwa Stone.

Música: Lee Gagnon.

Montaje: Nobuko Oganessoff y Oliver Stone.

Ayudante de dirección: Timothy Rowse.

Duración: 93 minutos.

Ficha artística:

Jonathan Frid (Edmund Blackstone)

Martin Beswick (Reina del mal)

Joe Sirola (Charlie)

Christina Pickles (Nicole Blackstone)

Hervé Villechaize (Spider)

Anne Meacham (Eunice)

Roger de Koven (Serge)

1981. *The hand*

Ficha técnica:

Productor: Edward R. Pressman.

Productor ejecutivo: Clark L. Paylow.

Productores asociados: Joe O'Har, Bert Kamerman y Leslie Paonessa.

Producción: Orion Pictures, Warner Bros.

Guión: Oliver Stone.

Argumento: La novela *The Lizard's Tail*, de Marc Brandel.

Fotografía: King Baggot, en Technicolor.

Dirección artística: Richard Sawyer.

Música: James Horner.

Montaje: Richard Marks.

Ayudantes de dirección: Kim Kurumuda y Andy Anderson.

Duración: 108 minutos.

Ficha artística:

Michael Caine (Jon Lansdale)

Andrea Marcovicci (Anne Lansdale)

Annie McEnroe (Stella Roche)

Bruce McGill (Brian Ferguson)

Viveca Lindfors (La doctora)

Rosemary Murphy (Karen Wagner)

Mara Hobel (Lizzie Lansdale)

Pat Corley (El sheriff)

Nicolas Hormann (Bill Richman)

Oliver Stone (El vagabundo)

1985. *Salvador*

Ficha técnica:

Productores: Gerald Green y Oliver Stone.

Productores ejecutivos: John Daly y Derek Gibson.

Productores asociados: Bob Morones y Brad H. Aronso.

Producción: Hemdale Film Corporation.

Guión: Oliver Stone y Richard Boyle.

Fotografía: Robert Richardson, en color.

Dirección artística: Melo Hinojosa.

Música: Georges Delerue.

Montaje: Claire Simpson.

Ayudantes de dirección: Ramón Menéndez, José Luis Ortega y Miguel Lima.

Duración: 123 minutos.

Ficha artística:

James Woods (Richard Boyle)

James Belushi (Dr. Rock)

Michael Murphy (Embajador Thomas Kelly)

John Savage (John Cassady)

Elpidia Carrillo (María)

Tony Plana (Comandante Max)

Colby Chester (Jack Morgan)

Cindy Gibb (Cathy Moore)

Will MacMillan (Coronel Hyde)

Valerie Wildman (Pauline Axelrod)

José Carlos Ruiz (Arzobispo Romero)

1986. *Platoon*

Ficha técnica:

Productor: Arnold Kopelson.

Productores ejecutivos: John Daly y Derek Gibson.

Productores asociados: A. Kitman Ho.

Producción Hemdale Film Corporation para Orion Pictures.

Guión: Oliver Stone.

Fotografía: Robert Richardson, en color CFI.

Fotografía de la 2.ª unidad: Tom Sigel.

Dirección artística: Rodel Cruz y Doris Sherman Williams.

Música: Georges Delerue.

Montaje: Claire Simpson y Tom Finan.

Ayudantes de dirección. H. Gordon Boos, Gerry Toomey y Pepito Díaz.

Duración: 120 minutos.

Ficha artística:

Tom Berenger (Sargento Barnes)

Willen Dafoe (Sargento Elias)

Charlie Sheen (Chris Taylor)

Forest Whitaker (Big Harold)

Francesco Quinn (Rhah)

John C. McGinley (Sargento O'Neill)

Richard Edson (SI)

Kevin Dillon (Bunny)

Reggie Johnson (Junior)

Keith David (King)

1987. *Wall Street*

Ficha técnica:

Productor: Edward R. Pressman.

Productores asociados: A. Kitman Ho y Michael Flynn.

Producción: Edward R. Pressman Productions,

American Entertainment Partners para 20<sup>th</sup> Century Fox.

Guión: Oliver Stone y Stanley Weiser.

Fotografía: Robert Richardson, en color de DeLuxe.

Fotografía de la 2<sup>a</sup> unidad: Tom Sigel.

Dirección artística: John Jay Moore y Hilda Stark.

Música: Stewart Copeland.

Montaje: Claire Simpson y David S. Brenner.

Ayudantes de dirección: Steve Lim, Amy Sayres y Vebe Borge.

Duración: 124 minutos.

Ficha artística:

Michael Douglas (Gordon Gekko)

Charlie Sheen (Bud Fox)

Daryl Hannah (Darien Taylor)

Martin Sheen (Carl Fox)

Terence Stamp (Sir Larry Wildman)

Sean Young (Kate Gekko)

Hal Holbrook (Lou Mannheim)

Sylvia Miles (Sylvie Drimmer)

James Spader (Roger Barnes)

Richard A. Dysart (Cromwell)

1987. *Talk Radio*

Ficha técnica:

Productores: Edward R. Pressmann y A Kitman Ho.

Productores ejecutivos: Greg Strangis y Sam Strangis.

Productor: Diane Scneier y Neil Weisman.

Producción: Edward R. Pressman Productions, Ten Four Productions, Cineplex  
Odeon Films para Universal Pictures.

Guión: Oliver Stone y Eric Bogosian.

Argumento: la obra teatral *Talk Radio*, de Eric Bogosian y Tad Savinar, y el libro  
*Talked to Death: The Life and Murder of Alan Berg*, de Stephen  
Singular.

Fotografía: Robert Richardson, en color.

Dirección artística: Milo.

Música: Stewart Copeland.

Montaje: David Brenner y Joe Hutshing.

Ayudantes de dirección: Joseph Reidy y Vebe Borge.

Duración: 109 minutos.

Ficha artística:

Eric Bogosian (Barry Champaign)

Alec Baldwin (Dan)

Ellen Greene (Ellen)

Leslie Hope (Laura)

John C. McGinley (Stu)

John Pankow (Chuck Dietz)

Michael Wincott (Kent)

1989. *Born on fourth of July*

Ficha técnica:

Productores: A. Kitman Ho y Oliver Stone.

Productores asociados: Clayton Townsed y Joseph Reidy.

Producción: A. Kitman Ho Productions, Ixtlan Productions para Universal Pictures.

Guión: Oliver Stone y Ron Kovic.

Argumento: El libro de Ron Kovic.

Fotografía: Robert Richardson, en color DeLuxe.

Dirección artística: Victor Kempster y Richard L. Johnson.

Música: John Williams.

Montaje: David Brenner, Joe Hutshing y Pietro Scalia.

Ayudantes de dirección: Joseph Reidy, Stephen J. Lim, David Sardi y Donald Lee.

Duración: 144 minutos.

Ficha artística:

Tom Cruise (Ron Kovic)

Bryan Larkin (Ron, joven)

Raymond J. Barry (Sr. Kovic)

Caroline Kava (Sra. Kovic)

Josh Evans (Tommy Kovic)

Steh Allen (Tommy, joven)

Jamie Talisman (Jimmy Kovic)

Tom Berenger (el sargento de reclutamiento)

Oliver Stone (El periodista)

1990. *The Doors*

Ficha técnica:

Productores: Bill Graham, Sasha Harari y A. Kitman Ho..

Productores ejecutivos: Mario Kassar, Nicholas Clainos y Brian Grazer.

Productores asociados: Clayton Townsed y Joseph Reidy.

Producción: Carolco Productions, Harari/Graham Films, Imagine Entertainment  
para TriStar Pictures.

Guión: J. Randal Johnson y Oliver Stone.

Fotografía: Robert Richardson, en color DeLuxe.

Fotografía de la 2ª unidad: Tom Siegel y Toby Phillips.

Dirección artística: Larry Fulton.

Música: Budd Carr y Paul A. Rothchild.

Montaje: David Brenner, Joe Hutshing y Pietro Scalia.

Ayudantes de dirección: Joseph Reidy, Nathalie Vadim y Deborah Lpuard.

Duración: 141 minutos.

Ficha artística:

Val Kilmer (Jim Morrison)

Frank Whaley (Robby Krieger)

Kevin Dillon (John Densmore)

Meg Ryan (Pamela Courson)

Kyle MacLacnlan (Ray Manzarek)

Billy Idol (Cat)

Dennis Burkley (Dog)

Josh Evans (Bill Siddons)

1991. *JFK*

Ficha técnica:

Productores: A. Kitman Ho y Oliver Stone.

Productor ejecutivo: Arnold Milchan.

Productores asociados: Joseph Reidy y Clayton Townsed.

Producción: Ixtlan Corporation, A. Kitman Ho Productions, Regency Enterprises,  
Alcor Films, Le Studio Canal + para Warner Bros.

Guión: Oliver Stone y Zachary Sklar.

Argumento: Los libros *On the Trail of the Assassins*, de Jim Garrison y *Crossfire: the Plot that Killed Kennedy*, de Jim Marrs.

Fotografía: Robert Richardson, en color DuArt.

Dirección artística: Derek R. Hill y Alan R. Tomkins.

Música: John Williams, arreglada por John Neufeld.

Montaje: Joe Hutshing, Pietro Scalia, Hank Corwin y Julie Monroe.

Ayudantes de dirección: Joseph Reidy, Joseph R. Burns y Deborah Lupard.

Duración: 189 minutos.

Ficha artística:

Kevin Cosner (Jim Garrison)

Sissy Spacek (Liz Garrison)

Joe Pesci (David Ferrie)

Tommy Lee Jones (Clay Shaw)

Gary Oldman (Lee Harvey Oswald)

Jay O. Sanders (Lou Ivon)

Michael Rooker (Bill Broussard)

Laurie Metcalf (Susie Cox)

1993. *Heaven and earth*

Ficha técnica:

Productores: Oliver Stone, Arnon Milcahan, Robert Kline y A. Kitman Ho.

Productores asociados: Clayton Townsed, Risa García y Christina Rodgers

Producción: Ixtlan Corporation, New Regency Pictures, ToddAo Entertainment,  
TAE Productions, Alcor Films, Le Studio Canal + para Warner Bros.

Guión: Oliver Stone.

Argumento: Los libros *When Heaven and Earth Changed Places*, de Le Ly Hayslip  
y Jay Wurts, y *Child of War, Woman of Peace*, de Le Ly Hayslip y  
James Hayslip.

Fotografía: Robert Richardson, en Technicolor.

Fotografía de la 2° unidad: Phil Pfeiffer.

Dirección artística: Stephen Spence, supervisada por Alan R. Tomkins.

Música: Kitaro, interpretada por Yu Xiao Guang.

Montaje: David Brenner, Sally Menke y Brian Berdan.

Ayudantes de dirección: Herb Gains y Sompol Sugkawees.

Duración: 139 minutos.

Ficha artística:

Tommy Lee Jones (Steve Butler)

Joan Chen (Mamá)

Haing S. Ngor (Papá)

Hiep Thi Le (Le ly)

Debbie Reynolds (Eugenia)

Dustin Nguyen (Sau)

Conchita Ferrell (Bernice)

1994. *Natural Born Killers*

Ficha técnica:

Productores: Jane Hamsher, Don Murphy y Clayton Townsend.

Co-productor: Rand Vassler.

Productores ejecutivos: Arnon Milchan y Thom Mount.

Producción: Regency Enterprises, Alcor Films, Ixtlan/New Regency Productions,  
JD Productions para Warner Bros.

Dirección Oliver Stone.

Guión: David Veloz, Richard Rutowsky y Oliver Stone, según un argumento de  
Quentin Tarantino.

Fotografía: Robert Richardson, en Technicolor.

Diseño de producción: Victor Kempster.

Diseño de vestuario: Richard Hornung.

Música: Budd Carr.

Montaje: Hank Corwin y Brian Berdan.

Duración: 119 minutos.

Ficha artística:

Woody Harrelson (Mickey Knox)

Juliette Lewis (Mallory Knox)

Robert Downey Jr. (Wayne Gale)

Tommy Lee Jones (Dwight McClusky)

Tom Sizemore (Jack Scagnetti)

Rodney Dangerfield y Edie McClurg (Los padres de Mallory)

Russell Means (El viejo indio)

O-Lan Jones (Mabel)

1995. *Nixon*

Ficha técnica:

Productor asociado: Richard Rutowsky, para Disney.

Producción: Andrew Vajna.

Guión: Stephen J. Rivele, Christopher Wilkinson y Oliver Stone.

Fotografía: Robert Richardson.

Música: John Williams.

Montaje: Hank Corwin y Brian Berdan.

Ficha artística:

Anthony Hopkins (Richard Nixon)

James Woods (Bob Haldeman)

J. T. Walsh (John Ehrlichman)

Paul Sorvino (Henry Kissinger)

Bob Hoskins (J. Edgar Hoover)

Joan Allen (Patricia Nixon)

Madeleine Kahn (Martha Mitchell)

E. G. Marshall (John Mitchell)

Ed Harris (agente de la CIA)

1998. *U-turn*

Ficha técnica:

Productor ejecutivo: John Ridley.

Productores: Dan Halsted y Clayton Townsend.

Co-productor: Richard Rutowsky.

Director de fotografía: Robert Richardson A.S.C., en Technicolor.

Música compuesta y conducida: Ennio Morricone.

Montaje: Hank Corwin y Thomas J. Nordberg.

Argumento basado en el libro: *Stray Dods*, de John Ridley.

Ficha artística:

Sean Penn (Bobby Cooper)

Jennifer López (Grace Mckenna)

Nick Nolte (Jake Mckenna)

Powers Boothe (Sheriff Potter)

Claire Danes (Jerry)

Joaquín Phoenix (Toby N. Tucker)

Billy Bob Thornton (Darrell)

Jon Voight (indio ciego)

Sheri Foster (mamá de Grace)

## Apéndice B

### El graffiti contemporáneo

La presencia de las manifestaciones figurativas del neobarroco no es exclusiva de las artes plásticas, de la realización cinematográfica o de las comunicaciones de masa. Por el contrario, el graffiti contemporáneo —un fenómeno cultural genuinamente urbano— muestra poderosos indicios visuales que lo emparentan con aquellos productos estéticos de naturaleza neobarroca.

En efecto, el graffiti es un discurso formal repetitivo, excesivo, fragmentario, caótico, efímero, laberíntico, disipador, impreciso y subversivo. Como testimonio de lo anterior, presento a continuación las síntesis de las constataciones realizadas por Joan Gari (1994), a lo largo del itinerario por el universo del graffiti. Gari, al igual que quien escribe, sigue la línea de investigación desarrollada por Omar Calabrese en el campo de la estética.

*Ritmo y repetición.* El graffiti es repetitivo, dado su evidente propósito itinerante, que necesita repetirse primordialmente para sobrevivir y, además, para marcar un territorio, con un reflejo tan primitivo pero a la vez tan de actualidad, visto el fenómeno de las llamadas “tribus urbanas”.

*Límite y exceso.* Es excesivo en relación al referencialismo de las temáticas representadas (contenido), resultado de una búsqueda “decorativa” (en sentido negativo) de superficie, de materiales, de organización formal. Sin embargo, este tipo de exceso es falsamente dinámico, falsamente rupturista: el neobarroco no es nada propenso a la inversión de los sistemas de valores. La progresiva extensión del graffiti norteamericano corrobora ésta afirmación.

*Detalle y fragmento.* El graffiti pone en evidencia la revalorización del fragmento, donde el *efecto mosaico* es conseguido por la multiplicación de signos con códigos diferentes sobre el mismo espacio, en una intersección promiscua sin más objetivo que la pura saturación mediante la acumulación. La suma de los fragmentos, sin embargo, no construye ninguna totalidad: estamos ante la mera exaltación del fragmento por el fragmento, en una orgía de signos.

*Inestabilidad y metamorfosis.* Los signos murales son casi tan inestables como los electrónicos, inestabilidad que es apreciable en diferentes momentos de la cadena comunicativa en la producción del mensaje —las condiciones en que debe realizarse no siempre son favorables a la plasmación exacta de la intención del autor, en el espacio físico concreto de la realización del discurso, la cantidad de *ruido* ambiental es elevada (al tratarse de superficies no destinadas a este tipo de comunicación)—; y en los mismos códigos alfabéticos empleados para el graffiti, inestables por causa de los términos tomados de lenguas no familiares entre los *grafitistas* o por la convención de los signos verbales en elementos puramente pictóricos.

*Desorden y caos.* El discurso mural es intermitente e irregular porque así se configura su emisión y su recepción. La amalgama mural de signos alfabéticos y pictóricos ocasiona un “imaginario del caos”, y también la erotización de las superficies parietales.

*Nudo y laberinto.* Constitutivamente, el graffiti es laberíntico porque los trazos de su escritura no pretenden, a menudo, ser descifrados, sino justamente sorprender por su capacidad de estreñamiento o singularidad. Atrapado por el dédalo caótico de una caligrafía enigmática, el receptor muchas veces se desconcierta y piensa que el texto que contempla no tiene significado.

*Complejidad y disipación.* La parodia (estructura disipadora y, al tiempo, creadora de nuevos valores en el sistema de géneros) constituye uno de los mecanismos más característicos del discurso mural, ya que se presenta como introducción de turbulencia en la estructura del graffiti, y que puede, incluso, conducir al nacimiento de géneros nuevos.

*Más o menos y no se qué.* La siguiente noción es consecuencia lógica de un discurso que exalta el detalle en detrimento de la visión global, que se recrea en la inestabilidad y en el caos laberíntico y que prefiere, a la originalidad en el sentido tradicional del término, la parodia. La mentalidad contemporánea se encuentra seducida por la vaguedad y la indefinición. Los defectos gramaticales y sintácticos del graffiti se corresponden a otros tantos errores y servidumbres de lo impreciso y de lo indefinido.

*Distorsión y perversión.* La cita es un mecanismo de reescritura, bien con propósitos serios (ficcionalización del pasado) o bien con finalidades humorísticas (parodia). El graffiti usa y abusa de mecanismos transtextuales para construir su espacio de ficción, donde se encuentran, en una sincronía básica, consejos falsamente proverbiales, eslóganes (distorsionados) publicitarios y políticos, gestos de provocación sexual, mensajes *naifs* y un largo etcétera.

Como se entiende, pues, el graffiti intercede por las formas visuales de la mudalidad, la polidimensionalidad y la inestabilidad. La capacidad inventiva de éste arte parietal, se encamina a la exaltación de lo fragmentado, de lo confuso, de lo indescifrable.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*.  
Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1962 (1957).
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós, Barcelona, 1992.
- & Michel Marie. *Análisis del film*. Paidós, Barcelona, 1990 (1988).
- et al. *Estética del film. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*.  
Paidós, Barcelona, 1996 (1985).
- Bordwell, David & Kristin Thompson. *El arte cinematográfico. Una introducción*.  
Paidós, Barcelona, 1995 (1983).
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, 1994 (1987).
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Cátedra, Madrid, 1994, (1993).
- & Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, 1991,  
(1990).
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento y La imagen-tiempo*. Paidós, Barcelona,  
1984 y 1987.
- Faulstich, Werner & Helmut Korte, comps., de la serie de 5 Vols.: *Cien años de  
cine, 1895- 1995. Vol. 3: 1945-1960*. Siglo XXI Editores, México, 1995  
(1990).
- Garí, Joan. *La conversación mural. Ensayo para la lectura del graffiti*.  
Premio Fundesco de Ensayo, Madrid, 1995.
- Gergen, Kenneth J. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo  
contemporáneo*. Paidós, Barcelona, 1997 (1991).

- González, Jesús. *Frente al texto filmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor*, en Jesús González comp. *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Editorial Complutense, Madrid, 1995, 12-45.
- Hutcheon, Linda. *La política de la parodia postmoderna*. En *Criterios*. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtin. UAM Xochimilco, Casa de las Américas, UNEAC, México, 1993, 187-201.
- Jameson, Frederic. *Posmodernismo y sociedad de consumo*. En Hal Foster comp. *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1985 (1983), 165-186.
- La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós, Barcelona, 1995 (1992).
- Lotman, Iuri M. *El texto en el texto*. En *Criterios*. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtin. UAM Xochimilco, Casa de las Américas, UNEAC, México, 1993, 117-132.
- MacLuhan, Herbert M. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona, 1996 (1964).
- Mandoki, Katya. *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. Grijalbo, México, 1994.
- Metz, Christian. *Lenguaje y cinema*. Planeta, 1973.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras y 2. Las formas*. Siglo XXI, Barcelona, 1986.
- Pavlicic, Pavao. *La intertextualidad moderna y postmoderna*. En *Criterios*. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtin. UAM Xochimilco, Casa de las Américas, UNEAC, México, 1993, 165-186.
- Payán, Miguel Juan. *Oliver Stone*. Ediciones JC, Madrid, 1996.

- Plett, Heinrich. *Intertextualidades*. En *Criterios*. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtin. UAM Xochimilco, Casa de las Américas, UNEAC, México, 1993, 65-94.
- Schmidt, Margarita. *Análisis de la realización cinematográfica*. Síntesis, Madrid, 1997.
- Ulmer, Gregory. *El objeto de la poscrítica*. En Hal Foster comp. *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1985 (1983), 125-163.
- Vila, Santiago. *La escenografía. Cine y arquitectura*. Cátedra, Madrid, 1997.
- Villain, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 1997 (1992).
- Zavala, Lauro. *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Universidad veracruzana, Xalapa, 1997 (1994).
- *Elementos para el análisis de la intertextualidad*. La Colmena, núm. 9, UAEM, Toluca, 1996, 4-15.
- *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.

## Glosario

Índice analítico de los términos definidos y empleados en el transcurso de este trabajo:

*Aislamiento de fotogramas.* Operación de análisis iniciada con los exámenes de origen textual. Permite analizar con mayor “comodidad” los parámetros formales de la imagen incluyendo los movimientos de cámara (J. Aumont & M. Marie).

*Análisis cinematográfico.* Relectura interpretativa de un grupo de supuestos estéticos, sociológicos, comunicativos, etc. Comúnmente, auxiliada por distintas herramientas de análisis (J. Aumont & M. Marie, F. Casetti & F. Chion, L. Zavala).

*Características de la iluminación cinematográfica.* La luz en el cine se caracteriza por su **fuentes**, origen de la luz o luces (lámparas, farolas, linternas, luz exterior, etc.), por su **calidad**, intensidad relativa de la misma (dura, suave, etc.), por su **dirección**, recorrido de la luz desde su fuente o fuentes hacia el objeto iluminado (luz frontal, luz lateral, contraluz, luz contrapicada, luz cenital, *kicker* y luz de ojos), por su **color**, mediante filtros de color que se colocan delante de la fuente de luz (D. Bordwell & K. Thompson).

*Cine postmoderno.* Categoría utilizada para hacer referencia al cine surgido a partir de los años 70 y 80, en el que se superponen elementos del cine clásico y moderno, lo cual da lugar a la presencia simultánea de collage genérico, auto-referencialidad, hiper-realismo y otras estrategias igualmente paradójicas, que a la vez utilizan y ponen en evidencia las convenciones de la representación clásica (L. Zavala).

*Cita.* Unidad de repetición intertextual, un pretexto es reproducido en un texto posterior. La cita se caracteriza por su naturaleza segmental, es decir, el pretexto no es reproducido íntegramente, sino sólo de manera parcial. Modalidades de la cita: cita de autoridad, cita erudita, cita ornamental, cita poética (H. Plett).

*Color.* Impresión que hace en la retina del ojo la luz reflejada por los cuerpos. El color juega un papel importante en la conformación visual de cualquier imagen. En el cine, adquiere un valor expresivo a través del decorado, de la escenografía, del maquillaje, del vestuario, etc. (D. Bordwell & K. Thompson).

*Collage.* Transferencia de materiales de un contexto a otro. Superposición sintagmática de fragmentos provenientes de discursos, textos y códigos distintos entre sí, con o sin una intención específica. Heterogeneidades, superposiciones, diferencias (G. Ulmer, L. Zavala).

*Composición cinematográfica.* Resultado de la organización y distribución de los diferentes elementos figurados (decorados, luces, personajes) al interior del plano de imagen. El emplazamiento y desplazamiento de la cámara influyen de manera excepcional en la configuración visual de la composición global (D. Bordwell & K. Thompson).

*Contraste.* Grado de diferencia entre las zonas más claras y más oscuras del fotograma (D. Bordwell & K. Thompson).

*Cuadro de imagen.* Uno o más fotogramas expuestos en serie en una tira de película continua. Imagen ininterrumpida con un único encuadre móvil o estático. También llamado «plano cinematográfico», «plano de imagen» o «toma» (D. Bordwell & K. Thompson).

*Descomposición.* Etapa en el análisis cinematográfico donde se subdivide el film en segmentos cada vez más breves: *encuadres* (F. Casetti & D. Chio).

*Desencuadre.* Es vaciar el centro de todo objeto significativo, es asignarle porciones relativamente insignificantes de la representación. Aumont lo llama «descentramiento». Desencuadrar es siempre encuadrar *de otro modo* (Bonitzer, J. Aumont).

*Desorden y caos.* Serie de nociones que sirven, al pensamiento filosófico y científico, para justificar lo imprevisible o lo ininteligible de fenómenos ya sucedidos. Los objetos fractales, las producciones comunicativas irregulares, los flujos turbulentos, constituyen el horizonte de una estética contemporánea irregular y caótica (O. Calabrese).

*Desplazamiento de cámara.* Traslado físico de la cámara de un punto a otro siguiendo cierta trayectoria. Tipos de desplazamientos de cámara: *travelling*, de grúa, *steadicam* y cámara en mano (D. Bordwell & K. Thompson).

*Detalle y fragmento.* Términos interdefinidos a partir de su homologación respecto a la polaridad de «parte» y a partir de su oposición a la categoría «parte»/«todo». Utensilios interpretativos para el análisis de prácticas creativas o críticas que conciernen a objetos visivos. El efecto-porno y el instante-acme son procedimientos de prácticas detallantes. El objeto-contenedor, el efecto-collage y la cita son procedimientos de fragmentación (O. Calabrese).

*Diseño del color monocromático.* Diseño del color que utiliza una gama limitada de matices de un mismo color (D. Bordwell & K. Thompson).

*Distancia de la cámara.* Distancia aparente de la imagen con respecto a los elementos de la puesta en escena. También llamada «distancia del encuadre» y «escala de plano». Primer plano, Primerísimo plano, Gran plano general, Plano medio corto, Plano medio, Plano americano (D. Bordwell & K. Thompson).

*Elementos formales.* Elementos visuales que dan forma a una imagen artística (color, iluminación, textura, composición). El cine incluye como elementos de la forma el montaje, la banda sonora, el emplazamiento y desplazamiento de la cámara. Sinónimos: elementos plásticos, objetos visuales, objetos figurados (J. Aumont, D. Bordwell & K. Thompson).

*Emplazamiento de cámara.* Posición física de la cámara desde donde se observa el material de la imagen. También se denomina «ángulo de cámara» (D. Bordwell & K. Thompson).

*Emulsión de la película.* Capas de gelatina que contienen sustancias sensibles a la luz. La emulsión de las películas en blanco y negro contiene haluros de plata. La emulsión de la película a color contiene tres capas adicionales, cada una de ellas con un baño químico sensible a un color primario: rojo, verde o azul. También se añaden otras capas para que filtren la luz de otros colores (D. Bordwell & K. Thompson).

*Encuadre.* Unidad técnica al momento de rodar. Punto de vista sobre el acontecimiento y una cierta duración. Uso de los bordes del fotograma para seleccionar y componer lo que se verá en pantalla. El encuadre de imagen está determinado por el emplazamiento de la cámara. En el análisis cinematográfico, los encuadres son segmentos de descomposición siempre más pequeños (F. Casetti, J. Aumont, D. Bordwell & K. Thompson).

*Equilibrio compositivo.* Grado en que las áreas del espacio de la pantalla han distribuido por igual masas y puntos de interés (D. Bordwell & K. Thompson).

*Estética.* Reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. En el cine, la estética es el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo «bello» y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del

espectador como del teórico. La estética del cine presenta dos aspectos: una vertiente general, que contempla el fenómeno estético propio del cine, y otra específica, centrada en el análisis de obras particulares: es el análisis de filmes o la crítica en el sentido pleno del término, tal como se la utiliza en las artes plásticas y en musicología (J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet).

*Expectativas formales.* La manera en que el espectador supone se completarán los elementos de la imagen de acuerdo al contexto de la historia. Modo en que la forma filmica orienta la actividad del público. Las expectativas formales pueden ser creadas a partir de contradicciones u omisiones en la organización visual de la imagen en relación a la historia (D. Bordwell & K. Thompson).

*Exposición de la película.* Manipulación que se hace sobre la tira de película con el propósito de controlar las cualidades tonales de una imagen. Al revelar o positivar, los procesos de laboratorio pueden alterar la exposición de la película. En la filmación, la exposición se controla regulando la cantidad de luz que pasa por el objetivo de la cámara. Una película está subexpuesta cuando es demasiado oscura, con muy poca luz admitida a través del objetivo; y sobreexpuesta cuando es demasiado clara, con demasiada luz admitida a través de la lente (D. Bordwell & K. Thompson).

*Forma filmica.* Sistema general de relaciones entre los elementos de una película (D. Bordwell & K. Thompson).

*Fotograma.* Una única imagen de la tira de película. En el análisis cinematográfico, es la cita más literal de un film puesto que está extraído del entero de su propio cuerpo (J. Aumont, D. Bordwell & K. Thompson).

*Iluminación.* Véanse características de la iluminación, por ejemplo: *fuerza*.

*Intertexto.* Texto que deja de ser limitado, es decir, cuando sus elementos constituyentes hacen referencia a elementos de otros textos. Es el instante donde se hace difuso su principio, su fin o su marco. *Un texto entre otros textos* (H. Plett, L. Zavala).

*Intertextualidad cinematográfica.* Es la presencia implícita de: 1) otros discursos cinematográficos, o bien 2) discursos extracinematográficos en el interior de un producto específico (L. Zavala).

*Intertextualidad postmoderna.* Relación lógica y de sentido con un grupo de textos viejos o ajenos, de los cuales se asimilan sus convenciones genéricas, estilísticas o de cualquier otro tipo (P. Pavlicic, L. Zavala).

*Límite y Exceso.* Términos topológicos que definen el aspecto espacial de cualquier organización de sistemas. Todo sistema posee un confín de valores. En el ámbito de la cultura, el límite y el exceso son tipos de acción orientados por el placer o la necesidad de romper normas «perimetales» de estabilización ordenada —la desmesura y la excedencia están entre sus principales constantes formales (O. Calabrese).

*Montaje.* Estrategia de fragmentación y recomposición de la realidad a través de un juego con las posibilidades de su representación. Su objetivo no necesariamente es representar, sino construir o cambiar la realidad (G. Ulmer, L. Zavala).

*Multifrenia.* Fragmentación y colonización de la experiencia del yo. Escisión del individuo en una multiplicidad de investiduras de su yo. Presencia simultánea de diversos referentes textuales en el horizonte de experiencia del lector (K. Gergen, L. Zavala).

*Narración.* Proceso mediante el cual el *argumento* transmite o retiene información de la *historia*. La narración puede estar más o menos limitada al conocimiento de los personajes y puede ser más o menos profunda a la hora

de presentar sus percepciones mentales y sus pensamientos (D. Bordwell & K. Thompson).

*Neobarroco*. Pérdida en las formas de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudalidad. La estética neobarroca pone en juego estrategias de significación que permiten integrar elementos clásicos y modernos (O. Calabrese, L. Zavala).

*Nivel de la cámara*. Sensación de gravedad que gobierna el material filmado y la imagen (D. Bordwell & K. Thompson).

*Nudo y Laberinto*. Figuras del caos regidas por el principio de pérdida de una visión global de un recorrido racional y del ejercicio, al mismo tiempo, de una inteligencia aguda para el «reencuentro» de un orden. Representaciones de una complejidad *ambigua* en razón de que niegan el valor de un orden global, de una topografía general; pero constituyen un desafío para encontrar todavía un orden (O. Calabrese).

*Nueva ciencia*. Ciencia que nos invita a no producir modelos exageradamente unificados y simplificados. Establece que el universo, tanto físico como humano, no es un múltiplo reducible a la unidad, es un múltiplo fragmentario, en el que muchos modelos se confrontan y compiten entre ellos. La mayoría de los fenómenos del universo no es tan adscribible a modelos estables, como más bien a la inestabilidad derivada de los numerosos sistemas complejos (O. Calabrese).

*Parodia postmoderna*. Revisión impugnadora o de relectura del pasado que confirma y subvierte, a la vez, el poder de las representaciones de la historia. Imitación irónica de un modelo artístico. Imitación irónica de elementos semánticos o estilísticos de un texto (L. Hutcheon, L. Zavala).

*Pastiche.* Imitación neutral, sin risa, de un estilo peculiar o único Superposición de elementos procedentes de varios estilos. Imitación formal (generalmente de carácter estilístico) no necesariamente irónica (F. Jameson, L. Zavala).

*Percepción de la forma.* «Forma global», «forma de conjunto» característica de un objeto representado en una imagen, o de un símbolo sin existencia fenoménica en el mundo real. Percepción de la forma en cuanto a unidad, en cuanto configuración que implica la existencia de un todo que estructura sus partes de manera racional. Se reconocerá la forma de un objeto si se respetan ciertas relaciones espaciales entre sus elementos (J. Aumont).

*Puesta en escena.* Todos los elementos situados delante de la cámara que se van a fotografiar: los decorados y el *atrezzo*, la iluminación, el vestuario y el maquillaje, y el comportamiento de los personajes (D. Bordwell & K. Thompson).

*Reflejos.* Zonas de luminosidad relativa en una superficie. Los reflejos proporcionan importantes indicaciones de la textura de la superficie (D. Bordwell & K. Thompson).

*Ritmo y Repetición.* Principios organizativos que definen la *serialidad* de los productos de ficción de las actuales comunicaciones de masa. Tele-films, films de serie, novelas de consumo, *comics*, canciones, etc., nacen como producto de mecánica de repetición y optimización del trabajo —el modelo es repetido en un estándar pero variado con unas opciones. En cuanto a su estructura, nace como diferente de un original, pero que resulta, al contrario, idéntico, en relación a la red de modelos existentes. La variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, ritmo frenético son los tres elementos fundamentales de la repetición contemporánea (O. Calabrese).

*Secuencia.* Agrupación de planos cortos, medios y largos relacionados entre sí por el desarrollo narrativo-visual del film. Unidad fundamental de contenido dentro de cualquier película, debido, en gran medida, a su duración en el tiempo representado (F. Casetti & D. Chio, J. Aumont & M. Marie).

*Segmentación.* Listado de secuencias de un film. División del film en secuencias para analizar su forma (J. Aumont & M. Marie, D. Bordwell & K. Thompson).

*Steadicam.* Montura de cámara atada al cuerpo del operador mediante un soporte. Se equilibra en base a giroscopios (D. Bordwell & K. Thompson).

*Tecnologías de saturación social.* Innovaciones tecnológicas que han dado lugar a la enorme proliferación de diversas, y cada vez más intensas, relaciones personales. Las tecnologías de saturación social son centrales en la supresión contemporánea del yo individual. **Tecnología de bajo nivel:** el ferrocarril, los servicios postales, el automóvil, el teléfono, la radio, el cinematógrafo, el libro impreso. **Tecnología de alto nivel:** el avión, la televisión, las cintas de vídeo, la computadora, el correo electrónico, los satélites, las telecomunicaciones (K. Gergen).

*Texto.* Todo fenómeno cultural de elementos significativos —una obra de arte, un cuento, un *spot* publicitario, una teoría científica, etc. Sus límites están indicados por su principio, medio y fin; y su coherencia, por la conjunción deliberadamente interrelacionada de sus elementos constituyentes (H. Plett, I. Lotman, L. Zavala).

*Textura.* Detalles de la superficie (curvas, vetas, brillos, destellos, revestimientos, pliegues, etc.) que revelan la consistencia del material con que está hecho un objeto. En el cine, las texturas en la imagen pueden destacarse claramente o formarse en un haz de luz (D. Bordwell & K. Thompson).