



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA TRADICIÓN RETÓRICA Y POÉTICA CLÁSICA EN LOS MODOS DISCURSIVOS  
CINEMATOGRAFÍCOS: LA SÍNTESIS DE GEOFFREY OF VINSAUF

**TESIS**  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:  
**MTRO. JUAN MANUEL ARRIAGA BENÍTEZ**

TUTOR  
DRA. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR  
DRA. MARÍA LETICIA LÓPEZ SERRATOS      DRA. ELSA DEL CARMEN RODRÍGUEZ BRONDO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS      FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., OCTUBRE 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.



*Sacra salus, optanda quies, sapientia iudex.  
Duxque poetaque sum; conor enim sapiens.*



## ÍNDICE

Introducción.....	7
Agradecimientos.....	12
1 Marco teórico.....	17
1.1 Las poéticas.....	17
1.2 Las nuevas poéticas.....	27
1.3 Exposición metodológica y objetivos.....	32
2 Retórica y poética clásicas en Geoffrey de Vinsauf.....	39
2.1 Tradición clásica y creación cinematográfica.....	39
2.2 La <i>Poetria nova</i> .....	41
2.3 <i>Cape fear</i> (1991): un ejemplo de tragedia en el cine.....	45
2.3.1 El villano no es realmente un villano.....	49
2.3.2 La ambivalencia de la película respecto del bien y del mal.....	51
2.3.3 Aproximaciones a un estudio retórico del cine.....	53
2.3.4 Goffrey de Vinsauf: narrativa y la antítesis.....	57
3 Elementos del sistema retórico-poético en el proceso literario cinematográfico.....	61
3.1 La <i>inventio</i> .....	61
3.1.1 Concepto de <i>inventio</i> para el cine.....	62
3.1.2 La invención y su relación con la disposición (estructura narrativa) y la elocución (lenguaje cinematográfico).....	63
3.1.3 Sistema poético-retórico y análisis meta-narrativo.....	70
3.1.4 Invención y elección del género cinematográfico.....	76
3.1.5 Invención y análisis de la diégesis.....	80
3.1.6 El arco argumental de un personaje: una construcción desde la mimesis	84
3.2 La <i>dispositio</i> .....	92
3.2.1 Concepto de <i>dispositio</i> para el cine.....	93
3.2.2 Orden artificial y estrategias de seducción narrativa.....	96
3.2.3 <i>Cape fear</i> : estructura general y estructuras de sus arcos argumentales...	106
3.2.4 Peripetia, reconocimiento y clímax.....	116
4 ¿Cómo contar los mitos en la era cinematográfica?.....	121
4.1 La configuración de un mito: los 7 pasos de Truby.....	123
4.2 Todas las historias son la misma historia: la universalidad del mito.....	134
4.3 Intertextualidad e <i>imago</i> : algunos consejos prácticos.....	136
5 A la construcción del significado: <i>imago</i> .....	145
5.1 Ethos y metaficcionalidad: retórica detrás del significado en una película.....	149
5.2 <i>Logos</i> y <i>pathos</i> : la estrategia oratoria aplicada al cine.....	156
Conclusiones: importancia, valor e innovación de la tradición clásica en el lenguaje, significado y creación fílmicos.....	165
Referencias.....	177



## INTRODUCCIÓN

El lector tiene en sus manos un trabajo de investigación que constituye un intento por mantener una vigencia consciente<sup>1</sup> de las teorías clásicas y medievales asentadas por Geoffrey of Vinsauf en su tratado gramático y retórico, *Poetria Nova* (c. 1210), para el análisis de guiones cinematográficos, cuyas principales características son que se encuentran sustentados, por una parte, en un argumento narrativo lineal artificial (principio-nudo-fin) y, por otra, en el desarrollo de caracteres a partir del diálogo.<sup>2</sup> A este respecto, me ciño a la distinción que desarrolla Carrillo Canán entre cine narrativo de “naturaleza 'logomórfica’”, posible únicamente “para el hombre en el estado alfabético de la mente” (2009: 10) y el cine de imágenes, que está basado de manera análoga al mito previo a la invención de los sistemas de escritura en sociedades orales, “un cine que salga del modelo de la narratividad y en el que, vistas las cosas desde nuestro entrenamiento alfabético, 'histórico', simplemente *no ocurra nada* a pesar de que se tengan secuencias de imágenes” (*ibid.*).<sup>3</sup>

En materia de creación cinematográfica, los estudios científicos ya ocupan un destacado lugar en la actualidad, tanto en la disertación universitaria como en la investigación, por lo cual me di a la tarea de problematizar sobre un aspecto de la narrativa fílmica que ha pasado desapercibido en las discusiones académicas de los estudios cinematográficos: corroborar

---

<sup>1</sup> Con esta palabra me refiero al uso intencional de la tradición clásica y no a la asimilación histórica que puede ser rastreada a través del tiempo y que sufre cambios y transformaciones.

<sup>2</sup> Distinguimos a estos guiones de otros en los que la imagen forma parte sustantiva de una narrativa no verbal, como es el caso de algunas películas de Tarkovsky: *Zéřkalo* (1975) o Terrence Malik: *The Tree of Life* (2011) sólo por mencionar dos ejemplos emblemáticos en los que la estructura onírica y la imagen sobre la narración constituyen una semiótica distinta.

<sup>3</sup> Esta idea es accesible para Carrillo Canán desde una perspectiva del mito como coyuntura entre oralidad/no narratividad y escritura/narratividad. Su conclusión es que el cine puede plantearse en ambos términos: puede ser un instrumento de secuencia de imágenes sin narrativa (como sucede en la transmisión del mito en culturas sin escritura) o de secuencia de acciones con narrativa (propio del mito que se desenvuelve en una sociedad que ha desarrollado un sistema de escritura). Sobre este punto se ahondará cuando se hable del mito y su relación con la narrativa cinematográfica.

hasta qué punto el conocimiento retórico y poético de tradición clásica, filtrado históricamente en los guiones cinematográficos, a través de la composición teatral o discursiva de muchos siglos, puede ser una herramienta actual de análisis del guión cinematográfico.

En este sentido, no se trata de una apuesta valorativa sino descriptiva, tal y como son las teorías de los formalistas, estructuralistas y semiólogos, pero tomando en cuenta que la tradición clásica y medieval no ha sido puesta a prueba directamente en obras que no pertenecen a su horizonte histórico. Por esta misma razón, no partimos de consideraciones de “bueno” o “malo”, ni del lugar que una película ocupa en el mercado cinematográfico. Es por ello también que en esta tesis se discuten las herramientas de interpretación que han sido objeto de estudio retórico desde que el cine penetró en la vida académica de las universidades, como afirma David Bordwell (1989: 53), como la que respecta a la intertextualidad o la metaficción. Esto es especialmente importante, puesto que Vinsauf es heredero de una práctica común en la Edad Media denominada *enarratio poetarum*, cuyo principal propósito era el perfeccionamiento del estilo a través de la imitación e interpretación de los clásicos, propósito que precisamente busco con esta investigación en el aspecto del guión cinematográfico.

Ahora bien, las recientes declaraciones de Martin Scorsese sobre las películas de superhéroes, a las que tachó de no ser más que parques de diversiones en vez de verdaderas películas,<sup>4</sup> me hacen pensar, por un lado, que la narración constituye un problema de gustos, tendencias y contextos, pero también de mercados del entretenimiento, por lo cual su disfrute depende de la óptica a la que accedamos a ver una película, y, por otro lado, que la calidad

---

<sup>4</sup> Cfr. <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>

de una trama es capaz de ejercer una enorme presión sobre la interpretación que produce hasta el punto de determinar incluso tendencias contrastantes sobre el valor y el éxito de un producto. Recuérdese, por ejemplo que el número de óscares que obtuvo una película cumbre de la cinematografía mundial como *Citizen Kane* es menor que el obtenido por cintas cuyo soporte estilístico no constituye una auténtica marca de trascendencia, como *Crash* o *Spotlight*, películas que responden a lo que Adorno y Horkheimer llamaron “industria cultural” en su *Dialéctica de la Ilustración*:

La desconsiderada unidad de la industria cultural da testimonio de la que se cierne sobre la vida política. Distinciones enfáticas, como aquellas entre películas de tipo a y b o entre historias de semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente. El abastecimiento del público con una jerarquía de cualidades en serie sirve sólo a una cuantificación tanto más compacta. Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente de acuerdo con su «nivel», que le ha sido asignado previamente sobre la base de índices estadísticos, y echar mano de la categoría de productos de masa que ha sido fabricada para su tipo (1998: 168).

Si bien la industria cultural privilegia los productos rentables, desde el punto de vista de la recepción, al ver una película —sea ésta *Citizen Kane* de Wells o *Capitán América* de Johnston—, no puedo evitar preguntarme a cada momento cómo me hace sentir lo que estoy viendo y de qué manera los modos discursivos de la tradición clásica se encuentran presentes en su confección; a partir de estas interrogantes es que también me he aproximado a la comprensión de por qué los gustos y disgustos del cine se generalizan tanto, más allá de los cálculos mercantiles. El cine es un arte muy complejo, más complejo y demandante que cualquiera de los demás por la producción y el valor monetario que implica, por lo que los productos fílmicos que llegan a nuestras pantallas pueden ser, unos, de nuestra total

admiración y, los otros, de nuestro total desagrado. He notado que, por ejemplo, mientras más se me dificulta definir si un personaje es bueno o malo, más cerca está tal o cual personaje de ser un auténtico arquetipo literario y no un héroe o villano genérico y estereotipado, por lo cual estaré frente a una verdadera historia llena de profundidad y empatía.

Esta condición de profundidad que ha heredado de sus antecedentes literarios y teatrales será el legado que dejará el guión cinematográfico como género literario y como arte.

El mundo del cine no parece agotarse y las reflexiones sobre este fenómeno tampoco. Volver la mirada hacia teorías discursivas como la de Geoffrey of Vinsauf, un autor medieval poco conocido, para analizar una obra contemporánea es comprobar que la tradición no sólo se encuentra presente como sustrato de las nuevas teorías, sino que puede aportar directamente herramientas valiosas al análisis discursivo del guión cinematográfico. En este aspecto, es de destacar que muchas de las propuestas de la presente investigación son una apuesta personal en aras de encontrar un camino original que pretende potenciar nuevos y necesarios estudios en materia de interpretación cinematográfica, su semiótica, su retórica y su poética; en ese sentido, la tesis genera hipótesis que pueden convertirse en posteriores líneas de investigación.

Para el presente trabajo de investigación tomé como punto de partida dos versiones del texto de la *Poetria nova* de Geoffrey of Vinsauf, dos de las cuales son traducciones al español con muy interesantes estudios introductorios que me han servido enormemente y una edición crítica publicada por Edmond Faral de 1924 en su famoso compendio intitulado *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*. Una de ellas es la traducción de la Dra. Carolina Ponce y publicado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM en el año 2000.

El corpus de mi investigación lo constituye el guión de una sola película, *Cape Fear* (EE. UU., 1991) de Martin Scorsese, segunda versión de la película con el mismo nombre estrenada en 1962, de J. Lee Thompson, basada en la novela *The Executioners* (1957) del norteamericano John D. MacDonald. La razón de esta selección tiene que ver con lo que considero un filme que tiene profundidad, en donde los personajes presentan diversos grados de ambigüedad y no son esquemas de bondad o maldad. En otro sentido, las características del argumento, su estructura y desarrollo, funcionan como un modelo ideal para desarrollar las teorías de Geoffrey of Vinsauf. Esto no quiere decir que sólo pueda ser analizado el guión de *Cape Fear*, sino que esta película ofrece la oportunidad de profundizar en varios aspectos teóricos y, por tanto, es un punto de partida, tanto como lo fue *Edipo rey* de Sófocles para la *Poética* aristotélica.

Sobre ésta última cabe destacar que ciertamente constituye un referente obligatorio en la presente investigación, como podrá verse en los múltiples momentos en los que recorro a ella, pues he considerado que su importancia radica en su carácter sistémico y en la influencia que tuvo, aderezada por el tratamiento que le dieron autores romanos como Quintiliano o Pseudo-Longino, en la *Poetria nova* de Vinsauf. Sin embargo, en los aspectos de análisis de *Cape fear* que fundamentan el desarrollo de mi tesis se ha seguido enteramente a este poeta normando.

He tenido la oportunidad de revisar estudios muy interesantes, tanto para la bibliografía básica del campo de la retórica y la poética como para el de la teoría cinematográfica. Todos estos trabajos, que pueden consultarse a lo largo de mi disertación y en el apartado dedicado a las fuentes de información, han conducido de una forma gratificante mi investigación y han despertado inquietudes en mí que, tal vez sin su conocimiento, no hubiera podido plantearme. La mayoría de esas referencias me fueron proporcionadas por mis asesoras de tesis, aunque

para muchas otras me veo obligado a extender mis agradecimientos a todos aquellos colegas y amigos que me orientaron, gracias a sus habilidades digitales, en la adquisición de valiosos materiales y recursos. Como se podrá apreciar en el cuerpo de la investigación y en las conclusiones, ha sido oportuno trazar líneas de investigación que, debido a la amplitud del tema o que rebasaban la preparación teórica, pueden dar lugar a posteriores investigaciones o a futuras propuestas de análisis que, como antes se planteó, incidan en las industrias cinematográficas para mejorar la calidad de las experiencias de los espectadores a la hora de verlas en una pantalla.

Me siento obligado a decir que, por propia experiencia, encontrar fuentes de información que se ajustaran a la directriz que traza mi tema no fue una labor sencilla, sobre todo por la sobreabundancia de perspectivas que permea este campo académico. Es difícil establecer buenas líneas de investigación cuando el contenido de aquellas es muy generalizado o realmente no surge de una inquietud por entrelazar, como he pretendido hacer, la tradición clásica y la narrativa fílmica. Espero que este trabajo contribuya a abrir un camino interesante a otros estudiosos, para tender puentes entre disciplinas contemporáneas del arte y la tradición clásica.

### **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera rendir mi más sincera y elocuente gratitud, por sobre todos, a mi madre Lucía Benítez García, persona inigualable sin cuyo apoyo muy seguramente el presente trabajo no habría visto la luz jamás; gracias a su constante interés en que yo pusiera empeño en mis estudios, así como su invaluable cariño y sus oportunos consejos, es que he forjado una barca con que hoy navego en el altamar del trabajo y el estudio.

Durante mis estudios de Maestría en la UNAM, tuve la enorme fortuna ser alumno de la Dra. Carolina Ponce Hernández, quien no sólo se convertiría a la postre en la tutora principal de esta investigación doctoral, sino que también me hizo profundizar, como sólo ella sabe hacerlo, en el poema didáctico de Geoffrey de Vinsauf que a la sazón prioriza las aproximaciones teóricas que me han permitido entrelazar la antigüedad y la cinematografía. Sus lecciones sobre la *Poetria nova* fueron un recurso invaluable en la elección y constante perfeccionamiento del presente tema. Además, su interés en mis inquietudes ha sido sobradamente alentador para darle la continuidad y el esfuerzo que merecía este trabajo. Le estoy infinitamente agradecido y siento haber contraído con ella una enorme deuda académica.

Mis cotutoras de tesis, la Dra. Leticia López Serratos y la Dra. Elsa Rodríguez Brondo aportaron a la presente investigación valiosísimos fundamentos sin los cuales no hubiera podido lograr mis objetivos, pues considero que sus enfoques metodológicos y sus vastos conocimientos sobre este campo, así como su experiencia en la investigación y la docencia, fungieron como faros de me guiaron a buen término cuando mi proyecto aún vagaba sin adquirir su forma definitiva. Mi gratitud hacia ellas es total y mi deuda con ellas es impagable.

Mis colegas de la universidad, mi hermano y mi familia me aportaron herramientas intelectuales que muchas veces subestimamos, como la curiosidad y la paciencia, por lo que este trabajo también les hace una merecida reverencia.

Por último, como es menester aceptar, reconozco que cualquier falla, error o incongruencia que exista en el cuerpo de mi trabajo es totalmente mi responsabilidad.



**LA TRADICIÓN RETÓRICA Y POÉTICA CLÁSICA EN LOS MODOS  
DISCURSIVOS CINEMATOGRAFICOS:  
LA SÍNTESIS DE GEOFFREY DE VINSAUF**



## Capítulo 1

### MARCO TEÓRICO

#### 1.1 – Las poéticas

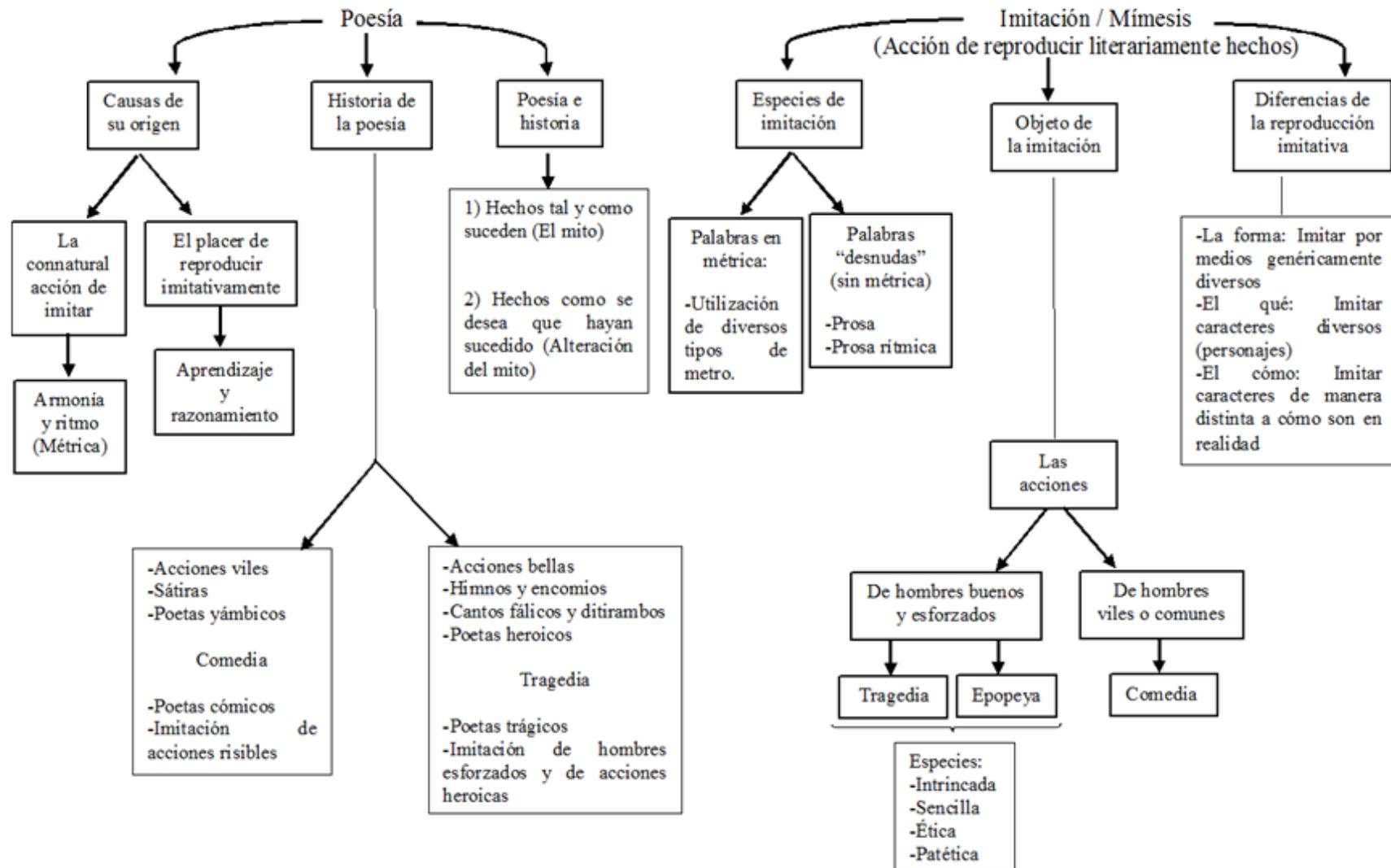
En cien años se gestó un movimiento literario sin precedentes estilísticos que se concretó en un conjunto de obras preceptivas, producto de una revisión narratológica de los modos discursivos clásicos: se les llama comúnmente *poetriae* medievales o *artes poetriae* y fueron escritas en el período que comprende desde el 1175 hasta el 1280 aproximadamente (Murphy, 2001: 135); seis fueron las artes poéticas y su composición estuvo a cargo de seis gramáticos europeos, expertos en el arte de enseñar a versificar y que formarían en conjunto una disciplina correspondiente con la tradición retórica heredada de la Antigüedad, cuyo propósito era la obtención de una serie de habilidades y el aprendizaje de recursos técnicos útiles y prácticos a la hora de componer un poema.<sup>5</sup>

Maestros de arte gramática, no retórica (Murphy, 2001: 136), los seis escribieron a su modo modelos de enseñanza en el arte de versificar. Geoffrey of Vinsauf fue el segundo en componer un arte poética, aproximadamente 30 años después que su predecesor, Matthew of Vendôme, compusiera su *Ars versificatoria*; sin embargo, su *Poetria nova* fue la primera en ser escrita en verso (hexámetros) y en ejemplificar las dimensiones en las que se desarrolla un contenido que pretendía actualizar la disciplina poética bajo el cimiento de los modelos clásicos grecolatinos, sobre todo en lo que concierne a las propuestas de desarrollo y composición de Aristóteles. Con el fin de proponer una versión simplificada de su doctrina poética, a continuación se muestra un esquema de elaboración propia en el que se resalta la terminología básica que se deduce de su *Poética*:

---

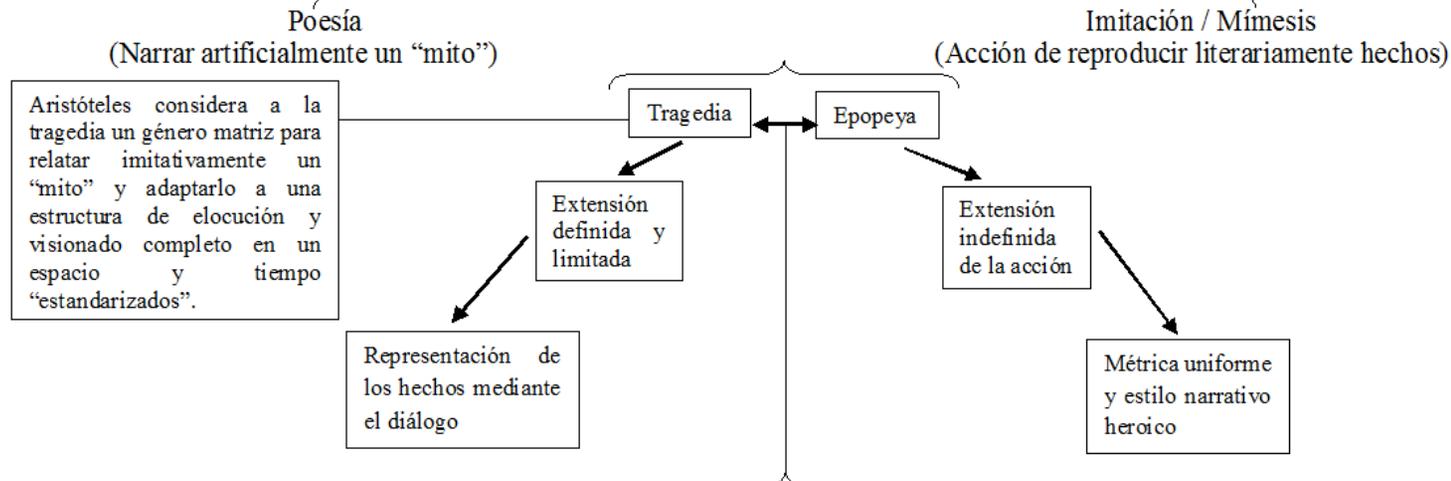
<sup>5</sup> Douglas Kelly, siguiendo a Peter Dronke, afirma que, en efecto, esas artes poéticas tenían más fundamentos funcionales que teóricos (Kelly, 1991: 37), mientras que James J. Murphy llama a ese arte “preceptivo” (2001: 135)

## ARISTÓTELES



(Continuación)

POÉTICA



DEFINICIÓN

Representación imitativa de varones esforzados en acción y con lenguaje deleitoso (métrica)

Partes constitutivas:

- 1) Argumento o trama (La *dispositio*)
- 2) Caracteres éticos del personaje (Apropiados y verosímiles)
- 3) Recitado o dicción (métrica)
- 4) *Elocutio*
- 5) Espectáculo y artificios escenográficos
- 6) Acompañamiento musical

UNIDADES

- De acción
- De carácter
- De tiempo

Se refiere a la cohesión y extensión visual, etiológica y temporal en el argumento de un drama.

- Peripécia: Inversión de las cosas en sentido contrario por necesidad o por probabilidad.
- Reconocimiento: Cambio de ignorancia a conocimiento que conduce a una situación predeterminada.
- Pasión: Acción pemciosa o lamentable ocurrida en escena (Se debe evitar la ejecución de crímenes en el escenario).

RECONOCIMIENTO

Tipos:

- A) Por señales: Identificar a un personaje por su aspecto o por una parte de su aspecto.
- B) Por recuerdo: Un sentimiento que se vuelve a presentar justificadamente en el futuro durante la obra.
- C) Por raciocinio: Cuando llega a deducirse algo a partir de los eventos acaecidos.
- D) Por artificio del poeta: Es fabricado para forzar a un personaje a hacer algo, aunque no lo sugiera la trama.
- E) Por los hechos mismos o externos: Surge para favorecer determinada acción y no necesita de antecedentes que lo justifiquen (*deus ex machina*).

TERROR Y CONMISERACIÓN

Son los extremos de lo que se conoce como "purificación de los afectos" o *catarsis*.

- ° Terror: Extremo superior (Surge ante la sensación de poder controlar el destino de nuestras vidas, debido a que las potencias divinas la tienen a su disposición).
- ° Conmiseración: Extremo inferior (Surge cuando el espectador cae en cuenta de que la desgracia de un personaje puede ser la suya propia).
- ° Punto medio (Es propiamente la purificación de los afectos que buscan provocar los poetas, cuando el efecto de la *catarsis* inunda al espectador).

PRINCIPIO NUDO DESCENLACE

Son los tres momentos de desarrollo de un argumento dramático, independientemente de la *dispositio* u orden artificial en que el poeta presente los hechos.

PRINCIPIO: Inicio de la trama *in medias res* y presentación de los personajes.

NUDO: Se presenta el cambio de fortuna del personaje central.

DESCENLACE: Es la conclusión del drama y la solución que el poeta ofrece al asunto.

El tránsito de esta doctrina a la baja Edad Media se llevó a cabo gracias a una compenetración de la retórica con la poética a partir de las aportaciones de Quintiliano y, más precisamente, de Pseudo-Longino (*cfr.* 1.1.1, p. 38), autor en quien ambas disciplinas forman ya un sistema unitario. Walker expresa esa compenetración en los siguientes términos:

"Longinus" takes a more extreme position than Dionysius, Demetrius, Hermogenes, Aristides, or Cicero but not a fundamentally different one. Like them, he embodies a version of what had come to be the predominant view of "rhetoric" in later antiquity. In that view, "poetry" is distinguished from all other forms of *logos* as "*logos* having meter" but, with all the other forms, belongs to the general domain of "rhetoric." "Rhetoric" originally may have taken its name from the pragmatic forum, and indeed it always looks to the pragmatic forum as its ultimate point of application, but by the second century A.D. "rhetoric" is understood as an Isocratean *logon technē* resting on the philosophico-literary *paideia* that both Isocrates and Cicero had advocated. "Poetry" stands to "rhetoric" as one of its major divisions, and as the eldest form of epideictic eloquence, along with the newer "free verse" forms of historical, philosophical, panegyric, and declamatory *logoi*, which are descended from Homeric narrative, Hesiodic wisdom-lore, and the varieties of lyric praise and blame (2000: 120).

Vinsauf recibe esta tradición clásica como un modelo de composición en el que la escritura poética parte de una *technē* retórica y, por ende, las figuras y elementos estilísticos propios del discurso se llevan al plano de la creación narrativa. Se infiere, pues, que la armonización entre una disciplina que combina la retórica con la poética fue sólo posible en época romana, sobre todo gracias al contexto en el que fue situándose la retórica tras perder paulatinamente su inmersión en el campo de la oralidad y a medida que el texto fue tomando fuerza y amplitud en la dimensión elocutiva más que en la inventiva.

Con un total de 2120 *hexámetros* (verso tradicional de la epopeya tanto griega como romana, así como de la poesía didascálica, según lo atestiguan los *Phenomena* de Arato o el

*De rerum natura* de Lucrecio), la *Poetria nova* vio la luz entre los años 1208 y 1213 (Murphy, 2001: 135), cuando la gramática era considerada la base de toda disciplina humanística y cuyo significado estaba casi totalmente ligado al que tenemos actualmente de “literatura”.<sup>6</sup> Así, pues, junto al *ars recte loquendi* (arte de hablar correctamente), las poéticas medievales inducían la necesidad de establecer un carácter interpretativo de los modelos literarios, fenómeno conocido como la *enarratio poetarum*, cuyo objetivo, además del proceso de interpretación, era el análisis profundo del estilo y la tendencia a la imitación (Kelly, 1991: 51-52). Es especialmente importante remarcar que la *enarratio poetarum* cumple la función de consolidar una *communis doctrina* que adquiere vigencia a través del tiempo; Vinsauf mismo explica esta idea en los versos 1702-1713 de su *Poetria nova*.<sup>7</sup>

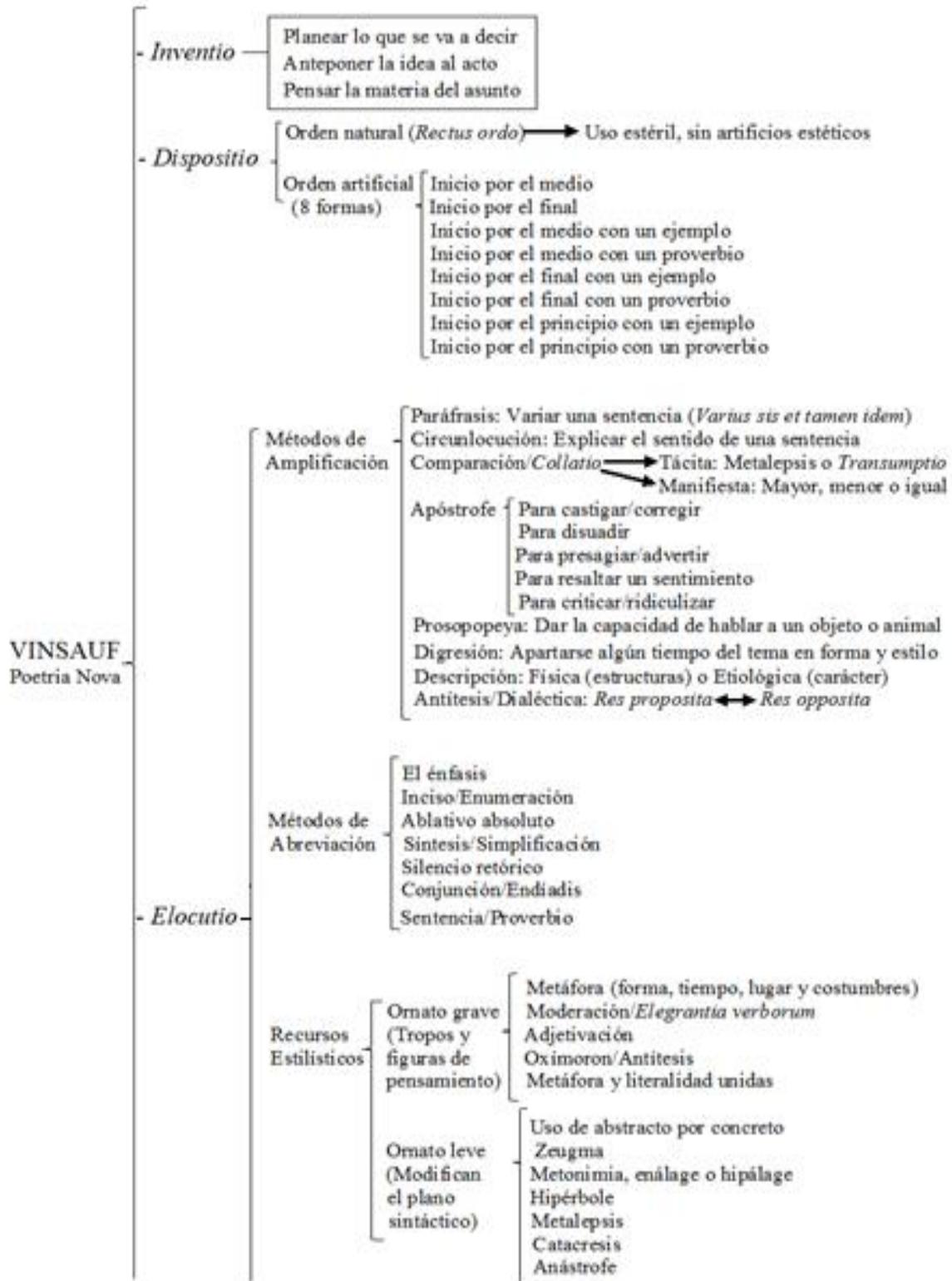
Hay que entender, por ende, que las artes poéticas medievales eran tratados sobre gramática y el uso práctico de los recursos estilísticos para componer poemas. En el caso de Vinsauf, la estructura de su *Poetria nova* refleja el procedimiento retórico para elaborar aquello que en la Antigüedad se llamaba discurso oral, pero que con el paso del tiempo fue quedando en el terreno de la escritura y, como lo refleja el poeta normando, de la poesía, que incluyó nuevas técnicas y estructuras a las que por tradición eran conocidas en la instrucción retórica (Kelly, 1991: 55). Es debido a ese interés funcional y práctico de las poéticas y a su introducción de nuevos recursos y técnicas a las ya establecidas en época clásica que pueden rescatarse interesantes teorías sobre el uso del lenguaje, tales como el modelo de las conversiones y las determinaciones en función de los criterios estilísticos de que el poeta dispone para diversificar su elocución.

---

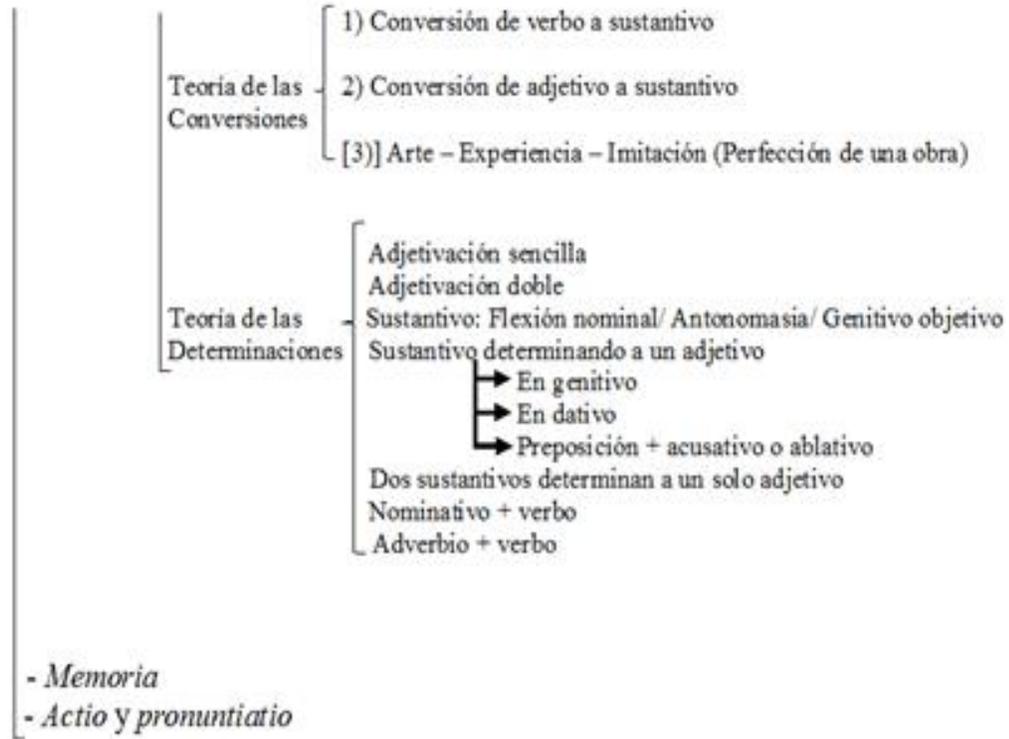
<sup>6</sup> Murphy establece esta distinción (2001: 136) y expone la confusión que genera en la actualidad, dada la connotación general que se tiene de gramática como disciplina sobre el uso correcto y formular del lenguaje.

<sup>7</sup> Cfr. p. 158 de esta tesis.

El siguiente es un esquema en el que, con una apreciación personal, intento representar los principales campos de desarrollo de contenido en el poema de Vinsauf:



(Continuación)



La *Poetria nova* es un tratado sobre la correcta composición de poemas. Aunque no abarca todos los aspectos de composición poética (no se dedica a exponer cómo un poeta debe estructurar una perípeia o la forma en generar una catársis, por ejemplo), su valor radica en efectuar una revisión sobre la manera en la que un poeta debe tratar la materia con que pretende elaborar un poema, por lo que en muchas ocasiones Vinsauf se detiene a inferir formas y estructuras gramaticales con las que las palabras se adecuarían mejor a los asuntos narrados, algo que bien podríamos llamar “consideraciones estilísticas” o simplemente “estilo”. Y es que el punto fuerte de este tratado es la creencia en la multiplicidad de la expresión poética, entendida ésta como una condición no sólo del lenguaje, sino también del

tratamiento de los mitos<sup>8</sup> para dotarlos de calidad literaria; la variación de las formas de expresión y composición métrica, así como amplias explicaciones sobre el uso de los recursos estilísticos y las estructuras discursivas que remiten a la tradición retórica clásica e innumerables advertencias sobre el mantenimiento de los niveles de expresión correctos son las ideas en las que se consume todo el tratado.

Aunque la *Poetria nova* se nos presenta como un formulario lleno de recursos de lenguaje a servicio del poeta, lo cierto es que su función como tratado no es totalmente descriptiva y llega incluso a abordar cuestiones “meta-retóricas”, sobre todo en aquellos aspectos en los que Vinsauf necesita esclarecer los usos particulares de la lengua con respecto a los gustos de tradición clásica, además de ofrecer, con la estructura misma de su obra completa, los dos aspectos de la retórica: el metodológico y el discursivo. Por lo tanto, Vinsauf también adopta una perspectiva crítica y cimienta sus ejemplos en consideraciones que nos hacen ver el tratamiento de los mitos, ya sea desde diferentes estructuras, ya sea desde una intención innovadora que dibuja ya una tendencia a la apertura de la terminología poética con respecto a los cánones clásicos heredados por sus modelos, sin dejar de alimentar su propia exposición con detalles que permiten visualizar más claramente los elementos en los que fluye su intención gramatical.

Las aportaciones de Vinsauf a los modelos de teoría literaria adquieren una connotación particular en el arte cinematográfico, porque sirven de vínculo entre la antigüedad clásica y la narrativa audiovisual, debido a que en la *Poetria nova* están muchas de las claves para entender la manipulación de las ideas en un aspecto que toca ya la relevancia de la imagen y

---

<sup>8</sup> Aquí el término “mito” involucra la noción que tiene para sociedades con sistema de escritura o comunicación alfabética: el ser un instrumento narrativo, contrario a lo que implica en sociedades sin escritura, es decir, oralidad sin narrativa, según explica Carrillo Canán (2009: 9) y que hemos mencionado en la INTRODUCCIÓN.

los “colores” (como Vinsauf mismo los llama [*Poet. nova*, 2000: Introd. XIX]) de la variación gramatical a los que pueden someterse los relatos y las expresiones verbales que les dan forma. Con esto no afirmo o sugiero que un cineasta deba tener una formación sólida en el ámbito de la composición poética clásica o medieval, sino que más bien es menester interrogarse hasta qué punto la instrumentación poético-retórica y su tradición han permeado el panorama de creación literaria expuesta por las artes escénicas contemporáneas, sobre todo debido a que los paradigmas clásicos y su contenido mitológico han sido explotados por el cine, por lo que resulta oportuno tener a la mano una guía en la que se resalte cómo la apreciación de las variantes de un mito y las herramientas para dar significado pueden ser relevantes para su representación audiovisual.

La *Poetria nova* tuvo una inmensa difusión en toda Europa, siendo presumiblemente el volumen más estudiado y consultado de todas las *poetriae mediales*, pues los centenares de manuscritos encontrados a la fecha dan testimonio del prematuro éxito que la obra de Vinsauf tuvo en los círculos literarios de la época; la primera edición crítica de la *Poetria nova*, a cargo de Edmond Faral en 1924, constata dicha afirmación, como se puede apreciar en el volumen intitulado *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du moyen-âge*, en el que aquella se encuentra. Fue esta una de las principales razones no sólo por las cuales escogí la *Poetria nova* como eje de interpretación y análisis de los fenómenos cinematográficos, sino también por las que he considerado que Vinsauf puede ser tomado como punto de inflexión entre las teorías de tradición clásica y las de narratología fílmica, sobre todo porque establece un vínculo coyuntural entre la antigüedad, la Edad Media y la era cinematográfica.

Fruto de un amplísimo estudio de los fenómenos gramaticales y de la profundización en las diversas figuras retóricas, Vinsauf fue capaz de concentrar en un único volumen todo un

conocimiento perfectamente rastreable en la Antigüedad, pues su contenido hace referencias continuas a las obras principales que aportaron herramientas de pensamiento y lenguaje a la doctrina retórico-poética; sin embargo, las propuestas teóricas de Vinsauf superan el conocimiento de ese basamento clásico para servir a un tipo de composición métrica que se sirve también de mitos y fundamentos propios de la esfera medieval o que son producto del folklore endémico europeo; prueba de ello es la sincronía expresada en figuras de amplificación basadas en arquetipos religiosos (como la cruz o el simbolismo eclesiástico) y las referencias a personajes célebres de su tiempo, como Ricardo Corazón de León o el mismo papa Inocencio III.

Con Vinsauf se gesta también una transformación en la manera de dar tratamiento al mito, entendido éste como cualquier línea argumental dada en un orden natural:<sup>9</sup> la labor del poeta (o del guionista) es, a partir del estudio de su obra, insertarle a dichas líneas argumentales toda una serie de tratamientos estilísticos y estructurales que le permitan adquirir formas de expresión y de construcción de significado propias y, de cierto modo, independientes, incluso si los mitos adquieren nuevos arquetipos o si surgen nuevos mitos (acto que en nuestros días se asocia con la idea de “originalidad” más que con la de “innovación” o “reinvención”).

La *Poetria nova* y sus multiformes fundamentos estilísticos, por lo tanto, no se quedan al margen de una tradición que desenvuelve criterios clásicos parciales en más amplios fundamentos narratológicos, sino que su actualización de las estructuras antiguas evoluciona

---

<sup>9</sup> Para futuras referencias, en el cuerpo de la tesis, cada vez que haga alusión al término “mito” o refiera la palabra “mito” dentro de un contexto de narrativa, la definición aquí colocada es la que debe entenderse. Por ende, “mito” adopta el significado de “relato” o “trama”, como en su *Poética* Aristóteles la usa para designar al argumento de una representación dramática. Se usa el término “mito” también como parte de la derivación expuesta en la nota anterior en términos de uso cultural, pues los estudios sobre el “mito” y su relación con la narratología parten de distinciones culturales identificables con el grado de presencia de sistemas escritos. En todo caso, se enunciará expresamente cuándo se usa una u otra acepción, sobre todo por la referencia al artículo de Carrillo Canán (2009) ya citado.

y se adapta incluso a un fenómeno literario en el que la imagen en movimiento narra historias y describe personajes; esa poética, que es una poética con un énfasis en la palabra “nueva”, no permanece en un limbo de composición entendible en términos meramente versificatorios o de un solo género literario, sino que se adentra en nociones de lenguaje capaces de articular representaciones audiovisuales complejas, porque su visión de la terminología retórica no está limitada por la mera gramática formular, sino que trata el fenómeno literario en una extensión que abarca, incluso antes de su nacimiento, las artes escénicas no premodernas, es decir, los géneros que se sirven de tecnologías almacenadoras para garantizar su preservación y difusión.

Por ende, creo que un conocimiento más difundido sobre el arte poético que concentra Vinsauf puede resultar muy útil al momento de reinventar historias o para encontrar las herramientas adecuadas para contar historias nuevas. La *Poetria nova*, pues, parece una fuente inagotable ubicua, utópica y universal, aspecto que no comparten sus hermanas *poetriae*, y, aunque tal vez sea exagerado idealizar esta obra hasta un punto de infalibilidad, lo cierto es que el contenido de sus versos, sin ser todo el contenido de la tradición retórica y poética antigua, como anteriormente aclaré, resulta sumamente propositiva.

## **1.2 – Las nuevas poéticas**

Al hablar de manuales de guión cinematográfico, el de Syd Field *El manual del guionista* sigue el modelo metodológico de Vinsauf. Aunque altamente empírico y práctico, Field no hace mención de Aristóteles más que en un par de ocasiones; de Horacio o Cicerón no hace ninguna, y mucho menos de Vinsauf o de cualquiera de las *Poetriae* medievales; inconscientemente, pues, posee esa *communis doctrina* a la que alude Pedro L. Cano en su *De Aristóteles a Woody Allen*, la cual está basada, según su hipótesis, en una supervivencia

de los cánones poéticos clásicos que fungieron como paradigmas de oralidad y escritura durante la Antigüedad.

El manual de Syd Field me parece, aún con esa limitada visión del mundo clásico, uno de los más avezados manuales de guión cinematográfico que tuve la oportunidad de revisar; paradójicamente, Syd sigue, como anteriormente mencioné, un modelo metodológico muy apegado a la exposición de Vinsauf y al contenido de su *Poetria Nova*: comienza aludiendo a la *inventio* mediante la formulación de diferentes interrogantes acerca del procedimiento para escribir un guión. Deduce finalmente que el guionista empieza por el tema y la estructura (*inventio* y *dispositio*), es decir, que el primer acercamiento para contar una historia para cine debe ser aquello de lo que se quiere hablar, lo que se quiere narrar, para después dotar esa idea de una estructura. “El tema es la línea directriz que tiene que seguir al estructurar la acción y el personaje dentro de una línea argumental dramática”, expresa Field (1996: 15).

En particular, me satisface también mucho la definición que ofrece Field (1996: 13) sobre guión: “...una historia contada en imágenes por medio del diálogo y la descripción y situada en el contexto de la estructura dramática”. Me satisface porque refiere las tres primeras partes de la metodología retórica clásica: *inventio* (historia), *dispositio* (estructura dramática), *elocutio* (diálogo y descripción), además de que ofrece esa aportación que hizo el cine al género dramático (contada en imágenes). Este concepto, salvo este último aspecto, debido a que la tecnología hace posible la re-transmisión de un mensaje visual, bien puede ser el concepto de la tragedia o la comedia antiguas, debido a que sigue la misma tendencia retórica que los guiones de cine modernos; donde el teatro reproduce imágenes con sólo una posibilidad de perspectiva, el cine las conserva y multiplica las oportunidades de elocución.

El cine, por lo tanto, es una aportación cultural al antiguo uso y aplicación de un proceso dramático del que “teóricos” como Aristóteles dedujeron después características formales

concretas y cuyos textos fueron ampliados después, bajo otro contexto, durante el período de las Poéticas, entre las cuales la de Vinsauf me ha parecido la más congruente con el proceso de significación narrativa.

Sin embargo, el verdadero cambio de uso metodológico lo supuso la tecnología al servicio de la narrativa dramática. Por ejemplo, Andrés Alés Sancristóbal afirma, siguiendo ideas de Mark Poster, que el cine es producto de la *mediatización* del proceso comunicativo (2008: 9), por lo que, en lo personal, la manifestación de la narrativa audiovisual y la consecuente evaluación de su forma y contenido a través de las “nuevas poéticas” me resulta sumamente clarificadora al momento de revisar históricamente la evolución de la retórica y la poética desde sus inicios como oralidad hasta el surgimiento de las nuevas tecnologías de la comunicación que han intervenido de manera sumamente transformadora en nuestra sociedad. En este aspecto, la retórica y su metodología me parece más una compañía del proceso comunicativo que una disciplina de estudio que es vista por muchos académicos como producto y necesidad de una época, la Antigüedad.

Poster (citado por Sancristóbal, 2008: 9), pues, distingue 3 eras comunicativas: la oral, la escrita y la mediática; el paso de una a otra fue fundamental para entender esa transformación del proceso retórico y sentar las bases de nuevas aplicaciones del arte dramático. El cine es, por ende, un producto moldeado únicamente por la introducción de los aspectos técnicos de era mediática, pues las nuevas tecnologías que revolucionaron la forma de transmitir información incidieron también en la manera por medio de la cual se produce y se canaliza el entretenimiento a un público. El paso de la mera textualización de un contenido dramático al intercambio electrónico de ese contenido supuso un cambio en el contenido de aplicar el proceso retórico, no en su aspecto formal, sino en sus alcances y convenciones; es decir, se amplió.

Con Vinsauf, el cambio también supuso una ampliación de la herencia retórica escrita, pero no con miras a generar una nueva era comunicativa, sino más bien como una actualización<sup>10</sup> de los paradigmas clásicos a partir también de una *communis doctrina*. De hecho, Sancristóbal expresa el paso de la era oral a la escrita en estos términos: "...la retórica enseguida estuvo íntimamente relacionada con la poética, porque rápidamente demostró que sus propias bases diseñadas para el discurso oral también tenían sentido en el desarrollo de la ficción escrita" (2008: 9); es decir, la *Poetria Nova* vino a fijar criterios para una época en que era necesaria la enseñanza formular, y eso con respecto al fenómeno cinematográfico, aunque muy distante históricamente,<sup>11</sup> resulta ser una valiosa aportación, porque entrega a la comunicación escrita diseños más concretos y ejemplificados (véase, por ejemplo, el tratamiento que Vinsauf da al mito de Minos y Escila en *Poet.* v. 134 ss., analizado ampliamente por Helena Guzman 2002: 88-91), los cuales serían fundamentales para concebir manuales de guión, como el de Syd Field, Robert McKee o Christopher Vogler, a los que el mismo Sancristóbal llama "nuevas poéticas".<sup>12</sup>

De hecho, sobre esta interrelación entre retórica y poética, la siguiente cita de Albaladejo es ilustrativa:

La Retórica mantiene con la Teoría de la Literatura una relación secular consolidada en la histórica conexión entre Retórica y Poética. La contribución de la Retórica a la teorización y al análisis literario está basada en la oportunidad y adecuación del instrumental teórico para el estudio del texto literario y del hecho literario como fenómeno de producción y de recepción textual (...). La Retórica colabora con la Poética lingüística

---

<sup>10</sup> Sancristóbal mismo usa la palabra "actualizar" para referirse a la mediatización de la poética (2008: 11): "Un nuevo orden marcado por tres hitos tecnológicos, que redefinen y actualizan la composición y, por tanto, la poética: el cine, la televisión e internet".

<sup>11</sup> Hay que tomar en consideración que existe una mayor distancia temporal entre Vinsauf y el paso de la era oral a la escrita en la antigüedad grecorromana que entre Vinsauf y el paso de la era escrita a la era mediática.

<sup>12</sup> A la pregunta de por qué los manuales de guión no expresan directamente o reconocen tan abiertamente la influencia de la tradición clásica para la elaboración de sus propios paradigmas, el mismo Sancristóbal responde que es debido a dos posibles causas: el autor o desconoce la terminología precisa al respecto o mantiene fomenta que el lector mantenga distancia de dicha terminología por temor a que pueda parecerle anticuada, escasa o poco interesante (2008: 10).

en el afianzamiento de los planteamientos textuales de la Teoría de la Literatura, lo que contribuye a la reactivación en la moderna teoría del texto literario de los propios planteamientos textuales de la Poética tradicional, de por sí fuertemente conectados con los de la Retórica. Se produce así la integración interdisciplinar retórico-poética (1991: 14-15).

¿Qué es entonces una nueva poética? Puede entenderse como una obra de valor práctico aderezada de elementos y experiencias personales con la finalidad de elaborar guiones de cine; pero también se puede considerar como un conjunto de cánones teóricos preceptivos en un lenguaje técnico que hacen referencia a la elaboración de guiones cinematográficos y con enfoques particulares. Sea como fuere, las “poéticas nuevas” son herramientas de la era mediática que pretenden ampliar la visión de las eras oral y escrita para contextualizarlas a medios de producción literaria distintos.

Poéticas nuevas existen en gran número, unas más representativas que otras, pero todas con enfoques distintos para el único fin de servir a la creación cinematográfica. Con esta era mediática y la redacción de estos manuales de guión tan variados, se abre la posibilidad de criticar el pensamiento antiguo y medieval en tanto que han servido en mayor o menor medida como antecedentes para configurar el contenido del filme. Vinsauf hizo grandes avances a partir de la poesía precedente, no sólo poniendo énfasis en exponer la poética no en términos de *transmisión*, sino de *tradición*. Una prueba de ello es que su *Poetria Nova* está compuesta en latín y en hexámetros, como la de Horacio; sin embargo, los cambios en los paradigmas se hacen notorios al ver cómo, por ejemplo, la importancia que la *inventio* tenía en la Antigüedad por sobre la *elocutio* se invierte: mientras dedica Vinsauf poco más de una cuarentena de versos (v. 43-86) a exponer la *inventio* y el orden de su obra, la *dispositio* ocupa casi 700 versos (v. 87-741) y la *elocutio* más de 1200 (v. 742-1972).

Aun así, la vigencia de la *Poetria nova* para la era mediática tiene un valor no de intervención directa, sino más bien de transmisión indirecta, pero cuyas manifestaciones se

logran notar en el uso de las estructuras, conversiones, determinaciones y adornos estilísticos que legó a la posteridad sobre el sustento de los conocimientos precedentes; coexiste, en ese sentido, una *communis doctrina* que ha permeado la composición narrativa en occidente, lo cual ha permitido que sobreviva una directriz general en el uso del material en el que se basan las narraciones.

### **1.3 – Exposición metodológica y Objetivos**

Para la presente investigación, utilizaré como punto de partida, según se ha dicho ampliamente, la *Poetria nova* de Vinsauf; este es el volumen que inspiró mis primeros acercamientos a una concepción de la tradición retórica y poética en el cine. Sin embargo, para manifestar algunas de mis impresiones y consideraciones sobre el análisis cinematográfico, me remitiré en muchas ocasiones a la *Poética* aristotélica, por tratarse del volumen fundador del análisis poético en la antigüedad y uno de los pilares más reconocidos (aunque no explícitamente en muchas ocasiones) del legado clásico en las modernas concepciones de guión. La importancia de ese tratado de Aristóteles radica, sobre todo, en la sistematicidad que logra gracias tanto a la comprensión de una sola obra, *Edipo rey*, como paradigma de la tragedia perfecta, como a su idea de la tragedia como género matriz narrativo; he intentado dar sistematicidad a mi trabajo análogamente a lo planteado por el filósofo estagirita.

Siendo así, la unidad de análisis que desarrollo en esta investigación es la cinta norteamericana de 1991 *Cape Fear*, dirigida por Martin Scorsese con un guión de Wesley Strick. La razón principal por la que escogí *Cape Fear* por sobre todas las demás películas que pudieron haber tenido espacio en esta tesis es porque desenvuelve una historia que identifica explícitamente los contenidos que he planificado para mi investigación, además de

que también es una de las cintas que soporta una lectura acorde con las aportaciones y resultados obtenidos del estudio de la *Poetria nova* desde el planteamiento mismo de los objetivos de mi proyecto.

*Cape Fear*, además, ha tenido una evolución paradigmática, porque la ambigüedad moral que expone al momento de visionarla me ha permitido identificar muchos de los elementos de la tragedia griega y recrear así una síntesis poética que pudiera ser de gran ayuda a escritores de guión al momento de escribir o adaptar una historia a la pantalla; todo ello, aparejado a un correspondiente análisis estructural, intertextual y metaficcional, permiten que la película de Scorsese sea capaz de transmitir los resultados obtenidos del estudio de la *Poetria nova* con miras a crear un cimiento teórico para guiones cinematográficos.

Aunque no hay material abundante sobre esta cinta o sobre su proceso de elaboración por Martin Scorsese en la cantidad en la que lo tienen cintas como *Citizen Kane* o *Casablanca*, lo cierto es que mis fuentes me han revelado que *Cape Fear* rompe con sus motores de creación internos, para influir y ser influida de forma externa en ámbitos que no se pueden pasar por alto al momento de rastrear los aspectos de estudio que la vinculan con los criterios que consideré oportuno investigar.

Por lo tanto, *Cape Fear* me ha servido para reseñar y estudiar todos los aspectos de tradición clásica planteados en la estructura de esta tesis.

La teoría cinematográfica a la que me ceñiré para establecer el vínculo entre la tradición clásica tanto retórica como poética es la establecida por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* y por Christopher Vogler en *El viaje del escritor*. Esta teoría, fundamentada en la noción de que los arquetipos de personaje y los momentos en que dichos arquetipos completan sus tareas dentro de una historia, satisface por completo mis consideraciones sobre el planteamiento inicial con que comencé este proyecto al identificar la *Poetria nova* de

Vinsauf como el fundamento teórico de tradición clásica, pues vinculan ambos campos la idea de la adaptación de los mitos en aspectos universales y capaces de superar hechos particulares o desarrollos singulares. Las ideas de Campbell y Vogler, por ende, son mis anclajes cinematográficos en el marco de la *inventio* y la *elocutio*<sup>13</sup> durante el desenvolvimiento de mi tesis.

Con respecto a la *dispositio* en particular (aunque también para los dos anteriormente mencionados aspectos de la retórica), sigo más particularmente la postura de Syd Field en su *Manual para guionistas*, pues, como afirmé anteriormente, posee una metodología muy similar a la que usa Vinsauf en cuanto a su propuesta de elaboración de un guión, además de que explícitamente ofrece consideraciones prácticas que acompañan al lector por el proceso de creación, lo cual me parece bastante esclarecedor.

Imprescindible para lograr un análisis cinematográfico desde una perspectiva diacrónica y con fundamentos integrales de frente a la idea de hacer que las películas tengan significado, las teorías de David Bordwell, recogidas en su volumen *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* cimentó muchas de las observaciones que después se convirtieron en los resultados de la segunda parte de esta investigación (cap. 2.1 y 2.2). Bordwell no sólo me introdujo a considerar las teorías históricas sobre interpretación fílmica que se gestaron a partir de la influencia académica, sino que también me condujo a forjar mis propias aportaciones en materia tanto de paradigmas de interpretación como de construcción de significado; de hecho, gracias a una revisión conjunta con las teorías de Lawrence Behrens

---

<sup>13</sup> No hay en esta tesis un capítulo dedicado exclusivamente a la *elocutio*, como sí lo hay para la *inventio* y la *dispositio*, debido a cuestiones de alcance metodológico. Sin embargo, es preciso señalar que aquella se resalta de modo frecuente y explícito en varios momentos, pues se considera un aspecto inherente a la retórica que no se puede desvincular de los demás. Vinsauf mismo escribe sobre la *elocutio* al tratar la *dispositio* o la *inventio* y viceversa, pues se intuye que el vínculo entre todas ellas obliga a referenciarse mutuamente y a configurar una unidad retórica que le confieren a esta disciplina un carácter científico (Albaladejo, 1991: 18-19).

y de Lauro Zavala, me fue posible establecer un modelo de metaficción que abarca las dimensiones retórica y poética para que *Cape fear* funcione como un paradigma de construcción interna (es decir, en función del proceso creativo que la moldeó) y a la vez de construcción externa (es decir, la influencia y el valor que tiene en un nivel extradiegético, mediático e, incluso, histórico). Asimismo, para encauzar una comprensión adecuada de lo que representa la palabra “mito”, usada con frecuencia en esta tesis, hago hincapié en el ya referido artículo de Carrillo Canán *El mito y el cine en su relación con la narrativa*, que resume básicamente el paso de la oralidad a la escritura y cómo la invención de una tecnología alfabética, como la llama, influye decisivamente en la secuencialidad de las tramas derivadas de los mitos; sin embargo, es oportuno reconocer que las aportaciones de Iuri Lotman, desarrolladas a lo largo de los tres volúmenes editados y traducidos por Desiderio Navarro bajo el título común de *La semiosfera*, son las que dan teóricamente el sustento al significado que tal vocablo tiene en esta investigación.

Sobre la terminología que utilizo en el cuerpo de la tesis, la que más me ha parecido conveniente es la que se apega al lenguaje cinematográfico, pues es precisamente a ese ámbito donde pretendo llevar los cánones de tradición clásica para resaltar los diversos modos en que los guionistas y directores pueden resolver aspectos de narrativa; sin embargo, la terminología clásica, sobre todo la que utiliza el propio Vinsauf, es oportuna en espacios en los que precisamente se alude a las cuestiones retóricas y poéticas dentro de su contexto y al margen de los aspectos que configuran su lenguaje propio. Para que el lector tenga a la mano los conceptos más precisos, se definen diversos términos oportunamente referidos, tomando como fundamento principal el diccionario de retórica y poética publicado a cargo de la Dra. Helena Beristáin, pues me ha parecido el más completo en nuestra lengua y el que más recursos para discusión fraseológica e histórica ofrece. Por lo demás, casi siempre las

traducciones que refiero de los autores clásicos o de la *Poetria nova* son de mi autoría, pero inspirados en las ediciones que a la sazón se consignan en la BIBLIOGRAFÍA, siguiendo un modelo de traducción semiliteral, sin versión rítmica en el caso de las traducciones de versos y tratando de acomodar el término más preciso (incluso en ocasiones recurriendo a paráfrasis) y que mejor permita que el texto sea comprendido.

Para finalizar, me es oportuno referir cuáles fueron los objetivos definitivos a partir de los cuales inferí mis hipótesis sobre esta investigación, de modo que el lector sea capaz de juzgar la pertinencia de mis resultados a lo largo de la revisión de la presente tesis; cabe mencionar que estos objetivos definitivos son el resultado de una evolución metodológica, ya que en múltiples ocasiones las nuevas evidencias bibliográficas o documentales me condujeron a replantearlos, además de que la ayuda de mi Comité Tutor fue indispensable para concretar un abordaje concreto y pertinente del tema y, por ende, estudiar coherentemente el tema.

Los objetivos quedaron, pues, con la siguiente estructura:

-Objetivo general: Elaborar con criterio y rigor lógico un modelo teórico de aplicación práctica sobre la apreciación e interpretación sobre el fenómeno cinematográfico, tomando como fuente de percepción las teorías retórico-poéticas expuestas por Geoffrey de Vinsauf en la *Poetria Nova* e infiriendo aportaciones propias mediante el estudio de la película *Cape fear* (1991).

-Objetivos específicos:

\*Incrementar el interés por la delimitación, la problematización y especificación en el estudio de las fuentes de enseñanza retórica y poética, así como en la vigencia de estas en los modelos narrativos actuales.

\*Fomentar la creación de modelos de enseñanza en distintas áreas tanto del proceso retórico (*inventio, dispositio, elocutio*) como de su resultado (el discurso/relato) para cineastas y guionistas.

\*Demostrar la pertinencia de la tradición clásica en la construcción de significado y la metaficción cinematográfica.

El planteamiento de la hipótesis, por el contrario, sufrió pocos cambios a lo largo de la evolución desde la elaboración de mi proyecto original; sin embargo, algunos ajustes fueron oportunos para reflejar la concreción de la cuestión estudiada, sobre todo por la elección del material fílmico que se iba a trabajar. Su enunciación final quedó de la siguiente manera: La elaboración de material fílmico, así como la construcción de su significado, son producto de una función literaria que continúa desde la tradición retórica y poética medieval, la cual proviene, a su vez, de la reformulación del saber clásico.

En conclusión, mi trabajo se centra en discutir la cinta *Cape Fear* como modelo de recreación de los aspectos planteados por Vinsauf y que arrastro hacia la creación cinematográfica en forma de preceptos o paradigmas. El formato del monomito ideado y desarrollado por Campbell y Vogler, así como las nociones de estructura y ejemplificación de Field y la idea de Bordwell, Behrens y Zavala de que las películas soportan niveles de análisis e interpretación en términos de significado y metaficción, me permiten trabajar mejor las consideraciones hechas en mis planteamientos iniciales, además de que me ofrecen soporte teórico para elaborar un compendio de recursos propios acerca de cómo contar una historia, recurriendo a la tradición clásica y a los mitos de la tragedia como narrativa matriz para validar mis observaciones.



## Capítulo 2

### RETÓRICA Y POÉTICA CLÁSICAS EN GEOFFREY OF VINSAUF

#### 2.1 – Tradición clásica y creación cinematográfica

La presencia de Aristóteles en Hollywood y en las nociones de escritura de guión que permean los manuales de guión es absoluta; no muchas veces hay constancia de que los escritores de manuales de guión hayan seguido la *Poética* para dirigir sus conocimientos en la formulación de sus contenidos, pero de manera indirecta podemos apreciar esa influencia. Fue Pedro L. Cano, en su *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, quien más detalladamente intentó rastrear ese sustrato aristotélico mediante la indagación de los principales preceptos que han cimentado las teorías de composición de guión más destacadas de la era cinematográfica. Para ello, da evidencia de que existe de forma implícita que todos los escritores de guión han integrado dentro de sus libros: una *communis doctrina* (una doctrina común) que, en mayor o menor medida, toma de la *Poética* los rasgos necesarios para consolidar una guía de construcción narrativa para el campo audiovisual (1999: 17).

Para dar testimonio de que dicha comunidad coexiste en el ámbito de creación dramática de Hollywood, Pedro L. Cano cita testimonios diversos en los que, cuando se percibe explícitamente, se maneja aquel sustrato aristotélico con incidencia en la escritura de un guión (como Irwin Blecker); sin embargo, cuando la referencia es indirecta, Cano señala el núcleo que evidencia la inclusión aristotélica en los temas a los que se aluden (entre otros, refiere a Syd Field, Linda Serger y Doc Comparato, por más que también se pueden incluir a John Truby, Robert Mckee o Christopher Vogler).

Existe, pues, una presencia de la tradición poética clásica vertida en los modelos de narrativa audiovisual mediante la síntesis de Aristóteles, cuya *Poética* Cano considera que “permanece como el primer y probablemente mejor estudio de lo que es una obra dramática y de cómo ésta se construye” (1999: 14), para después inferir que, si bien se trata de una “piedra angular” que guía a los dramaturgos modernos en la configuración de modelos funcionales, “es responsabilidad de los estudiosos en estas materias revisarlas según las nuevas ópticas y ponerlas a disposición de los escritores del género más joven de los llamados guionistas” (*ibíd.*: 18).

En el ámbito académico, sin embargo, coexisten más explícitas referencias a los sustratos aristotélicos que permean el panorama poético-cinematográfico: David Taboada considera al guión cinematográfico una herencia aristotélica, porque traslada un concepto como el de *mímesis* a un campo audiovisual que le parece también capaz de manejarlo de forma íntegra (2013: *pass.*); Ódena Nuria, siguiendo a Pedro L. Cano, describe las aportaciones principales de Aristóteles (2016: 6-11), mientras que Cintia Sacramento rompe los prejuicios de que la tradición poética sólo adopte formas de versificación para contar una narrativa dramática, según que “a teoria literária antiga pode ser encontrada na prática em outras artes da contemporaneidade, e como o conhecimento de alguns dos preceitos aristotélicos pode contribuir para os estudos das questões relativas à narratividade e a transtextualidade” (2015: 252), y Bordwell, aunque con un sesgo mayor hacia la retórica aristotélica, no deja de advertir que el principal efecto de la dramatización de una historia debe ser el deleite de la audiencia sin perder el foco de atención que supone el aspecto didáctico (1989: 269).

Considero, pues, que hay suficiente evidencia para establecer como premisa fundamental de esta investigación que la presencia de una tradición poética se ha ido construyendo a lo largo de la historia del cine, aunque es muy posible que ese conocimiento no sea directamente

heredado de un estudio formal de las volúmenes de Aristóteles; y es que del problema de una transmisión directa de Aristóteles en el aspecto preceptivo de la industria fílmica, más que en el académico, da testimonio John Truby al afirmar que la noción de Aristóteles sobre una historia “aunque poderosa, era sorprendentemente estrecha” (2007: 3); es decir, la poética en el cine no queda desvirtuada por una condición de distancia hasta la fuente principal, sino que el proceso creativo de un guionista o un director ya no está basado en el rígido lenguaje de la tradición clásica y el entendimiento de la construcción narrativa ha adoptado un espectro más condicionado por un manejo práctico que por una esquematización parcial. A este respecto, el testimonio de Alés Sancristóbal es esclarecedor: “No hay un solo manual de guión audiovisual que no haga referencia a las cuestiones comerciales y de atracción del público, es decir, a la *persuasión* del receptor-espectador ni que en su común y tópico diseño creativo «de la idea a la pantalla, pasando por la palabra», no aluda con claridad a la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* retóricas, aunque no lo reconozca abiertamente, ya sea por ignorancia del autor, que de todo hay en este género, ya sea porque tema este autor que el lector haga un mohín de disgusto ante términos susceptibles de transmitir un tufo anticuado, frígido y rígido” (2007: 10).

## **2.2 – La *Poetria Nova***

Existe un puente que varios siglos de por medio han erigido desde la época clásica hasta la moderna forma de crear historias en la era cinematográfica: se trata de una serie de síntesis medievales que lograron adaptar el conocimiento de la antigüedad grecorromana a nuevos paradigmas y modelos de elaboración literaria (Calboli Montefuso, 2002: 22); pueden considerarse una prolongación de la tradición poética antigua, pero aderezadas con aspectos que pertenecen a la retórica y a la gramática, sobre todo a ésta última, pues fueron compuestas

por gramáticos de los siglos XII y XIII. La más sobresaliente de todas para considerarla parte de esta línea de investigación (y la cual, de hecho, fue el punto de partida de mis primeras observaciones al respecto) es la llamada *Poetria nova*, escrita en la primera mitad del siglo XIII por un gramático y poeta, Geoffrey of Vinsauf. La inserción de un sistema de variantes a nivel lingüístico, estructural y temático es la línea que conecta a Vinsauf con el espacio metodológico que debe ser motivo de estudio por parte de los guionistas actuales, con el fin de asociar más oportunamente cada uno de los aspectos de los modelos de guión, basados casi exclusivamente en preceptos indirectos aristotélicos, a la construcción de una narrativa cinematográfica. El estudio de la obra de Vinsauf permite un más sólido marco narratológico y, mediante su puesta en práctica, podría ser capaz de prever muchas más posibilidades de adaptación de una historia a la gran pantalla.

Si consideramos la evolución de los modelos clásicos con respecto a las dimensiones retórica y poética, veremos que ambas llegaron a conectarse a través de un proceso de sinergia cuya principal razón fue que ambas disciplinas perdieron paulatinamente sus intenciones originales y, por ende, experimentaron una continua descontextualización: la retórica, nacida como fuente de persuasión oral, con la llegada de la escritura y una menor necesidad de oralidad heredó metodología a la narrativa, mientras que la poética, tras el paso de la intención meramente narrativa a la condición de ornamento del discurso (o texto, dado que puede incluso un guión cinematográfico puede considerarse texto, aunque no precisamente discurso), aportó a la sinergia con la retórica todo el bagaje de figuras y estructuras de pensamiento con que el arte de narrar historias envolvía el desarrollo de una trama, así como las principales convenciones narratológicas que involucraban la adaptación y el uso de los personajes y sus mitos a la intención comunicativa de un poeta.

Por lo tanto,<sup>14</sup> en un inicio poética como disciplina de narrativa se encontraba separada de la retórica como disciplina de persuasión; en Aristóteles es posible identificar esta noción, ya que las trata como dimensiones distintas con objetos de estudio y características propias; Vinsauf, en efecto, no leyó directamente la *Poética* aristotélica (que se consideraba “perdida” durante la Edad Media), sino que su doctrina llegó hasta él a través de la esfera latina de tradición clásica aderezada por diversas instancias que modificaron esa paulatina evolución retórica y poética y que constituyen hitos históricos identificables con las aportaciones que, como mencioné anteriormente, acentuaron a su modo el proceso de descontextualización de ambas disciplinas y le proveyeron un carácter sinérgico a su entrelazamiento. En la *Epístola a los Pisones*, Horacio posee algunas referencias no explícitas a la doctrina aristotélica y las dimensiones poética comienza a fundamentar una doctrina nuclear con momentos en los que es posible considerar la expresión retórica dentro de su órbita; ya para finales del siglo I d. C. se aprecia en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano una fuerte raigambre del pensamiento retórico como herramienta de expresión escrita y la poética, en general, como uno de los principales aspectos de sus formas de elocución, además de cerrar conexión con la gramática: la retórica dejaba de ser una disciplina meramente oral y la poética dejaba de poseer su esencia meramente narrativa para posicionarse en el terreno de la oratoria al servicio de sus funciones argumentativas. Sin embargo, es en el tratado *Sobre lo sublime* de Pseudo-Longino donde es posible preciar una conexión fuertemente sinérgica entre retórica y poética, misma que sería la que Vinsauf recibiera para realizar la reinterpretación de las doctrinas de tradición

---

<sup>14</sup> Estas conclusiones están basadas en una revisión del análisis que Murphy (2001) hace acerca de la evolución histórica de la retórica y las principales corrientes que situaron la influencia de ésta disciplina en la esfera medieval (cfr. Cap. I), mientras que para analizar la evolución poética sigo tanto el artículo de Mañas Nuñez (2012), quien incide en la condición de las aportaciones de Horacio a la poética durante la Edad Media y el renacimiento, y principalmente el libro de Jeffrey Walker (2000), quien realiza un trazo histórica de ambas disciplinas considerando aquella sinergia que menciono y las áreas de influencia entre ambas en la antigüedad.

clásica que pretende precisamente adaptar a su contexto; de hecho, la obra de Pseudo-Longino posee ya las semillas doctrinales que serán la base de las conceptualizaciones expuestas en la *Poetria nova*, tales como la idea de la amplificación (con sus figuras de elocución como la apóstrofe y la comparación), la división entre ornamentos de estilo (grave y débil) y la variación en las formas de expresar una idea (la diversidad de combinaciones gramaticales).

Es por eso que, los escritores de las *Poetriae* medievales, en especial Georffrey de Vinsauf, se dedicaron a vincular, reinventar, reconstruir, fijar, moldear y ampliar los paradigmas clásicos para adaptarlos a las necesidades y gustos de su época (Murphy, 2001: 131); en otras palabras, los siglos XII y XIII fueron un enorme parte aguas en la historia de la retórica y la poética, porque sus teóricos recogieron modelos de tradición provenientes de la antigüedad con la doble intención de preservar ese proceso de transformación literaria y de fungir como referentes prácticos de versificación para sus contemporáneos y, hablando francamente, para muchas de las nociones que no han perdido su valor instrumental dentro de la *communis doctrina* a la que alude Pedro L. Cano y que se manifiesta en el cine.

Para nosotros, en pleno siglo XXI, el cine tiene casi el mismo valor de aglutinante social que tenía el teatro en la Grecia antigua, cuyo objetivo era provocar catarsis y servir de instrumento educativo, para crítica y para creación de valores de excepción.<sup>15</sup> Por lo tanto, etnológicamente el cine tiene que ser una experiencia significativa, tiene que ser un instrumento de deleite visual que, a su vez, reflexione sobre la naturaleza misma de la composición visual. Para ello, no podemos aislar al cine y desproveerlo del proceso retórico

---

<sup>15</sup> Es lo que Lauro Zavala identifica con cierta tendencia ritual inserta en el inconsciente colectivo: “la apuesta ideológica al elegir una película; el reconocimiento preliminar de las fórmulas genéricas; la emoción expectante de las luces que se apagan; la absorción temporal de nuestra identidad a partir de la pantalla, y la experiencia de volver, poco a poco, al mundo irreal, ese simulacro que está fuera de la sala de proyección” (2003: 1)

que moldea imágenes para que transmitan emociones o provoquen reacciones, sobre todo porque en la creación literaria, como escribe Mckee, no hay secretos (2009: 20) sobre cómo escribir una historia, hay oportunidades de contarla, y esas oportunidades, según es el objetivo de esta investigación, son el resultado de una profundización en modelos teóricos que hayan tenido una relevancia que, por diversas razones, no ha acompañado hasta la actualidad el proceso narrativo.

El estudio de la *Poetria nova* me ha permitido considerar opciones de narración audiovisual que han quedado al margen de los demás aspectos de estudio que ofrece su vasta colección de terminología retórica, cuyos atisbos aparecen en apreciaciones formularias identificables en estructuras o usos estilísticos, pero sin que denoten actualmente propuestas modélicas para escritura de guión o con intenciones narrativas concretas.<sup>16</sup>

Es por ello que Vinsauf constituye el punto de partida de esta tesis; al ser un puente de conexión entre las perspectivas de tradición clásica y la teoría cinematográfica moderna, es oportuno afirmar que su importancia resulta notable, como resultó en su época, según la influencia que tuvo en otros escritores (Calboli Montefuso, 2002: 35-36).

### **2.3 – *Cape fear* (1991): un ejemplo de tragedia en el cine**

La cinta central que forma parte de la filmografía para la elaboración de la presente investigación es *Cape Fear* (*El cabo del miedo*, 1991) dirigida por Martin Scorsese con un guión de Wesley Strick, la cual me servirá para presentar un acercamiento hacia el núcleo de

---

<sup>16</sup> Syd Field lo expresa así: “Escribir un guión es un proceso, un periodo de desarrollo orgánico que cambia y avanza continuamente; es un oficio que de vez en cuando se eleva hasta la categoría de arte. El autor pasa por una serie de etapas concretas al dar cuerpo y dramatizar una idea; el proceso creativo es el mismo para todos los tipos de escritura; sólo cambia la forma”. (1996: 13). En mi opinión, ese proceso de escribir un guión establece cómo la metodología retórica medieval puede ampliarse a una influencia que abra nuevas ofertas de escritura de guión.

la tradición clásica, su influencia en la creación cinematográfica y las aportaciones que puedan destacarse desde la óptica de la *Poetria nova*; esta película, además de ser modélica, se trata de un producto no original (es un *remake* de la versión de J. L. Thompson con un guión de James R. Webb, quien adapta a su vez el libro *The executioners* de John D. MacDonald de 1957), por lo que se puede rastrear el proceso creativo de su configuración y en ella se puede encontrar una marcada tendencia a establecer paradigmáticos vínculos entre imagen, desarrollo escénico y retórica.

En este capítulo haré una breve sinopsis del filme, destacando aspectos denotativos sobre su estructura y justificándola como un modelo de concreción del mito en su aspecto de tragedia (género matriz para Aristóteles), con el fin de proceder posteriormente a una revisión del proceso retórico mediante un manejo de su estilo, significado e influencia.

*Cape Fear* posee una trama simple: es la historia de un abogado, Sam Bowden, que 14 años antes había escondido evidencia documental sobre la violación que cometió su cliente, Max Cady, evidencia que podría haberle exonerado de los cargos de los que se le acusaba, porque en aquellos expedientes se contaba que la víctima era una joven promiscua de 16 años; ahora, el reciente ex convicto, quien estuvo recluido todo ese tiempo en una prisión del Estado de Georgia, planea vengarse de su ex abogado, llevándolo a un extremo de locura patológica que le hará contradecir sus principios morales y profesionales en aras de salvaguardar la integridad propia y de la de su familia.<sup>17</sup>

Ésta descripción funciona bastante bien para resumir la trama de la película y es generalmente la clase de descripción con la que encontraríamos la sinopsis de una cinta en una cartelera de cine o en una crítica cinematográfica. Sin embargo, hay un problema con

---

<sup>17</sup> Llevo esta sinopsis al aspecto didáctico que expone Syd Field en su *Manual para guionistas* (1996: 15), sirviéndome de rehacerla un par de veces para lograr una síntesis de acuerdo con sus ejemplos.

ella: sólo la mitad de todo lo descrito sucede realmente en la película; tenemos que la primera parte se trata sólo de los antecedentes que originaron el argumento de la película, es decir, la justificación de las acciones y las decisiones que toman los personajes para llevar a cabo sus cometidos dentro de la trama; el restante porcentaje de la descripción no es más que la *premisa*<sup>18</sup> o *tema* (Field, 1996: 13) de la película, lo que realmente sucede en ella, pero sin las connotaciones morales que carga el visionado y sin los pormenores que desarrollan sus secuencias (incluso, sin contarnos el final de la película). La película, por lo tanto, comienza *in medias res*, en el momento en que Max Cady (Robert de Niro), el personaje abiertamente identificado con el villano, sale de prisión, para dar paso a la presentación del héroe:<sup>19</sup> Sam Bowden (Nick Nolte) y su familia, en un momento de sus vidas en el que se induce una irremediable peripecia que fungirá como hilo conductor de todo el filme. A consideración de Vinsauf, es esta una película que podemos clasificar dentro de las que inician por el medio con un proverbio, pero un proverbio que se manifiesta primero en forma de imagen,<sup>20</sup> una imagen estática, como a las que hace alusión George Castellitto, para servir de catalizador temático (1998: 23), según el empleo habitual de Scorsese de utilizar los objetos materiales para anticipar subliminalmente los contenidos del filme, pero que después se hace explícito mediante la intervención de Danielle, hija de Sam Bowden en la película.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Tomo la misma terminología que utiliza John Truby en su *The anatomy of story* (pág. 16 *pass.*). Dicho autor utiliza este concepto para referirse al modo de iniciar el proceso de escritura de un guión y recomienda poner al argumento de la trama en una perspectiva equivalente a la *intellectio* antes de desarrollar la historia.

<sup>19</sup> Por el contexto histórico y debido a los cambios que ha sufrido la noción del héroe, el personaje que se refiere aquí con este término no se adapta a la noción tal como Aristóteles lo define: imitación de hombres mejores, es decir, cuyas acciones sean las de hombres esforzados y buenos, a diferencia de la comedia (*Poét.* II, 1448a). En *Cape fear* ocurre que Sam Bowden no cabe dentro de esta noción, pues sólo en apariencia es un hombre mejor, por lo que su investidura de héroe debe considerar este cambio de noción.

<sup>20</sup> Aunque se aludirá más adelante a esta forma de empezar la película, la imagen a la que me refiero es la que abre los créditos iniciales: un ave sobrevuela un espejo de agua en el que, segundos después, se traslucen una serie de rasgos faciales y figuras humanas, hasta que la pantalla se va a rojo y luego a negativo, haciendo aparecer la mirada de Danielle Bowden.

<sup>21</sup> Toda esta secuencia inicial es el proverbio al que hago referencia, pues su contenido concatenado hasta la intervención de Danielle establece un significado unitario.

El guión tiene el mérito de mantenerse constantemente al margen de lo moralmente aceptable y en establecer, incluso frente a su precedente,<sup>22</sup> ambigüedad con respecto al rol arquetípico que le corresponde a sus personajes, quienes hacen que la audiencia adopte perspectivas diferentes con respecto a la noción típica del villano o héroe como elemento central del filme, aunque sin perder ese propósito de construir un significado preciso: las decisiones del pasado tendrán consecuencias en el presente; y esta noción, que es uno de los motores principales de la tragedia griega, manifiesta tendencias dramáticas relacionadas con el destino, la redención y la restauración del equilibrio natural. Es por eso que *Cape Fear* tiene relevancia narrativa como modelo de tragedia, tocando incluso nociones estructurales y de elocución que le permiten ejemplificar cómo es que subyace un vínculo de tradición y recepción clásica en la elaboración de material cinematográfico.

Entre las lecturas que la trama desarrolla, dos son las que más captan la atención, porque saben entrar implícitamente en la mente del espectador, a propósito de la reconfiguración de la narrativa mítica en el cine: 1. El villano no es realmente un villano (aspecto muy poco usual dentro de la concepción narrativa general), sino la representación de una divinidad en cuanto que denota una superioridad casi transhumana (Klawans, 1991: 828): “Is the film scary? Yes, nerve-wracking, in fact. It’s also sometimes horrifically violent, and so hyperbolic in depicting Max Cady’s powers of evil” (Aguirre, 2014: 663), y 2. Existe una ambivalencia en la película con respecto al bien y al mal, dada la filosofía de Scorsese tan recurrente en sus filmes sobre temáticas de superioridad moral y el superhombre (*cfr.* Conard, 2007: 75 ss). Análisis, a continuación, ambos acercamientos iniciales por separado.

---

<sup>22</sup> La primera versión para la gran pantalla de esta historia tuvo a Gregory Peck y Robert Mitchum en los roles protagónico y antagonista, pero su diferencia principal radica, sobre todo, en la intención general del filme sobre el tema de la venganza; a criterio de David Morgan en su nota periodística para *ABA Journal* (1992: 50), el filme de J. L. Thompson es un melodrama que adquiere connotaciones de venganza y resalta un terror directo.

### 2.3.1 – El villano no es realmente un villano

Con el rostro de Robert De Niro fue que conocimos a un hombre con una condición física y psicológica ubicadas en un plano suprahumano; su búsqueda de la justicia y el conocimiento que obtuvo el personaje durante su estancia en prisión lo convirtieron no en un salvaje sin escrúpulos, sino en un ser cultivado, tenaz y agresivo que se observa a sí mismo como producto de una injusticia y herramienta de redención al mismo tiempo. Su objetivo durante toda la cinta será el de hacer ver a su correspondiente protagónico el error en el que éste cayó al no realizar su labor adecuadamente en favor de la ley (una suerte de catalizador<sup>23</sup> que toca el tema de la *hybris* griega). Como en el teatro antiguo, los “errores” tienen un costo, por más que dichos errores no sean más que decisiones que parecen pertinentes para el propio héroe trágico, pues su necesidad en una historia deriva de la creencia de que una acción humana que transgrede los valores humanos se convierte infaliblemente en un desequilibrio natural que las fuerzas del destino, representadas por los dioses, deben resarcir.

En *Cape fear*, pues, el antagonista de la historia no representa lo que genéricamente denominamos “villano”, sino precisamente ese “ser” capaz de resarcir los daños causados por el error del héroe, quien por ese simple hecho queda atrapado dentro de una suerte de destino. Si se piensa en la tragedia de Eurípides *Hipólito*, se pueden encontrar muchas de las claves de ese entramado narrativo: la ira de una diosa (Afrodita) debido a la insolencia e irrespetuosa actitud del héroe, Hipólito; un héroe que cree llevar una vida libre de las ataduras impuestas por un instinto natural (la sexualidad, representada por Afrodita) y en cuyo “error”

---

<sup>23</sup> Syd Field alude a este momento de la trama con el término *plot point* (al final del Acto I) y lo define como “un incidente, episodio o acontecimiento que se ‘engancha’ a la acción y le hace tomar otra dirección” (1996: 83), definición que recuerda en cierta medida la de Aristóteles sobre el término *peripecia* (*Poét.* XI 1452a 22-23) y que, dicho sea de paso, no se detiene a analizar Vinsauf porque pareciera, en este aspecto, ajeno a criterios del género dramático.

persiste aparentemente incólume; la acción de la diosa Afrodita para remediar el insulto a su potestad al provocar un deseo sexual incontenible en la madrastra de Hipólito, Fedra; la peripecia principal de la trama: Fedra se propone a Hipólito, quien la rechaza e intenta huir de su ciudad; la desgracia del héroe, quien es muerto por un monstruo marino enviado por Afrodita.

Con ese esquema trabaja *Cape fear*, con la excepción de que el final se muestra ambiguo con el personaje de De Niro en cuanto a su “desaparición” en las aguas del río; yo considero que no Max Cady no muere ahí, sino más bien que se alejó usando nuevamente sus habilidades suprahumanas una vez que ve cumplido su propósito. En cualquier caso, se trata de la misma estructura y una elocución análoga: un ser sobrehumano (Max Cady) viene a resarcir un daño; el abogado Sam Bowden cree verse libre de ese error cometido tantos años atrás, cuando en realidad lo que sucederá es hundirse más y más en su propio infortunio; las acciones de Max Cady por causarle esas desgracias y remediar el error de Sam; los intentos vanos de Sam por negociar con Cady, mientras que la peripecia se desarrolla; la huida de Sam y su familia al Cabo del miedo y, de ahí, en bote hacia mitad del río; la confrontación con el “monstruo” o la “divinidad” vengadora, quien en este caso es el mismo Cady.

Uno, pues, entiende las acciones de Cady y las sabe desde un inicio, como me parece, inexorables, como un destino del que no puede escapar el héroe, tal como en *Edipo Rey*. En el proceso, el mismo personaje nos va dejando pistas sobre su condición “divina”, es decir, sobre la verdadera condición narrativa con la que debemos entender a su personaje: tiene un conocimiento absoluto de la legislación y el significado axiológico de las leyes; es casi omnipresente y omnisciente, gracias a una astucia que desarrolló en prisión; es capaz de “transformarse” (mató a la sirvienta y se hizo pasar por ella para engañar y asesinar a un detective); es prácticamente inmortal, con un alto nivel de tolerancia al dolor y gran

conocedor de las acciones humanas; todo el tiempo incluye, dentro de sus diálogos, aspectos debatibles sobre conducta y obediencia, además de que hace referencias muy atinadas a perspectivas mitológicas<sup>24</sup> o religiosas (en un momento de la película, se nos muestran sus tatuajes en una escena altamente descriptiva que se asemeja a una *écfrasis*<sup>25</sup>); su papel en la trama comienza en el momento en que es oportuno actuar y concluye con una presunción de que el error cometido por el héroe ha sido resarcido.

En resumen, Max Cady es secretamente un personaje que, pese a sus actos villanescos y psicópatas dentro de la película, en realidad encarna a un ser superior y sus acciones dentro de la trama llevan a los demás personajes a tomar ciertas decisiones que no harán sino llevarlos a cumplir el destino que aquél cree que tienen merecido, sobre todo porque en la figura de Sam Bowden se cifran los orígenes de ese error que, desde su pasado, adviene para precipitarlo en la desgracia. Cady, pues, puede considerarse una divinidad dentro de los parámetros de narrativa trágica griega, encargada de reestablecer el orden causado por la *hybris* de un hombre.

### 2.3.2 – La ambivalencia de la película con respecto al bien y al mal

*Cape Fear* intenta expresar la idea de que no muchas veces es clara la noción de bien y mal,<sup>26</sup> pues son condiciones subjetivas que generan ambigüedad al momento de juzgar una

---

<sup>24</sup> Lotman habla de “mitogenidad del cine” en términos de la compenetración axiológica de los “valores inferiores” de una cultura. Me parece oportuno referirlo, porque precisamente *Cape fear* puede leerse como un núcleo de valores vigentes en una sociedad conservadora norteamericana a finales del siglo pasado, lo que ayuda a crear esa mitogenidad pretendida de Lotman que puede, como él mismo afirma, descender “de la pantalla” adquirir “una vida cultural más amplia” (1996:136).

<sup>25</sup> *Écfrasis* o *descriptio* es una figura retórica que consiste en una descripción detallada y generalmente extensiva de un elemento clave en la narrativa de una historia; en otras palabras, una representación verbal de un contenido visual. Vinsauf la coloca entre las herramientas de amplificación (*Poetria nova.*, 559 ss.). Una muy famosa *écfrasis* en la historia de la literatura nos la ofrece Homero en la *Ilíada* al describir el escudo de Aquiles forjado por el dios Hefesto (*cf. Iliad.* XVIII, 478-608).

<sup>26</sup> Baso esta parte de mi análisis sobre *Cape fear* en el interesante video *What Writers Should Learn From The Legend of Korra*, publicado en el canal de Youtube Just Write. En dicho video se rescata la perspectiva

transformación moral o social. A esta construcción anti-categorica se antepone los valores morales en constante contradicción: una *tesis* para una *antítesis*; de ambas, pues, surge una *síntesis*, el cambio y, con él, un estrecho margen de dicha ambivalencia.

Tesis y antítesis conviven en *Cape fear*, ambas centradas en, pero no intrínsecas a, la figura de Max Cady, quien puede ciertamente ser considerado como la síntesis de dos elementos contradictorios, lo cual explica a su vez la intención transformadora que inunda la psicología del personaje en cuestión.

Por una parte, Max Cady es, como se nos hace ver desde la primera secuencia de la película, un devoto creyente de los preceptos establecidos en las escrituras. Casi todos sus preceptos morales vienen de fuentes bíblicas y en sus tatuajes se alcanzan a distinguir no sólo citas, sino enormes símbolos de naturaleza cristiana en evidentes referencias metafóricas a la justicia y la verdad.

Por otra parte, Max Cady advierte y denota también la postura contraria al estudiar los libros de Nietzsche que ha leído durante su estancia en la prisión y, por lo que sabemos, también en la biblioteca de la ciudad. La primera escena que nos lo presenta nos hace ver la pared de su celda, donde tiene imágenes del mencionado filósofo. Scorsese intenta transmitir así que Cady es un ser humano que pasó por un proceso de trans-humanización y se convirtió en un ser cuyo propósito en la cinta serpa el de hacer que su antagonista, Sam Bowden, repare el error que cometió al no cumplir su propósito como abogado defensor, es decir, que se reestablezca la justicia ya inasequible para Cady, pero aún asequible para Bowden.

---

hegeliana que determina precisamente una ambigüedad moral marcada en *Cape fear* para los fines que pretendo en el presente análisis. El material fue recuperado del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=uiGQGmnMt0I>

Max Cady, en síntesis y pese a la contradicción moral que se sitúa dentro de este personaje, es un superhombre, el ideal nietzscheano, que también exhibe conocimiento sobre legislación criminal. Max Cady transforma todo a su alrededor a través de la interacción que tiene con los demás personajes de la trama y su superioridad no sólo psicológica, sino también física, lo ponen más allá de cualquier restricción en el orden que la película involucra directamente: jurídico, moral, filosófico, religioso, humano y, curiosamente, literario.

Todo ese proceso apoteósico convierte, a ojos del espectador, al personaje de De Niro no en un instrumento del destino, sino en un símbolo de la divinización de un hombre que, en el caso de *Cape Fear*, determina su arco argumental mientras pone paulatinamente en relieve todos aquellos conflictos que construirán la trama y el significado de esta película.

### **2.3.3 – Aproximaciones a un estudio retórico del cine**

Christopher Vogler identifica un gran abanico de arquetipos como emanaciones del héroe (2007: 25), por lo que entonces el héroe en sí mismo es un ser que se personifica en una historia con diversas apariencias sin perder su esencia de héroe. Es, pues, comprensible que las diferentes facetas que tiene un héroe en una trama sean el reflejo de las varias cualidades humanas (Vogler, 2007: 26) o, como explicaba Campbell, es posible que el héroe sea una explicación de la diversificación humana en todas sus facetas, tanto en los roles que juega al especializarse en una profesión, como en el estereotipo social que le corresponde según su edad o género (1972: 210).

Según me parece, el cine también es la construcción de un microcosmos, en el que las historias manifiestan identificación de los arquetipos con los problemas de la sociedad en la que están insertos. *Cape fear* es un caso que esclarece esta noción, pues su trama está construida con base en arquetipos perfectamente identificables con los que expone Vogler,

pero sus cimientos provienen de la sublimación de ciertos conflictos nucleares presentes en la etapa en la que le tocó surgir.

Los periódicos de la época que reseñaron la cinta en 1991 revelan que el manejo de una trama ya construída en una novela y en una versión cinematográfica precedente adquiere matices mucho más conflictivos, incidentes incluso en aspectos psicológicos que exceden la mera confrontación de dos fuerzas opuestas o del drama de entretenimiento: *Commonweal*: “Martin Scorsese is interested only in obsessives” (Alleva, 1991: 748), mientras compara las virtudes melodramáticas de la predecesora versión con el desequilibrio patológico-pusilánime que supone la versión de Scorsese; *National Review*: “Scorsese and his screenwriter, Wesley Strick, have tried to make what was a clear-cut good-versus-evil story into something more complex and subtle” (Simon, 1991: 57); *The Nation*: “It’s about sour marriages and parent-child tensions and the agonies of adolescence (...). It’s about the return of the repressed – and ultimately about the need of repression” (Klawans, 1991: 828); *ABA Journal*: “It’s about a man coming to terms with an unethical, self-righteous act of his past and how his refusal to deal with the ramifications of that act has colored all areas of his life” (Morgan, 1992: 50).

Por ende, estos testimonios demuestran que la variación en la construcción de una trama demanda una inserción de conflictos determinados coherentemente para que una película tenga un significado preciso. Aunque ninguno de los periódicos anteriormente citados infiera que *Cape fear* pueda ser leída como una tragedia o, cuando menos, como una historia cuya directriz principal pudiera tener una raigambre poética, lo cierto es que sí resaltan muchas de las construcciones de la tragedia que se encuentran adscritas a esta cinta y se pueden rastrear mediante diversas consideraciones.

La trama, por ejemplo, descubre poco a poco la vida de Bowden y de Cady desde el momento en el que ambos tuvieron el encuentro fatídico catorce años antes, muy similar a la técnica de Sófocles de descubrir el pasado de Edipo para comprender a dónde lo ha llevado en el presente de la obra (Cano P. L., 1999: 39). Lo mismo podemos decir del diseño arquetípico de ambos personajes: si antes dijimos que los roles de un personaje son emanaciones del héroe, cabría preguntarnos si también el villano (o la fuerza antagónica que confronta al héroe) es también una de esas emanaciones; Vogler no lo identifica así, pero una observación precisa a Robert de Niro en su rol de Max Cady nos revela que, de hecho, lo es, pues su personaje no se transforma a lo largo de la cinta ni moral ni psicológicamente, por lo que su función dentro de ella es no sólo enfrentar al héroe de la forma tradicional que muestran cintas de superhéroes, sino transformarlo, lo cual se hace patente en la conclusión de la película en la que la familia Bowden completa renace a una nueva vida con lazos familiares reforzados en la mítica escena del río (Castellitto, 1998: 27).

Es por eso que, mitológicamente, *Cape fear* me parece tan verosímil con la idea aristotélica de que la imitación de las acciones y la de los caracteres está en íntima conexión con la representación visual (*Poét.* VI 1449b 31-33 y 1450a 13-14), pues los personajes de esta cinta no son personajes primeramente diseñados para una trama, sino que las acciones (*πράγματα*, para Aristóteles) y el orden de los eventos es el factor que determina el diseño de los personajes. Scorsese, pues, tuvo a consideración dos tramas precedentes, el libro de John D. MacDonald y la versión homónima de su película que se estrenó en 1962, como ya se ha aludido a ellas anteriormente, pero para el diseño de sus personajes, que difieren mucho de los del material original (Alleva, 1991: 748-749), tuvo que realizar previas modificaciones a la acción, para que el guión enviara un mensaje distinto y propio. Por ejemplo, al hacer que Sam Bowden haya sido el abogado defensor de Cady y no su acusador (como sucede en la

versión de Thompson), quedando así como el principal culpable de su encarcelamiento, Scorsese hizo que el mensaje de la cinta adquiriera rasgos aristotélicos de tragedia al exponer a su protagonista a una culpa que, 14 años después, vendría a “purificarlo”<sup>27</sup> mediante el castigo de Cady.

Todo esto me lleva a considerar que el antagonismo entre Cady y Bowden resulta natural, no artificioso o forzado. Sobre antagonismo, los mitos adscritos a la tragedia también revelan la profunda huella que ha dejado en nuestros días el saber enfrentar congruentemente a los personajes. *Cape fear* enfrenta a dos personajes a la manera en cómo Eurípides enfrenta a Hipólito con Afrodita en *Hipólito*, pues más que un villano opuesto maniqueamente, Scorsese dotó a Max Cady un papel antagónico que cumple funciones de restauración de orden y expiación de culpa; a este respecto, Robert McKee nos ofrece una buena lección sobre el poder de ese tipo de antagonismo en una película: “Cuanto más poderosas sean las fuerzas del antagonismo que se oponen al personaje, más completos deben llegar a ser tanto el personaje como la historia. Las fuerzas del antagonismo no tienen por qué referirse a un antagonista o villano específico (...), por fuerzas del antagonismo nos referimos a la suma total de todas las fuerzas que se oponen a la voluntad del personaje y a su deseo” (2009: 381).

Lo interesante con *Cape fear* en este punto es que, de nuevo, la construcción de su “mito” adopta rasgos aristotélicos para abordar ese antagonismo. En su Poética, Aristóteles afirma que muchos de los sucesos que corresponden al nudo de la trama se encuentran ubicados fuera de la trama (XVIII 1455b 25), lo que, para justificar la culpa de la que hará

---

<sup>27</sup> El tema de la purificación de las pasiones es una intención centrada en el espectador, “por medio de la conmiseración y el temor” (*Poét.* VI 1449b 27), pero en el caso de Scorsese, esta purificación también es una herramienta simbólica con la que el héroe se ve absuelto de su culpa, similar a como sucede en el *Hércules furioso* de Séneca, por lo que no es al azar que el agua fuera el medio que le permite a Scorsese representar esa absolución (Castellitto, 1998: 27-28).

reconocimiento Sam Bowden en la película, fue una selección estructural sumamente efectiva por parte de Scorsese el haber dado el rol de abogado defensor de Cady a Bowden y haberlo consecuentemente puesto en una situación que le hizo tomar la ominosa decisión que ya conocemos.

En resumen, *Cape fear* nos enseña que el antagonista es también una emanación del arquetipo del héroe y su oposición a los deseos o voluntad del protagonista permite posibilidades de construcción del mito bastante diversas que reflejan contenidos temáticos precisos y propios. Por ende, es oportuno que un guión de cine tome en consideración cómo se han construido los mitos en las estructuras trágicas, aristotélicas principalmente, situando elementos de la acción al servicio del diseño de sus personajes.

#### **2.3.4 – Geoffrey of Vinsauf, narrativa y la antítesis**

Un punto de coincidencia entre la *Poetria nova* y *Cape fear* es el valor que le asignan a la antítesis tanto en su forma como en su fondo. Para Vinsauf, la fuente principal de la que brotan sus ejemplos estriba en marcar una confrontación creada a partir de los elementos que los conforman, incluso desde el exordio en el que se elogia al papa Inocencio III “para formar la hipérbole con que manifiesta su admiración”, como afirma Carolina Ponce en la introducción de su traducción (2009: XV).

Así, pues, cuando Vinsauf propone su teoría de la *dispositio*, algunos de los ejemplos que coloca sobre el inicio de la narrativa descubren el mito de Escila y Caribdis bajo los que se trasluce un subtexto sesgadamente inclinado hacia la confrontación, la antítesis. Muestras de ello son los siguientes versos, en los que se destaca algún rasgo temático que me permite inferir una idea de enfrentamiento o contraposición de algún tipo:

*Ultio digna / fraudis in auctorem simili pede fraude reversa*<sup>28</sup> (Inicio por el final)

*Androgei livor animum speculatus et annos / hinc puerum videt, inde senem, quia mente senili / nil redolet puerile puer*<sup>29</sup> (Inicio por el medio)

*Quod magis optatur, magis effiuit*<sup>30</sup> (Inicio por el principio con un proverbio o sentencia)

*Pessima res livor, totus mortale venenum, / ad mala sola bonus, contra bona sola malignus*<sup>31</sup> (Inicio por el medio con un proverbio o sentencia)

*Lex est aequa, / dolum referire dolore*<sup>32</sup> (Inicio por el final con un proverbio o sentencia)

Lo mismo sucede si consideramos los ejemplos con que ilustra su teoría de la amplificación:

*A casu describe diem, non solis ab ortu*<sup>33</sup> (Primer ejemplo de apóstrofe)

*Vincat opus verbum: minuit jactantia famam*<sup>34</sup> (Segundo ejemplo de apóstrofe)

*Est augur surdus, aruspex / caecus et ariolus amens. Praesentia scire / fas homini, solique Deo praescire futura*<sup>35</sup> (Cuarto ejemplo de apóstrofe)

Todas estas antítesis y muchas más que el poema contiene, permiten comprender la naturaleza misma de la *Poetria nova*: la confrontación edifica. El poema entero, pues, edifica

<sup>28</sup> 171-172: “Venganza digna de un crimen, revertida contra su autor con un crimen de igual medida”.

<sup>29</sup> 174-176: “La envidia, observando el ánimo y los años de Androgeo, ve aquí al niño, allá al anciano, porque el niño con su mente senil nada pueril exhala”.

<sup>30</sup> 181: “Lo que más se desea, más se escapa”.

<sup>31</sup> 187-188: “La envidia es pésima cosa, toda ella mortal veneno, buena sólo para las maldades, maligna contra las solas bondades”.

<sup>32</sup> 191: “Justa es la ley que devuelve dolor con dolor”.

<sup>33</sup> 283: “Describe el día por el ocaso del sol, no por su salida”.

<sup>34</sup> 303: “Venza la obra a las palabras: la jactancia disminuye la fama”.

<sup>35</sup> 350-352: “El augur es sordo, el arúspice ciego y el adivino demente. Conocer el presente está permitido al hombre y sólo a Dios de antemano conocer el futuro”.

sobre antítesis y a raíz de ellas es que desarrolla una poética que permea el ámbito bajomedieval.

*Cape fear*, a semejanza del poema de Vinsauf, edifica también sobre antítesis: Sam Bowden y Max Cady quedan enfrentados a través de dos campos de asechanza (ambos son depredadores, como se dirá en capítulos posteriores) y a través de dos ideologías distintas, pero simbólicamente consecuentes e incidencias morales divergentes; Sam Bowden y Leigh Bowden forman una antítesis a partir de la satisfacción que sienten en su matrimonio y la expectativa de felicidad que los lleva a la fidelidad o la infidelidad; Sam Bowden y Danielle, su hija, se confrontan en el aspecto sexual también, pero aquél desde sus intentos por reprimirla y ésta mediante su natural despertar sexual; Danielle y Cady conforman una dualidad contrapuesta en la que uno y otro reaccionan de forma disímil ante el peligro, sobre todo en la secuencia final, y manejan una sensualidad y un ánimo de seducción dispar; Danielle y Lori, ambas seducidas por Cady, representan dos elementos antitéticos de la victimización sexual y hasta cierto punto es posible ver en ambas dos fines contrapuestos de la intervención de la violencia, pues una se muestra proactiva y la otra reactiva; como he analizado anteriormente, Cady es una antítesis en sí mismo, pues sigue dos ideologías contradictorias y las permite funcionar mediante manifestaciones de síntesis que, para efectos narrativos, justifican sus actos. Todos los elementos, pues, que intervienen en esta película de algún modo manejan a la antítesis como un subtexto que da movilidad a la trama, incluso desde la perspectiva visual con el juego de negativos que el director incluye en algunas escenas.

La antítesis como subtexto es una coincidencia entre estos dos textos tan separados en tiempo y forma: la *Poetria nova* y *Cape fear*. Ambos, sin embargo, transmiten un mensaje particular desde sus órbitas de anclaje retórico: se posicionan como obras modélicas que

enseñan cómo la creación literaria se manifiesta de distintas formas y adopta directrices que se apropian de elementos culturales, enfoques o contenidos temáticos para hacer funcionar sus mecanismos. *La Poetria nova*, por su parte, enseña: enseña a versificar, a narrar y a estructurar; *Cape fear*, por el contrario, recibe la tradición clásica, surge con un guión rediseñado para la sensibilidad de Scorsese y se aboca a una variante de una trama anteriormente explorada. Esta también es una antítesis en sí misma: enseñar y aprender, manual de retórica y poética y filme de tradición clásica.

### Capítulo 3

## ELEMENTOS DEL SISTEMA RETÓRICO-POÉTICO EN EL PROCESO LITERARIO CINEMATOGRAFICO

### 3.1 – La *inventio*

Aristóteles, en su clasificación sobre los tipos de tragedias (*Póet.* XVIII 1456a 34-37), distingue cuatro desarrollos posibles para una trama: *compleja* o *intrincada* (πεπλεγμένη), *sencilla* (ἀπλή), *patética* (παθητική) y *ética* (ἠθική).<sup>36</sup> *Cape fear* es una tragedia *sencilla* por su construcción estructural, pero su transición entre actos por medio de las peripecias que acontecen en la trama toca terrenos de la tragedia intrincada.

La tragedia *compleja* o *intrincada*, en palabras del filósofo griego, es aquella “cuya entera trama consiste en peripecia y reconocimiento”<sup>37</sup>; y, en efecto, Scorsese presenta una trama en la que la transformación moral que pretende para la familia del abogado Sam Bowden se da a través de un reconocimiento cuyo principal artificio consiste en estar situado, a la manera de *Edipo Rey*, en su pasado, donde cometió el error que lo atormenta en el presente (de ahí que la idea de una “deidad” invulnerable en la figura de Max Cady, controladora del destino, se vuelva necesaria para dar sentido a la solución del conflicto); en *Cape fear*, de hecho, la presentación de los personajes desde los contenidos temáticos que insinúa Scorsese se da sin dilaciones ni sorpresas y dispuesto en un orden lineal a través de constantes saltos hacia eventos del pasado no en el formato del *flashback*, sino mediante referencias hechas principalmente por Cady y Bowden; de hecho, muy como en *Edipo Rey*, *Cape fear* manipula

---

<sup>36</sup> La última suele traducirse como “de personaje”; en la edición de McMillan, S. H. Butcher añade una explicación entre paréntesis a su traducción: “where the motives are ethical”, aunque en realidad refiere al hecho de que la tragedia se centra en una construcción del personaje en sí y fundamenta sus desarrollo en un conflicto de su carácter o arco, como lo señala su derivación etimológica.

<sup>37</sup> “...ἢς τὸ ὅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις”. *Cfr.* p. 13, donde se esquematizan los tipos de reconocimiento.

la correspondencia entre la labor de los personajes principales y los de reparto, así como el núcleo donde se sitúan los eventos principales, que es el interior de la familia de Bowden, los mecanismos que suscitan suspenso, la ironía trágica y la introducción de la *hybris* (la insolencia del héroe trágico) en un plano funcional de la narrativa.<sup>38</sup>

### 3.1.1 – Concepto de *Inventio* para el cine

La incidencia original del concepto *retórica*, es decir, el aspecto oral, es la elaboración de un producto con intención persuasiva; un producto cinematográfico, en cambio, tal como sucedió con la narrativa y la poética al adoptar su metodología,<sup>39</sup> se concibe con la misma intención ya no discursiva en cuanto a resultado persuasivo, sino en cuanto elaboración de un texto narrativo con intención a expresarse de forma audiovisual.<sup>40</sup>

Por lo tanto, la *inventio* (invención), para los fines planteados en la industria fílmica moderna y su versatilidad productiva, puede definirse como el proceso de encontrar trama a una historia y adaptar el lenguaje cinematográfico a su respectivo trayecto visual. Syd Field en *El manual del guionista* desarrolla de forma bastante práctica el proceso inventivo del cine, que identifica de cierto modo con el proceso creativo del guionista, aunque poniendo énfasis en lo que pretende lograr y en cómo lo va a narrar. Plantea la pregunta: “¿Por dónde empieza el guionista?” (1996: 13) y, tras un análisis claro de la naturaleza de ese proceso

---

<sup>38</sup> Con el fin de referir algunas otras cintas, bajo esta óptica funcionan bien con sus propios recursos estilísticos y diegéticos, cintas como *The sixth sense* (1999), 羅生門 (*Rashōmon*, 1950), *The silence of the lambs* (1991), *Seven* (1995), *Contratiempo* (2017), *No country for old men* (2007), *Lucky number Slevin* (2006) y *Doonie Darko* (2001).

<sup>39</sup> Más adelante, al considerar la propuesta esquemática de Albaladejo, se verá que esta metodología retórica es básicamente la consideración de la *inventio – dispositio – elocutio* como paradigma igualmente narrativo.

<sup>40</sup> En este punto sigo a Albaladejo (1991: 43) cuando define Retórica en un sentido bivalente: como texto y como hecho; éste último responde a eventualidades externas, relaciones del texto con sus propiedades extrínsecas, como el orador o el público. A ello me refiero cuando afirmo que una película no es un discurso, pero equivale a satisfacer necesidades que la metodología retórica proporciona para la creación de contenido narrativo.

creativo, llega a la conclusión de que esa *inventio* retórica (aunque no la llama así), es el tema, o sea, “la línea directriz que tiene que seguir al estructurar la acción y el personaje dentro de una línea argumental dramática” (1996: 15). Los guiones cinematográficos, a este respecto, se escriben para expresar no sólo contenido narrativo, sino también para articular todas las categorías técnicas a la trama con el fin de encauzar dicho contenido a la forma visual en que se desarrollará.

Así, pues, la invención en una película funciona análogamente al esquema en que se construye un discurso, un poema épico o una novela, con la gran diferencia de que, para el proceso creativo del guionista, el uso de la cámara juega un rol imprescindible a tener en cuenta a la hora de pensar visualmente el contenido temático. Es por esta razón que, con respecto a la noción clásica de *inventio*, el cine hizo avances en este proceso retórico en sus dos aspectos: el metodológico y el producto, dentro de cuatro ámbitos: su relación con la *dispositio* (estructura narrativa) y la *elocutio* (lenguaje cinematográfico), su diversificación en géneros mucho más definidos que aquellos que resalta Aristóteles en su *Poética* o Vinsauf en su *Poetria nova*, la noción y necesidad de una diégesis clara y la adaptación de la teoría aristotélica sobre la imitación (*mimesis*). Estos cuatro ámbitos serán analizados por separado en los subcapítulos que corresponden a este capítulo.

### **3.1.2 - Invención y su relación con la disposición (estructura narrativa) y la elocución (lenguaje cinematográfico)**

*Cape fear* tiene un contenido temático claro que es evidencia de un proceso inventivo concreto y perspicuo, si atendemos a la estilística de su director, Martin Scorsese, y a las influencias que ha tenido para la construcción de este filme, tanto en estructura como en los

recursos de elocución empleados. Específicamente me refiero a su estilo al considerar su modo de emplear la imagen y a su diseño de los personajes.

George Castellitto analiza la forma en que los objetos fungen como detonantes del desarrollo temático en su artículo *Imagism and Martin Scorsese: Images Suspended and Extended*, lo que establece ya una idea clara acerca de cómo el uso de elementos estructurales y recursos estilísticos está presente desde el proceso de invención. Por otro lado, José Gabriel Ferreiras Rodríguez resalta la importancia que ha tenido en el cine de Scorsese la mezcla efectiva entre las técnicas del cine documental y el de ficción en su artículo *Fe en la realidad: el encuentro del documental y la ficción en el cine de Martin Scorsese*, cuya aproximación al diseño de los personajes para hacerlos cargar con la estructura dramática me parece particularmente original.

Como anuncié líneas arriba, el contenido temático de *Cape fear* es evidente, y ello se hace notar desde la primera imagen que tenemos de la película en los créditos iniciales, imagen que me permite una valoración del proceso de invención del guionista, Wesley Strick, pues es abiertamente identificable con la naturaleza de los personajes: se trata de un águila que sobrevuela una masa de agua; en palabras de Castellitto (1998: 24), el águila es un depredador, tal como lo son los dos personajes centrales, Cady y Bowden, pero cuya distinción estriba en el ámbito social en el que se desenvuelven. Max Cady es presentado con un arco argumental en el que su proceso de *deificación* está completo y, por lo tanto, funciona con el arquetipo del antagonista, aunque en realidad a él subyacen también trazas de otros arquetipos, como el del cambiaformas y el del hombre sabio; por otro lado, Sam Bowden es aquí el personaje cuyo arco argumental es necesario desarrollar, de modo que su transformación resulte significativa a medida que su situación familiar evoluciona: es un

claro arco de redención que busca empatizar con el espectador al mostrar su naturaleza de depredador desvirtuada y frágil (Morgan, 1992: 50).

Entonces, con base en lo dicho anteriormente, es posible concluir a grandes rasgos que el proceso de invención es rastreable dentro de este estilo tan visual desde el momento en que comprendemos cómo la importancia de la imagen es capaz de anunciar los contenidos temáticos. Sin embargo, me parece oportuno exponer un ejemplo más en concreto para relacionar los dos procesos retóricos que acompañan esa expresión del contenido temático.

El primer encuentro entre Cady y Bowden a solas se da mientras éste se encuentra arrancando su carro; acto seguido, Cady toma las llaves e imposibilita que Bowden se vaya. En ese momento, Cady es quien domina la escena, por lo que su faceta de depredador debe estar resaltada, cosa que Scorsese explicita visualmente mediante tomas en contrapicado desde la perspectiva de Bowden, aunque también lo realiza mediante los diálogos en los que Cady refiere el propósito de seguir a Bowden. Sin embargo, una escena paralela se presenta minutos después, pero con los roles de depredador y presa invertidos, pues Bowden es ahora quien es filmado en contrapicado para resaltar superioridad precisamente en un momento de la cinta en la que el diálogo se centra en la justificación jurídica que proporciona Bowden. Ambos personajes, pues, adoptan posturas tales, que es posible notar cómo la imagen, con su carga denotativa y directa, influye en el contexto connotativo al que Scorsese quiere dotar de una carga emocional. Castellitto lo dice de la siguiente manera: “Each image should present a “thing” that would both guide the reader/viewer to visualize a specific physical object and render an experiential connection with the dimension of emotion and human valuation”.

Este resulta, pues, un ejemplo en el que la elocución conecta de forma implícita con la invención, pues a partir de un contenido temático ya establecido desde el proceso creativo y la escritura de la trama se consigue una reacción emocional y se emite el mensaje deseado al

público mediante el uso de elementos técnicos, como la toma y el movimiento de la cámara,<sup>41</sup> y recursos de lenguaje que forman parte de la elocución.

La certeza en la invención como el mecanismo retórico para “encontrar” qué decir o qué exponer debe ser un factor determinante en el proceso de escritura de un guión tanto como en el de dirección. Es por esa razón que la invención como elemento metodológico de la retórica está tan estrechamente vinculado con la elocución y con la disposición en el sentido en que la estructura fílmica de *Cape fear* también requiere un análisis “inventivo” acerca de cómo su proceso creativo maneja el subtexto de sus secuencias. En resumen, el director “encuentra” los contenidos temáticos adecuados y los adapta a una estructura dramática que active su potencial elocutivo, analógicamente a la labor de un orador de “encontrar” argumentos para elaborar su discurso dentro de una estructura discursiva. Y es que, como dije antes, el arte cinematográfico hizo este avance por la necesidad de que la cámara tenga un uso más diverso que se ha hecho patente desde que el cine comenzó a contar historias para ser consumidas en imágenes en movimiento (Rodríguez, 2015: 345; *cfr.* Masson, 2012: 130 en el sentido de que relaciona el proceso retórico con la construcción textual en una clara analogía con la intención persuasiva que exponen los mecanismos de escritura de un guión).

Dentro de la órbita de la *inventio*, lo que escribe Vinsauf a propósito de “encontrar” el argumento de un poema, gravita en torno a aspectos pertenecientes a la disposición y la elocución, pues recoge una idea que ya Horacio había arrastrado al tratamiento de la estructura y del estilo desde el proceso de invención,<sup>42</sup> lo que me parece un punto de relace

---

<sup>41</sup> La teoría del “observador invisible” y demás aspectos teóricos con respecto al uso de la cámara y la fotografía en el cine están explicados más extensamente en Bordwell (1996: 9 y ss).

<sup>42</sup> *Ep. Pis.* 38-41: “Sumite materiam vestris qui scribitis, aequam, / viribus et versate diu quid ferre recusent, / quid valeant umeri. Cui lecta potenter erit res, / nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo” (Vosotros, que escribís, tomad una materia acorde a vuestras fuerzas y reflexionad por largo tiempo qué sean capaces vuestros hombros de llevar y qué no. Al que ya haya elegido un tema a su medida, ni la elegancia ni el orden expresivo le abandonarán).

que conecta no sólo la Antigüedad con el Medievo, sino con la poética cinematográfica; Vinsauf, pues, afirma que “la mente discreta, anteponiéndose a la acción para que florezca mejor la obra, suspenda el oficio de aquellas (sc. la mano y la palabra) y largamente trate el tema consigo misma” (*Poetria nova*, 52-54).<sup>43</sup>

Con base en esa sutil premisa es que Wesley Strick, guionista de *Cape Fear*, encontró una “materia” (a la que podemos llamar base mitológica, subrayando nuevamente el hecho de que “mito” aristotélicamente es la “trama”, mientras que desde una perspectiva semiótica, el “mito” es una construcción narrativa que proviene de un núcleo cultural oral en las que sus elementos constitutivos, generalmente solo alegorías o figuras oníricas abstractas, carecían de narrativa [Carrillo Canán, 2009: 9] hasta que la cultura adoptó o desarrolló un sistema de escritura) desde la cual se puede rastrear una intención primigenia por establecer también una estructura y un estilo; la *dispositio* se fundamenta inventivamente en el arco argumental de Sam Bowden, al que Strick hizo no sólo abogado defensor del personaje de Robert De Niro, sino que también transformó desde sus bases psicológicas con respecto tanto a la novela original como a la cinta de 1962, dando también un vuelco a la estética del filme, según atestigua Katixa Aguirre (2014: 662): “del *noir* original al puro terror con toques de melodrama sirkiniano”, mientras que Richard Alleva para *Commonweal* la tachaba de “obscena” y le servía de argumento más que definitivo para afirmar que Scorsese estaba interesado en personajes obsesivos como si de una marca personal y “pre-inventiva”<sup>44</sup> del director se tratase (1991: 748).

---

<sup>43</sup> “Mens discreta praeambua facti / ut melius fortunet opus, suspendat earum / officium, tractetque diu de themate secum”. La traducción está basada en la elaborada por la Dra. Carolina Ponce.

<sup>44</sup> Tomás Albaladejo, en su *Retórica*, asigna un nombre para esta operación previa al proceso retórico tradicional: *intellectio*, cuya traducción podría ser “intelección”, “conocimiento retórico” o, para criterios literarios, “estilo personal”. Él mismo lo define de esta forma: “La *intellectio* es un proceso por la que el orador examina la causa y el conjunto del hecho retórico en el que está situado para, a partir del conocimiento de éstos, organizar su actividad retórica en la *inventio*, en la *dispositio*, en la *elocutio*, e incluso en la *actio*...”.

Por otro lado, la *elocutio* pasa revista inventivamente a través de los elementos que conforman su estética visual: imágenes estáticas que generan expectativas de movimiento o quietud (Castellitto, 1998: 23), registro de metáforas que analizan psicológicamente “la realidad del subconsciente” (Álvaro, 2004: 62) (como la escena en la casa de Sam Bowden donde éste “ve” a Cady mediante una toma en negativo fotográfico), uso de cámara subjetiva que analiza las escenas desde la perspectiva del espectador (*ibid.*: 64) o la aplicación de figuras retóricas directamente relacionadas con la imagen (hipotiposis, écfrasis, énfasis, amplificación, apóstrofe, comparación, paralelismo, etc.) surgidas de un estilo del director que también resulta identificable con su *intellectio*.

La precisión del guión nos deja en claro una esmerada planificación; su invención y su disposición, en otras palabras, están fuertemente interconectadas y dependientes una de la otra a través de un proceso creativo denotado por arcos argumentales que atienden a necesidades precisas, mientras que su invención y su elocución se encuentran ligadas más correspondientemente mediante la intelección, pues juega un papel crucial el estilo propio de dirección con el que Scorsese trabajó su filme desde su rodaje.

En la esfera de los maestros de guión, esa interrelación de los procesos retóricos está cimentada por una premisa que aparece en la *Poetria nova* y que reza de la siguiente forma: “Una vez que en lo profundo de la mente el orden haya acomodado el asunto, venga entonces la poesía a vestirla con palabras” (60-61)<sup>45</sup>; esta metafórica referencia es una muy inteligente distinción entre aquello que llamamos *estructura* y lo que se conoce como *tema*,<sup>46</sup> ya que el

---

<sup>45</sup> “Mentis in arcano cum rem digesserit ordo, / materiam verbis veniat vestire poesis”. La traducción está basada en la elaborada por la Dra. Carolina Ponce. Para una referencia al ámbito clásico *cfr.* Hor. *Ep. ad Pis.* 39-44.

<sup>46</sup> Me ciño aquí más que nada a la terminología de Syd Field (1996: 13), quien, a propósito de la estructura y el tema, establece una relación bastante dependiente también con otros elementos de un hecho retórico cinematográfico: la acción y los personajes, apelando siempre a la concisión como característica determinante de un tema (*inventio*) y una estructura (*ibid.*: 14).

tema por sí mismo no constituye una narración así como la sola estructura no es un acto mimético ni diegético. Su relación, sin embargo, es de mutua equilibrio y correspondencia.

Vogler, por ejemplo, centra su atención en la conexión que tienen invención y disposición al hacernos saber que los mitos y los personajes no sólo siguen patrones, sino que también son referentes meta-narrativos con los que de igual manera se rastrea el camino que un escritor y un ser humano recorren para tener identidad como, valga la redundancia, escritor y ser humano (2007: 293), asignando así un valor divino a la labor del escritor, lo cual establece una referencia al ámbito de la *intellectio*, pero desde un aspecto ritualístico evidentemente heredado de las nociones de Campbell. Por su parte, Robert McKee, quien repudia el estilo demasiado formular y las técnicas “recetarias”, propone una vuelta a las “directrices básicas de nuestro arte” (2009: 17), aludiendo al hecho de que la narrativa de guión es arquetípica y, por lo tanto, lo es también el proceso retórico (aunque no lo menciona con este apelativo) que permite el desarrollo del talento, por lo que la interacción entre invención-disposición-elocución aparece en su libro como un diseño en el que el guionista necesita obedecer primero a estructuras y de ahí encontrar el camino para la construcción de los demás elementos de la narrativa, como los personajes (*ibid.*: 131, donde sigue a Aristóteles en el aspecto de interacción entre trama y personajes, para lo cual *cfr. Poét. VI 1450a 23-26 y 1450b 1-4*) o la “sustancia”, es decir, la materia del guión, el mito (*ibid.* 171). Algo similar pasa con Syd Field, pero para él es indisoluble el vínculo entre tema y estructura, es decir, entre invención y disposición, mientras que la acción y los personajes, siguiendo también implícitamente a Aristóteles (*cfr. Poét. II 1448a 1-8 y VI 1449b 36–1450a 7*), los hace surgir del hecho de tener definido un tema y una estructura; todo el libro de Field, sin embargo, sigue una estructura procedimental semejante a la de Vinsauf en su *Poetria nova*, hasta el punto de que pareciera que reproduce la metodología retórica en su *Manual del*

*guionista*. Por último, John Truby introduce primero la invención mediante el término “premisa” (2007: 16), muy a la manera en que lo hace Field, es decir, en una sola sentencia que resuma la cinta, pero discutiendo también las estructuras, es decir, la disposición, en un más amplio espectro de elección para el guionista, lo que me hace pensar que es la parte más importante de todo su proceso de escritura; Truby, sin embargo, concede muy pocos referentes al estilo, por lo que su espacio sobre la elocución me parece deficiente en su manual.

En conclusión, en *Cape fear* se encuentran establecidos vínculos bastante notorios entre los procesos retóricos, incluso desde el proceso creativo de su mismo guión; la labor de su guionista y de su director permiten rastrear una planificación sumamente elaborada del contenido de la película y se abocan a obtener un contenido temático con amplio campo de significación que se verá reflejado en los capítulos siguientes. Los diseños de sus personajes y de sus textos mantienen un balance entre estructura y estilo, regidos por un proceso de invención y de intelección, éste último denotando el estilo personal de Martin Scorsese y su conocimiento de la escritura de guión.

### **3.1.3 – Sistema poético-retórico y análisis meta-narrativo**

Geoffrey of Vinsauf nos hace saber, en los primeros versos dedicados a la inventio, que existe una preconcepción de una obra que ese ubica en un momento del proceso creativo en el que el poeta (o dramaturgo, en este caso) necesita considerar sus modelos miméticos, para así iniciar la construcción de la narrativa. Puesto que se trata de un ciclo poético altamente didáctico y se aplica para cualquier tipo de arte, me permito transcribir aquí el total de los versos que contiene:

*Si quis habet fundare domum, non currit ad actum  
 impetuosa manus: intrinseca linea cordis  
 praemetitur opus, seriemque sub ordine certo  
 interior praescribit homo, totamque figurat  
 ante manus cordis quam corporis; et status eius  
 est prius archetypus quam sensibilis. Ipsa poesis  
 spectet in hoc speculo quae lex sit danda poetis.<sup>47</sup>*

Lo interesante con este comienzo sobre la invención es que no se queda sólo como invención, sino que confirma cómo desde la tradición medieval, receptora del pensamiento retórico clásico, ya delineaba el eje procedimental de dicha disciplina, además de que es garantía de que la interconexión entre la invención, la disposición y la elocución comparten un fundamento común que pertenece al terreno de la intelección, en cuyo espectro de formulación pueden establecerse los volúmenes de Campbell y Vogler a propósito de los arquetipos a los que Vinsauf alude en este fragmento.

Si consideramos aún más allá de sus fronteras este consejo de Vinsauf, resultan dos cosas muy reveladoras sobre el común de los procesos creativos que comparten la narrativa y la retórica.

En primer lugar, Vinsauf intenta establecer, mediante una circunlocución, la idea de que existe algo dentro del ser humano que debe responder primero a la construcción del arquetipo: el pensamiento, que antes había ya referido al concepto de lo que Albaladejo llama *intellectio*, para lo cual se sirve de una serie de palabras que sitúan esa idea en ese plano: *intrinseca, interior, ante, prius*; es decir, el proceso creativo de un guionista no comienza en la invención, sino en la intelección, entendida ésta, según se estableció anteriormente, como

---

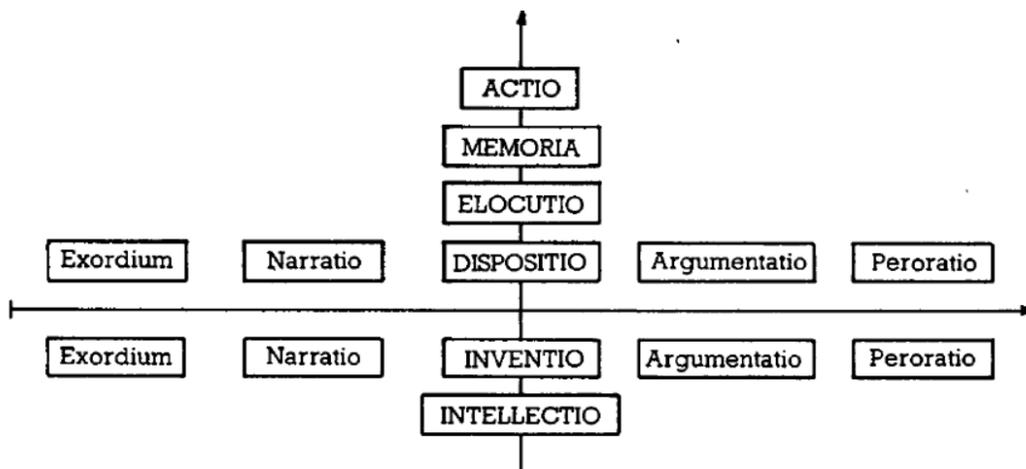
<sup>47</sup> Cfr. *Poetria nova*, 43-49: “Si alguien quiere construir una casa, su mano no corre impetuosa a hacerlo: hay una línea dentro del corazón que mide antes la obra y el hombre de su interior pre diseña antes todo el conjunto y antes la mano del corazón que la del cuerpo lo moldea; su estado es, pues, antes un arquetipo que un objeto sensible. La misma poesía contemple en este espejo qué ley ha de darse a los poetas”.

el “estilo personal” del guionista, o bien, como aquel conocimiento sobre el arte que opera en el guionista antes de que siquiera se tenga una idea fija del gui3n, s3lo los arquetipos. De hecho, si se aprecia con detenimiento, se puede percibir una analogía entre lo que Horacio expone en el comienzo de su *Epístola a los Pisones* (1-4), al hablar acerca de las monstruosidades que resultan tras no haber premeditado o anticipado una obra. De ah3 que sobre los arquetipos y el valor que tienen las estructuras arquet3picas, Vogler se exprese de la siguiente manera: “The same character types seem to occur on both the personal and the collective scale. The archetypes are amazingly constant throughout all times and cultures, in the dreams and personalities of individuals as well as in the mythic imagination of the entire world. An understanding of these forces is one of the most powerful elements in the modern storytellers bag of tricks” (2007: 23).

En segundo lugar, el fragmento de la *Poetria nova* citado incorpora a la creaci3n po3tica (dramática, en el caso del cine) el procedimiento ret3rico que originalmente hab3a servido al discurso, de modo que su sistema queda incorporado a la creaci3n narrativa como si se tratara de una t3cnica (Vinsauf la llama *lex*, “ley”) al servicio de la construcci3n literaria y no discursiva exclusivamente. Albaladejo, al comienzo de su *Ret3rica*, nos ofrece esa distinci3n entre ambas disciplinas, la Ret3rica y la Po3tica, pero afirma tambi3n que sus productos comparten “características artísticas fundamentales” (1991: 11), pues la Ret3rica ha contri buido a que la producci3n y la recepci3n literaria se manifieste atraves “de la oportunidad y adecuaci3n de [su] instrumental te3rico” (*ibid.*: 15); durante la Edad Media, esta contribuci3n se afianz3 gracias al surgimiento de tres artes medievales: el arte del dictamen (*ars dictaminis*), el arte de predicar (*ars predicandi*) y, el que me interesa por ser Vinsauf uno de sus mayores representantes, el arte po3tico (*ars poetriae*), de las cuales el mismo Albaladejo dice que coinciden “no s3lo en el inter3s por la organizaci3n global del

texto, sino también en la atención a los elementos de exornación del estilo como medio de embellecimiento del componente verbal de la carta, del sermón o de la obra literaria (*ibid.*: 32). Todo ello me indica que la narrativa cinematográfica ha incorporado aspectos de tradición clásica que convergen tanto desde el discurso como desde la creación literaria, por lo que la metodología retórica y los recursos estilísticos poéticos han sido heredados a un arte cinematográfico que comprende en esos mismos términos el proceso creativo de escritura de un guión.

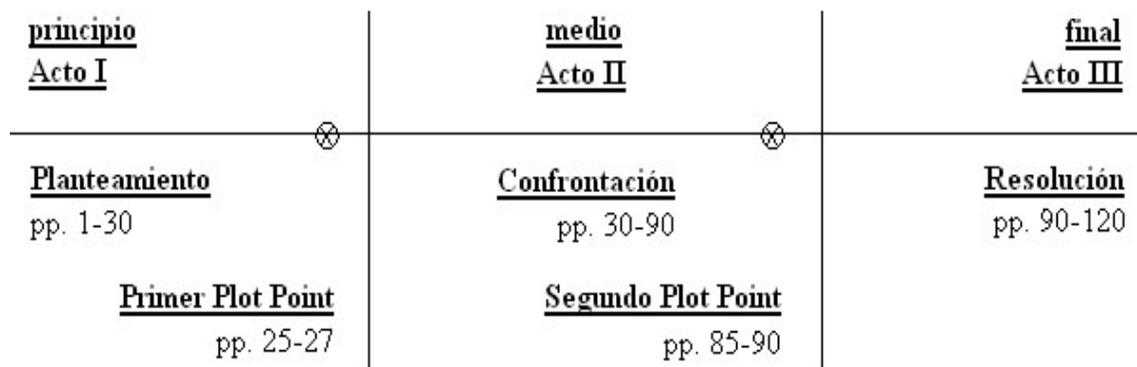
El siguiente es el esquema que Albaladejo propuso en su *Retórica* (*ibid.*: 44) sobre la sistematización de la retórica como hecho y como texto, pero cuya influencia en la Poética ha sido determinante también en su estructura metodológica.



Este esquema me parece muy revelador, porque demuestra una fuerte interrelación entre *inventio* y *dispositio*, dado que ambas dimensiones se abocan a la composición estructural discursiva y literaria. Como el mismo Albaladejo explica, la línea horizontal corresponde a la ordenación del discurso como texto, pero toca terrenos de sendas operaciones, debido a que para cada una corresponde una condición intelectual propia (*ibid.*: 73-81).

A este esquema, simétricamente jerarquizado y funcionalmente práctico, es al que el cine también ha adaptado sus operaciones como sistema retórico. En el caso de la elocución, el correspondiente con el cine viene a representarse como lo que Syd Field llama *el paradigma* y que define como “la estructura dramática” y después como “un modelo, un esquema conceptual” (1996: 23). Esta definición marca la intención de comprender en una sola perspectiva el paso de la *dispositio* a la *elocutio*, así como su codependencia en la elaboración de un guión. Decir *estructura dramática* o *esquema conceptual* proyecta esa tendencia a manifestar que el lenguaje cinematográfico por su inserción dentro del género dramático es el punto de llegada a través de una estructura organizada y convencional (aunque con muchos matices, tantos como los que Vinsauf propone cuando discurre acerca de su teoría del *ordo artificialis*).

Me permito también transcribir el *paradigma* de Field para tener una visión más concreta de esta cuestión:



Según parece, esta herramienta modélica tiene sus bases en la línea horizontal del esquema de Albaladejo, pues tiene la misma funcionalidad con respecto al texto retórico. Field maneja

incluso por páginas la propuesta de guión “ideal” a la que su paradigma se ciñe y que, dicho sea de paso, han sido cuidadosamente seguidas en Hollywood.<sup>48</sup>

Ahora bien, esta síntesis meta-teórica viene implícita también dentro de ciertas obras fílmicas que de algún modo entienden el proceso de elaboración fílmica<sup>49</sup> en particular, o literaria en general, y lo comparten dentro de la trama. *Cape fear* no es la excepción y así lo atestigua una de las secuencias de la película, cuyo análisis servirá a modo de conclusión de este subcapítulo.

La escena de la llamada telefónica de Cady a Danielle y la posterior escena en la que ambos se encuentran en el teatro resulta metafílmica. Aquí juega un papel muy importante la *intellectio*, dado que se trata de un ciclo de la película en la que Scorsese introduce su visión personal sobre la actuación y la congruencia en la expresión de los caracteres. Durante toda esta secuencia, el espectador observa a Cady suplantando a un profesor, lo que sirve de móvil para que el director<sup>50</sup> concatene una serie de ideas que inciden en el aspecto pragmático de la retórica, es decir, las operaciones del proceso retórico a las que Pedro Rafael Díaz identifica con la *intellectio*, la *memoria* (la memorización del discurso) y la *actio* (la pronunciación del discurso) (1998: 66), por lo que la *intellectio* en ese momento del filme queda establecida bajo la premisa de que el oficio de un director de cine es el mero entendimiento de un proceso cinematográfico que opera en su mente incluso antes de

---

<sup>48</sup> Tal testimonio se infiere por el gusto que existe en el análisis no académico del film de ficción; para darse una idea al respecto, *cfr.* Michael [Lessons from the screenplay]. (2018, Enero 26). The Avengers – Defining an Act. [Archivo de video] y Michael [Lessons from the screenplay]. (2018, Enero 30). The Girl with the Dragon Tattoo – Breaking Convention. [Archivo de video]. Para referencias a otro manual que sigue el paradigma de Field, *Save the cat* de Blake Snyder, *cfr.* Hyden, Sage [Just Write]. (2017, Octubre 13). Rocky: Why Don't Need Writing Formulas. [Archivo de video].

<sup>49</sup> Por mencionar las más sobresalientes, el lector puede consultar piezas magistrales como *La nuit américaine* (1973) de François Truffaut, *Otto e mezzo* (1963) de Federico Fellini o *Adaptation (El ladrón de orquídeas)*, 2002), que coloca a Robert McKee como un personaje de la trama de forma interesante.

<sup>50</sup> Es oportuno decir que lo que vemos en el corte final de la película se alejó mucho de lo que el guión reflejaba, por lo que el resultado de esas escenas es una transmisión neta y directa de Scorsese.

encontrar el argumento de su obra. Desde que Danielle contesta el teléfono, Cady se muestra sugerente con el comportamiento de la chica (“Danielle, puedes usar todo ese pesimismo”. “Soy un profesor que se interesa por sus estudiantes”. “...lo raro que te sientes cuando caminas por la calle y un tonto se burla de tu sexualidad...”. “La rabia que sientes hacia tus padres porque no te dejan crecer, ser tú misma, ser mujer”), con el fin de llegar a la idea de que tal comportamiento es parte esencial de su propia naturaleza (“No lo suprimas o lo niegues. Úsalo en tu vida y en tu trabajo”) y esa esencia la llevará a su propio oficio o quehacer profesional, según hace referencia después a su propio arco argumental, el cual, por cierto, está fuera del foco dramático de la película, pero que sigue constituyendo una lección de Scorsese acerca de cómo construir un personaje (“Cada hombre debe pasar por un infierno para alcanzar su paraíso... la salvación”).

En toda esta secuencia, por ende, Scorsese habla a través de Cady y aprovecha su personaje y su faceta de cambia-formas<sup>51</sup> para introducirse a sí mismo, ofreciendo una lección a la audiencia no sólo sobre la importancia del arco argumental de cada personaje en la trama, sino también acerca de cómo la *intellectio* actúa sobre la *inventio* para satisfacer los intereses dramáticos del autor. Scorsese, al apartarse del guión, también estaba ejerciendo su facultad como creador de contenido, no sólo como intérprete del contenido de otro creador, su guionista Wesley Strick.

### **3.1.4 – Invención y elección del género cinematográfico**

Otro de los ámbitos en los que se despliega la invención en el cine es en el momento de la elección del género al que pertenecerá el producto fílmico. Si bien hay géneros muy definidos

---

<sup>51</sup> Vogler (2007: 59 ss) llama a esta emanación del héroe “shapeshifter” y le designa la cualidad de manifestarse mediante cambios en su aspecto o en su forma, guardando relación con el protagonista en términos de amistad, interés amoroso o una contraparte, brindando “duda y suspenso a la historia” (*ibid.*: 61).

por sus convencionalismos predeterminados, como el terror o el *western*, hay muchas cintas que ciertamente no entran dentro de una clasificación clara.

Definir el género de una cinta representa lo que Laurence Behrens relacionaba con la intención comunicativa del orador (1979: 4), pues la faceta persuasiva de un discurso es análoga, en esta operación retórica, a la faceta propositiva de una película, según la cual un director elige a su público y determina sus intenciones mediante la inserción de cierto género cinematográfico. Y es que esa filiación del género con la *inventio* de la película puede llegar a ser tan fuerte, que los mismos guionistas se ven en la necesidad de innovar la estructura del guión para determinar la intención del producto final.<sup>52</sup>

Con el estreno de *Cape fear* surgió una polémica no sólo en el aspecto de los conflictos familiares que expone, sino también con la delimitación de su género; para empezar, el arco de los personajes y las correspondientes relaciones que hay entre sí fue un punto en el que más se sintió la diferencia con respecto a la versión de 1962 (Allewa, 1991: 749), lo que indica que existe una intención comunicativa distinta; de hecho, David Morgan para *ABA Journal* afirma que este remake va más allá de la mera venganza que sustenta el argumento de la cinta precedente (Morgan, 1992: 50), por lo que termina concluyendo, luego de hacer una extensa revisión de su contenido, que esta versión de Scorsese es un “thriller violento”, pero cuya principal característica es que sendos personajes centrales están “alineados en sitios opuestos de la ley” pero “en el mismo lado de la humanidad” (*ibid.*: 53). Por su parte, para *The Nation*, Stuart Klawans le concede a la versión de J. Lee Thompson una clasificación de “pequeño thriller”, pero considera que a la de Scorsese se añade principalmente la culpa de Sam

---

<sup>52</sup> Para Lauro Zavala, la elección del género es una parte fundamental para entender la recepción fílmica (2003, *El itinerario del espectador de cine*: 2-3), debido a que la delimitación de sus estructuras narrativas responde a “nudos culturales” que definen su contenido.

Bowden como el principal móvil de la película, por lo cual establece que su eje poético es acerca de la “necesidad de represión” (Klawans, 1991: 828), por lo que considero que en el aspecto de su invención, desde incluso el proceso de elaboración de guión, *Cape fear* estuvo planeada para representar facetas alteradas de sexualidad, violencia, faltas legales y emociones asimétricas.

Por ende, el trazo cinematográfico de Martin Scorsese hizo de esta película un thriller que va más allá de la mera venganza, situando el conflicto principal en las relaciones ambiguamente morales de los personajes principales y denotando sentimientos de culpa y graves desequilibrios sociales en la figura de Sam Bowden, quien es a la vez el mismo Max Cady, pero desde una cara opuesta del ámbito legal.

*Cape fear*, bajo esta óptica, rompe paradigmas estilísticos y narratológicos de forma efectiva y coherente con la nueva intención comunicativa que se pretendía; muestra también una marcada transformación en la manera de concebir el material literario original, por lo que el proceso de invención de esta versión estuvo cimentada en una subversión de su estructura mítica (una suerte de re-creación) que condujo a un trabajo de dirección caracterizado por “retorcer los clichés básicos de la película en la que está basada (la separación clara entre el bien y el mal, la figura del padre como protector y guarda de sus mujeres) y subvertirlos” (Aguirre, 2014: 669), por lo que la película ofrece, al lado de un final redentor para Bowden y una simbólica deificación de Cady (Alleva, 1991: 749), un modelo de tragedia griega que presenta a la vez, a modo de corolario, un claro ejemplo sobre cómo una película admite también patrones de variación del mito mediante un proceso de invención (o re-invención) adecuado.

Para efectos de invención, pues, el cine no ha dejado de plantear nuevas fórmulas incidentes en la estructura narrativa y en el lenguaje cinematográfico.<sup>53</sup> Más abajo, cuando hablemos de *diégesis*, ahondaremos en este otro aspecto de la invención.

Al escribir, un guionista puede pensar en los alcances de su contenido e, incluso, haber elegido el género y establecido el tema de su cinta. Sin embargo, caemos aquí en la paradoja que, mediante una irónica pregunta, Syd Field evoca esa ambigüedad a la hora de la selección del género: “¿Está escribiendo una historia de amor con un fuerte componente de acción y aventura, o está escribiendo una historia de acción y aventuras con un fuerte interés romántico?” (1996: 14). En lo personal, esa interrogante, aunque parece entrar más en el terreno de la *intellectio* por ser una operación retórica propia del oficio del dramaturgo, la verdad es que se identifica más a la *inventio* porque la diversificación de géneros cinematográficos ha servido a modo de “coordenadas”, como afirma Lauro Zavala, “que hacen recircular significantes clásicos (...), generando un discurso de intertextualidad irónica” (2003, *El itinerario del espectador de cine*: 4).

De ello se puede deducir que las convenciones genéricas o de género se refieren a una investidura que, a pesar de que el teatro antiguo no poseía (sólo podemos contar como géneros en el drama griego la tragedia, la comedia y el drama satírico), en la industria fílmica su elección está sujeta a la operación retórica inventiva, no sólo por ser funcional para el *tema* (es decir, la trama o argumento fílmico en la terminología de Field), sino porque sirve para encauzar patrones culturales que han sufrido evoluciones y adaptaciones para que el guionista

---

<sup>53</sup> Volviendo a Lauro Zavala, es rescatabable lo que afirma al hablar de la recepción fílmica y la manera en la que los estudios sobre estética arrojan resultados interesantes cuando se analizan los géneros diacrónicamente: se refiera a una teoría evolutiva de los géneros y a una teoría de las ideologías, para lograr un estudio de los mitos y su configuración tan diversa en la cinematografía contemporánea (2003, *El itinerario del espectador de cine*: 3).

tenga una labor más compleja y completa de valoración de su propia intención dramática a la hora de “encontrar” y de permitir que el espectador entienda la intención comunicativa de su producto visual.

### 3.1.5 – Invención y análisis de la diégesis

¿Qué es diégesis? “...la diégesis es un fenómeno relacionado particularmente con el cine, y que puede ser definida como la operación de estructurar una realidad, pero también como la construcción mental elaborada por el espectador del film” (Pablos Pons, 2009: 11); es decir, es un intercambio de información entre el escritor y el espectador sobre un código que descansa en el supuesto de que ambos comprenden la realidad en la que se lleva a cabo la realidad del filme.<sup>54</sup>

Muchos ejemplos pueden traerse a colación aquí, sobre todo si la realidad de una película no ocurre en la realidad del nuestro mundo, como en el caso de las cintas de ficción, superhéroes y terror sobrenatural. En ese caso, el proceso de adecuación de una diégesis es esperable y hasta deseable, pues el intercambio de símbolos que justifican los eventos de la trama necesita mecanismos específicos para funcionar en su propio universo.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Una muy profunda explicación sobre el término diégesis para efectos de tradición clásica se encuentra expuesto en Beristáin (1995: v. DIÉGESIS). Ella comienza definiendo este término como una “sucesión de acciones”, para después distinguir esa sencilla noción entre relato como un hecho narrativo y como uno dramático, con sus respectivas relaciones directas con el uso del diálogo y la inserción del narrador como un personaje de una historia. Sin embargo, para aspectos fílmicos, la diégesis es más una construcción mental (como afirma Pablo Pons en la cita expuesta en éste párrafo) cuya principal aportación a la dramatización fílmica de una historia estriba en el hecho de que sitúa al espectador en un plano de realidad que puede ser muy distinto del plano natural, y resulta entendible gracias a que se explica a sí mismo a través del desarrollo mismo de los acontecimientos auto-justificados.

<sup>55</sup> Por poner un ejemplo, véase el caso siguiente: cuando se observa *Blade Runner* (1982), corre paralela a la historia una necesidad progresiva por justificar el futuro distópico en el que se lleva a cabo la trama de la película, sobre todo mediante referencias constantes al texto del inicio que introduce la película; como no se trata de una película narrada que pudiera aprovechar esa función extradiégética a la acción para poner en perspectiva su diégesis frente al espectador, *Blade Runner* sí aprovecha el estilo de su elocución a través de su sombría fotografía para mantener la atención del espectador y exponer el funcionamiento de aquella sociedad

Para hablar de diégesis en términos de tradición clásica, hay que considerar también el término aristotélico de *mimesis* (*Poet.* I 1447a 15-18 y III 1448a 24-27), que tradicionalmente es identificado con el significado de imitación. En el teatro, la diégesis era el entendido de que tanto el poeta como el espectador estaban al tanto de los pormenores de la historia que se estaba representando, a diferencia, por ejemplo, de un poema lírico, pues en éste el poeta hablaba directamente a través de su poema y no a través de sus personajes (Bordwell, 1996: 16). Si tomamos como ejemplo el mito de Medea, el dramaturgo no tenía necesidad de presentarnos al personaje antes de introducirnos al momento en que se estuviera situando la acción, sino que introducía inmediatamente la situación al espectador, y es por eso que se puede tener más de una versión teatral del mito de Medea, pues éstas funcionaban bajo el entendido de que los espectadores conocían el mito y sólo esperaban conocer cómo el poeta solucionaba la historia y qué significado ponía a la pieza. ¡Tal parece que la influencia del *spoiler* no disminuía la satisfacción de observar una representación visual, como sucede en nuestros días!

En el cine ocurre de forma diferente, pues la diégesis no es ya precisamente un entendido en el que autor y espectador tengan el mismo conocimiento de los “mitos”, a menos que se trate de un tema de cultura popular o un tema popularizado, por ejemplo, por un cómic.<sup>56</sup>

---

futurista; así también le funcionó muy bien a la relativamente reciente *Children of men* (2006) o a *Robocop* (1987), *Le Cinquième Élément* (*El quinto elemento*, 1997) y *Matrix* (1999), influencias directas de aquel clásico de la ciencia ficción.

<sup>56</sup> Tal vez *Batman begins* (2005), siguiendo esta directriz, sea un buen ejemplo de la necesidad diegética en la narración fílmica. Como en cintas y comics anteriores y posteriores, el personaje de Bruce Wayne/Batman, en concreto, nos ha sido introducido de diversas maneras, pero siempre con su misma estructura “mitología”: un niño cuyos padres fueron asesinados al salir del teatro y a partir de lo cual su deseo de venganza lo transforma en su *alter ego*; de hecho, ese podría ser el enunciado de su tema, siguiendo a Field: “un hombre se convierte en un justiciero nocturno luego de que una experiencia traumática en su niñez (el asesinato de sus padres a la salida del teatro) cambiara su perspectiva de la justicia”. La diferencia con el inicio de esta película de Nolan es que esa introducción del personaje entremezcla elementos de su propia diégesis con un factor crucial que la hace más propositiva y justifica aún más la decisión de adoptar ese *alter ego*: el pequeño Bruce Wayne se siente “culpable” del asesinato de sus padres al obligarlos a salir del teatro a mitad de la función, suceso que va más

El caso de *Cape fear* resulta extraordinario en este sentido. La estructura mítica de *Cape fear*, pese a ser de conocimiento público, dado que existía un material literario y una versión con casi 30 años de vigencia, permitió un manejo de arcos argumentales y de interacción entre éstos que actualizó el significado sobre esa llamada base mítica.

Las comparaciones, como resulta obvio, no se hicieron esperar; la que más resalta, según me parece, es, desde el ámbito de divulgación, la de David Morgan para *ABA Journal*, mientras que, desde el ámbito académico, es la de Katixa Aguirre con todo su análisis sobre la posmodernidad en Hollywood y la ruptura de las relaciones familiares en los filmes de la época. Ambos convergen indirectamente en la idea de que esta manipulación de la estructura mítica original convierte al *Cape fear* de Scorsese en una tragedia, pues tocan una serie de aspectos trágicos que refieren también esa transformación con respecto al modelo precedente: el pasado retorna para reestablecer un orden y no una venganza *per se* (Aguirre, 2014: 662; Morgan, 1992: 50-51), por lo que la causa de las desgracias recae en las acciones del propio protagonista; existe ahora una ambivalencia con respecto al bien y el mal (Aguirre, 2014: 663; Morgan, 1992: 53), por lo que la empatía y la catarsis se vuelven más conducibles hacia el espectador, quien participa de ambos personajes centrales con respuestas emocionalmente ambiguas; el arco argumental de Bowden se presenta con la vestimenta del héroe trágico que necesita redención a su culpa (Aguirre, 2014: 667; Morgan, 1992: 51 y 52), lo que consecuentemente deriva en el hecho de que haya referencias simbólicas a elementos ritualísticos, como el agua o el sufrimiento; el antagonista Max Cady se concibe ahora como una divinidad, la némesis de Bowden, surgida a partir del error cometido por éste (Aguirre,

---

allá de quedarse como mero incidente de un robo que salió mal y que explica mejor su fijación y simbología con los murciélagos.

2014: 666 y 667; Morgan, 1992: 52), por lo que su principal móvil en la trama será la de castigarlo (no vengarse de él).

Como se observa, el aprovechamiento de la diégesis y un tratamiento del “mito” más propositivo por parte del director o guionista puede llevar a la elaboración de valiosas piezas fílmicas, aun cuando la trama ya sea de nuestro conocimiento o comparta la misma estructura y fundamentos mitológicos que los materiales en los que está basada.

Para crear una diégesis o adoptar una propuesta diegética, recordemos la definición de Pablo Pons: en ella se observa la idea de “estructurar una realidad” para un espectador. Esto anticipa el hecho de que el cine permite ya no sólo utilizar los “mitos” e innovarlos en función de las necesidades del guionista, sino que permite a la vez crearlos, es decir, edificar una estructura fuera de convenciones. Lo que *Cape fear* hizo fue básicamente eso: diseñar una estructura dramática propia con elocución propia en virtud de una “mitología” ya estructurada y con elementos abiertamente identificables con arquetipos ya utilizados que supuso una ruptura a los convencionalismos precedentes, aparte de que ha podido soportar, a lo largo de varias décadas, interpretaciones diversas.<sup>57</sup>

En conclusión, interpretar una cinta es un proceso que incide directamente en inferir cómo el guionista desarrolló, durante su proceso de invención, una estructura diegética, sea que haya sido reevaluada mediante convenciones a partir de los “mitos”, en cuyo caso supone un acto de intertextualidad, sea que se trate de una edificación propia a la que haya respondido lo que Field comprende dentro del ámbito del *tema*. La siguiente cita de Lotman ilustra esta

---

<sup>57</sup> Bordwell expone el concepto de diégesis refiriendo los modelos de Platón sobre la imitación en su sentido puro y en su intención teatral; sin embargo, llega a la conclusión, con el cine, de que la diégesis “se ha convertido en el término aceptado para referirse al mundo ficticio de la historia” (1996: 16). Ello demuestra que las perspectivas diegéticas tienen una fuerte influencia en la narrativa audiovisual, además de que su concepto, muy ligado al mundo cinematográfico, ha nacido a partir del proceso de la *inventio*.

idea, además de que resulta interesante en el ámbito de la narratología, al exponer un argumento de peso que explica la diferencia textual entre dimensiones narrativas distintas, lo cual es de particular interés para el acto intertextual referido anteriormente:

Comparando el lenguaje de la narración cinematográfica con las estructuras verbales narrativas, descubrimos una profunda diferencia en principios de organización tan fundamentales como convencionalidad/iconicidad, carácter discreto/carácter continuo, linealidad/espacialidad, que excluyen completamente la posibilidad de una traducción unívoca. Si, en el caso de los lenguajes con una correspondencia unívoca, al texto en un lenguaje puede corresponder un solo texto en el otro lenguaje, aquí nos topamos con cierta esfera de interpretaciones dentro de cuyos límites está encerrada una multitud de textos distintos unos de otros, cada uno de los cuales es en igual medida una traducción del texto inicial. En esta situación es evidente que si realizamos una traducción inversa, *en ningún caso* obtendremos el texto inicial. En este caso podemos hablar del surgimiento de *nuevos* textos (1996: 45).

En todo caso, la diégesis es una herramienta procedente de un proceso de invención capaz de influir en cómo el lenguaje cinematográfico dramatiza una idea. Laurence Behrens, llevando esta idea al plano retórico en general, pero sin perder de vista el plano poético, lo expresa en los siguientes términos: “the primary purpose of the rhetorical process is to make an audience accept the reality or truth of the proposition a film makes”.

### 3.1.6 – El arco argumental de un personaje: una construcción desde la mimesis

Desde el cine, la mimesis<sup>58</sup> se incorpora al aspecto visual de forma sólida. La poética de Aristóteles, si bien versa sobre el tipo de imitación teatral “ideal”, Edipo Rey, puede

---

<sup>58</sup> Muy ligado al concepto de diégesis en el sentido de que ambas nociones hacen referencia al grado de apego con la realidad, la mimesis ha permeado todo el pensamiento occidental en materia de creación literaria. Beristáin separa la intención de una mimesis de carácter histórico, de una mimesis de carácter artístico, cuyo propósito ciertamente no es la búsqueda de la verdad, sino la obtención de deleite, siendo la imitación de una realidad verosímil y congruente su mejor herramienta (1995: v. MÍMESIS). En este último aspecto, el cine tiene un más amplio acervo de elementos miméticos que no son exhaustivamente exactos (siguiendo las palabras de la misma Beristáin), sino que se trata de aquellos en los que “el detalle no corresponde tanto a la realidad como a la función del conjunto”. Aunque la mimesis no es un concepto exclusivo del arte literario, lo que el lenguaje logra al respecto es preservar esa correspondencia con la realidad, como expresa Lausberg (citado por Beristáin), “tiene que servirse tanto de la *lengua* como de los hábitos mentales vigentes en el contorno social”, pues los actos miméticos también son producto de una realidad social que inconscientemente propone arquetipos congruentes con su valor cognoscitivo; en este sentido, el proceso mimético, para criterios

considerarse un punto de referencia en el análisis de un guión cinematográfico (Taboada: 2013), pues partiendo de la noción de que una película es imitación, en analogía con el teatro, la *inventio* ha tenido incidencia evidente en el proceso intelectual del guión.

Definamos, antes de proceder, el término “arco argumental”; conocido en inglés como *character arc* (lit. “arco de personaje”), un arco argumental es la trayectoria en pantalla de un personaje que conduce la trama de forma proporcional a las decisiones que toma o a la evolución que va adquiriendo a lo largo de la película con base en las peripecias que le acontecen y que terminan por afectarlo moralmente.<sup>59</sup> Es decir, se trata de la diferencia que tiene un personaje entre lo que es al iniciar la película y aquello en lo que se convierte cuando termina.<sup>60</sup>

La ventaja de crear arcos argumentales sólidos y bien justificados para cada personaje estriba en que, por regla general, se vuelven polifacéticos y psicológicamente redondos, porque se permite ahondar en ellos y profundizar en los motivos y decisiones que los llevan a ser tal cual son, como Aristóteles señala al hablar de las cualidades de un buen personaje (*Poét.* XV 1454a 17, 21, 23 y 25): χρηστὰ (bueno)<sup>61</sup>, ἀρμόττοντα (apropiado), ὁμοιον (verosímil) y ὁμαλόν (constante).

---

filosóficos, puede tener aspectos negativos, pues falsifica la realidad y pervierte el propósito ideal del arte, expresado por Horacio, de que los productos artísticos deben ser útiles y deleitables.

<sup>59</sup> El gran arco argumental que se considera culmen en la historia del cine es el de Charles Foster Kane en la cinta *Citizen kane* (1941), pues resulta modélico al enseñarnos a describir el transcurso de un hombre “que lo tuvo todo y después lo perdió” desde diferentes puntos de vista. Arcos argumentales modélicos en el cine también son el de Alex DeLarge en *A clockwork orange* (1971), el de Michael Corleone en la trilogía de *The Godfather* y el de Isak Borg en la cinta sueca *Smultronstället* (*Fresas silvestres*, 1957).

<sup>60</sup> Syd Field refiere el arco del personaje mediante la sugerencia de elaborar una biografía para cada personaje como tercer paso en el proceso de escritura de un guión, luego de la identificación del tema y la estructura (1996: 14). Más adelante, centra la idea del personaje y su respectivo arco en términos de “satisfacer su necesidad dramática” (1996: 33), haciendo, a mi juicio, una referencia la aristotélica “unidad de carácter”, pues es precisamente la necesidad y la consecución o no de ésta lo que delimita el espacio en el que se desarrolla.

<sup>61</sup> La traducción de χρηστὰ por “bueno” es bastante relativa; a diferencia del adjetivo καλὰ (bueno), χρηστὰ adopta, además de significados como “virtuoso”, “fiel” u “honrado”, el de “utilizable” o “necesario”, debido a su derivación etimológica.

Para juzgar *Cape fear* correctamente desde los arcos argumentales de sus personajes, hay que empezar por preguntarnos qué nos hace experimentar emocionalmente. Aunque Aristóteles haya especificado que un personaje debe mantener unidad en su carácter durante una representación, lo cierto es que las situaciones a las que son llevados los personajes de una obra literaria o de una película exigen, muchas veces, desenlaces en los que sufren una transformación; así es precisamente cómo se evocan emociones, pues sin la oportunidad de cambios en su psicología se pierden muchas de las oportunidades en las que el personaje puede generar empatía, odio o dolor. Básicamente, gran parte de lo que una película quiere que sienta o experimente emocionalmente el espectador se encuentra cifrado en construir personajes precisos.

*Cape Fear* presenta una construcción compleja de sus personajes, tanto de los masculinos como de los femeninos. Max Cady, como ya se demostró anteriormente, es un personaje que presenta un arco plano, es decir, no sufre transformaciones (a pesar de ser un personaje “camaleónico”, capaz de adaptarse a situaciones y fingir emociones durante toda la película para cumplir sus objetivos), pues su función principal es la de simbolizar a una divinidad correctora, la némesis de Sam Bowden (como David Morgan refiere en el título de su reseña para *ABA Journal*), cuyo arco, por su parte, sufre la mayor transformación de todos los personajes de la película. Ambos son χρηστοὶ (buenos) en el sentido de que se consideran perseguidores de un bien, es decir, de un propósito bueno (Cady con respecto a la justicia y Bowden con respecto al bienestar de su familia); ambos son ἀρμόττοντες (apropiados), pues su carácter mismo permite que la trama se conduzca de manera satisfactoriamente narrativa para producir los efectos buscados por su autor; ambos son ὅμοιοι (verosímiles), puesto que no se apartan de su diseño psicológico ni contradicen la naturaleza que la narración del otorga (el arco de Bowden lo obliga al cambio, pero sin perder su carácter), y ambos son ὁμοιοὶ

(constantes), debido a que el desarrollo de la trama no subvierte la lógica de las decisiones que toman con base en su propio trasfondo psicológico (no pierden, como comúnmente se diría, su “personalidad”).

Ya he mencionado anteriormente que diegéticamente Bowden y Cady se presentan como las dos caras de un sistema cuya línea divisoria es básicamente su modo de actuar en el ámbito legal; sin embargo, mediante la intervención mimética que da paso a la construcción de los arcos argumentales de ambos personajes, no es posible ver ya a esa contraposición. Ambos personajes, no obstante, parten de un proceso de invención en el que la principal característica es la de imitar, como afirma Aristóteles, personas nobles o esforzadas (*Poét.* V 1449b 10 y VI 1449b 24-25), es decir, sus caracteres se basan en arquetipos trágicos a los que el contenido temático de la cinta pone en situaciones bajo las que requieren mostrar complejidad moral. *Cape fear*, pues, puede leerse como una tragedia no tanto por las situaciones que presenta, sino más bien por la filiación que sus personajes guardan con la visión aristotélica de la imitación.

Sobre este punto, Aristóteles también hizo aportaciones relevantes sobre cómo una obra es capaz de hacernos sentir lo que el dramaturgo quiere que sintamos; esta, me parece, es una aportación relevante también en el terreno de la narrativa audiovisual. Para demostrar su argumento, Aristóteles dividió aquello que causa temor y conmiseración a partir del mero espectáculo (ἐκ τῆς ὄψεως) de aquello que lo hace “por medio del entramado mismo de los hechos” (ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων) (*Poet.* XIV 1453b 1-3), categorías que podemos englobar en el cine dentro de la función que tiene el montaje escénico por incidir en la órbita del estilo del autor y, por ende, en la elocución, aunque sin pasar por alto el hecho de que el montaje así considerado proviene del proceso de invención. De ambas, distingue el filósofo, la primera es menos artística por recurrir a formas que tienden a caer en lo

monstruoso y, por ende, a carecer del deleite catártico propio de la tragedia. Y esta faceta corresponde no sólo a cintas expresamente transgresoras en su nivel de violencia en la pantalla, sino también a aquellas que se ven en la necesidad de impresionar visualmente para generar expectativas o atraer la atención del público, recurso que puede identificarse con el *pathos*<sup>62</sup>.

Sin embargo, la reacción emocional en el público se genera a partir del entramado mismo de los hechos, como sugiere Aristóteles, y mediante el advenimiento, si se quiere, de incidentes violentos que acontezcan a los personajes, siempre y cuando el empleo de la violencia esté justificado y se emplee correctamente. Y es que el uso de la violencia, como también es patente en la tragedia antigua, funciona bien como un instrumento para conducir las emociones del público y permitir la transición entre actos. Martin Scorsese entiende muy bien este uso de los elementos inherentes a los hechos para desenvolver la trama de *Cape fear*, por lo que cada acto de violencia y cada detonante emocional que moldea el arco argumental de los personajes está debidamente calculado para conducir las emociones del público. Richard Alleva, en su reseña para *Commonweal*, de hecho, refiere esa conducción emocional en los siguientes términos: “The audience still wants to see Cady brought down and the Bowdens saved. The trouble is, because the Bowdens have been so grotesquely reduced and Cady grotesquely glorified, the audience’s simple need to see virtue vindicated and evil punished is frustrated” (1991: 750). Un buen ejemplo de esta conducción emocional es, puesto que convergen ahí muchos de los arcos argumentales, la escena del asesinato de

---

<sup>62</sup> El *pathos*, en la terminología de la tragedia antigua (aunque se llevó también al plano de la oratoria y el discurso escrito), se refiere a un estado anímico en el que las emociones del espectador se ven explotadas debido a los mecanismos internos de la trama y a los elementos que desarrolla el guión. Se corresponde con el término *ethos*, aunque su forma de conmocionar es diferente, pues éste genera un estado de ánimo agradable, un deleite (*delectatio*) (Beristáin, 1995: v. ETHOS).

Kersek, el investigador privado que Sam Bowden contrata para combatir a Cady; se trata de un momento cargado de tensión en el que el espectador experimenta empatía por Kersek, pero cuando es asesinado por Cady, Bowden explota en ira y desesperación, lo que conduce a la trama hasta su consecuencia más extrema: la secuencia final en el bote sobre el río. Esa misma ira y desesperación es una de las experiencias emocionales climáticas que el espectador experimenta a partir de una bien calculada muestra de violencia.

A este respecto, Aristóteles (*Poét.* XIV 1453b 14–1454a 9) propone que ciertas consideraciones se tomen en cuenta a la hora de intentar producir reacciones en el público por medio de esos incidentes que provienen de la trama y de sus hechos, pues ésta sería la forma auténticamente artística de evocar temor y conmiseración, según dijimos antes. Reseño en la siguiente tabla esas percepciones de la *Poética* con el fin de comparar posteriormente la filtración de esa *communis doctrina* aristotélica con evidencias de los elementos intrínsecos a la trama que producen empatía en la industria fílmica:

POÉTICA	DESCRIPCIÓN	EJEMPLO EN <i>CAPE FEAR</i>
1) Los personajes deben tener cierto vínculo afectivo entre sí.	Se puede evocar compasión y temor de forma más efectiva por medio de incidentes que ocurran entre aquellos que están emparentados o que tengan un vínculo de amistad, pues se garantiza el factor de suspenso y sorpresa; no así si los personajes son enemigos entre sí, porque entonces suceden reacciones y acciones esperadas.	Aunque los personajes protagónicos de <i>Cape fear</i> no guardan un vínculo de amistad entre sí, Martin Scorsese garantiza el factor de suspenso mediante una técnica retrospectiva: el espectador termina por enterarse de cuál fue la relación que tuvieron Max Cady y Sam Bowden, éste abogado defensor de aquél, por lo que esta causa, que cae fuera del espacio escénico de la película, se puede considerar como un factor determinante que desencadena el conflicto central. El manejo magistral del pasado en el que sí había un vínculo afectivo entre ambos personajes lleva a la película a una dimensión más allá de la mera confrontación entre antagonista y protagonista que sí tenía la versión de Thompson en 1962.
2) No se deben cambiar los acontecimientos esenciales de las tramas.	En este punto, Aristóteles nos dice que el poeta debe encontrar la forma apropiada de reciclar el material en el que está basada una trama. En la antigua tragedia, la trama de una historia era de dominio público, que podía ser un acontecimiento histórico o un mito, por lo cual los espectadores ya conocían lo que iban a ver. Lo que aconseja el filósofo era que había que usar las tramas “bellamente” y hacer nuevas invenciones que condujeran a una experiencia teatral más satisfactoria.	El proceso de reinención del mito había ya pasado por dos instancias narrativas antes de llegar a la versión de Scorsese: la novela de John d. McDonald <i>The executioners</i> y su primera adaptación fílmica antes mencionada. Como se puede observar, la experiencia narrativa que percibe el espectador con el <i>Cape fear</i> de 1991 sigue una línea de conflicto a la que se superpone un significado distinto mediante un conjunto de variaciones en la trama; tales variaciones, sin embargo, no transforman la historia en un mito diferente, sino que producen más bien un elocución distinta que sitúa la trama en una órbita narrativa capaz de producir una experiencia visual más compleja y emocionalmente distinta.
3) Debe haber cierto grado de conocimiento de las cosas.	Aristóteles afirma que hay cosas que un personaje realiza conscientemente (como Medea matando a sus hijos), otras ignorando los hechos y sus consecuencias (como Edipo al ignorar con quién se casaba) y otras igualmente por ignorancia, pero reconociendo el error en el acto mismo de cometerlas. Esta dualidad permite manipular la atención del espectador.	<i>Cape fear</i> tiene el mérito de haber fomentado con su estructura una construcción climática en gradación ascendente; tal estructura da paso a que el espectador interconecte las situaciones del presente con las del pasado fuera de escena en el que se sitúa el núcleo del conflicto que aqueja a la familia Bowden; por lo tanto, mediante una serie de reconocimientos y peripecias, la atención del espectador nota un cambio progresivo en los arcos de los personajes al cambiar de ignorancia a conocimiento. El suspenso creado a partir de la tensión entre Cady y la familia Bowden es una consecuencia directa de tales cambios de ignorancia a conocimiento.

Las emociones, por ende, y las causas que las detonan en la audiencia juegan un papel crucial en la consecución de una *elocutio* adecuada desde el punto de vista del arco argumental del personaje, el cual se ha demostrado que pertenece al terreno inventivo del director. En su interesante video intitulado “Logan vs. Children of Men – The End is in the Beginning”, el creador Michael afirma, citando a K. M. Weiland,<sup>63</sup> que un arco argumental se fundamenta en “la mentira en la que tu personaje cree”. Si tomamos en cuenta que el arco argumental de un personaje supone la elocución de una trama en forma de diseño de carácter y perspectiva emocional, entonces es correcto decir que el reconocimiento de esa “verdad” fomenta el crecimiento moral de un personaje, aspecto que moldea precisamente al personaje de Sam Bowden como pieza fundamental para entender a *Cape fear* en su faceta de innovación. Roger Ebert lo expresa en los siguientes términos: “The way he sees the character of Sam Bowden is the key to why Martin Scorsese wanted to remake the 1961 *Cape fear*” (2008: 129).

La mentira que cree el personaje o personajes es la misma que la audiencia creará y, en consecuencia, ese crecimiento moral se traduce en un crecimiento moral del espectador. Ésta me parece una línea de razonamiento en el que emociones como la empatía entran a formar parte de las consideraciones que un director debe tener presente desde su proceso de invención del arco argumental de un personaje, pues en cierta medida las decisiones y reacciones con que un personaje hace frente a los conflictos de la historia, como sucede con Sam Bowden, hacen que ésta tenga o no verosimilitud y profundidad y gane o no la atención del público.

---

<sup>63</sup> El volumen de la escritora citado en el video se intitula *Creating character arcs*, cuyo contenido, pese a no haber podido consultarlo directamente, está difundido ampliamente en el ámbito de la comunicación entre difusores de plataformas de *streaming* y redes sociales para fines de entretenimiento y análisis no académico.

En conclusión, los arcos argumentales de los protagonistas bien planificados manipulan las emociones del espectador a través del contexto en el que se desarrollan y en función de cierto crecimiento moral que se percibe como necesario y verosímil, generando así reacciones emocionales y manifestando un orden congruente con las situaciones que acontecen, como se infiere a partir de lo que se expone a continuación.

### 3.2 – La *dispositio*

Materia central de la *dispositio* es el orden artificial de un tema, es decir, la estructura<sup>64</sup> con que se nos presentan los hechos y las consideraciones temporales de la trama de una cinta. Llamar *artificial* al *orden* es resultado de una revisión que el poema de Geoffrey of Vinsauf hizo en referencia a la poética horaciana,<sup>65</sup> distinguiendo así el producto literario “esteril” (*sterilis*) del “fecundo” (*fertilis*) (*Poetria Nova*, 101-102); aunque Vinsauf no haya utilizado directamente el término “artificial”, sí hace referencias precisas a su raíz etimológica con la palabra “arte” (88, 97, 104) para introducir al lector hacia su teoría de la *dispositio*. Con *Cape fear* nos encontramos frente a una pieza fílmica cuya estructura deja entrever una necesidad por alterar el orden natural (el orden estéril, el que no queda estilizado por procesos creativos del guión) de los acontecimientos con la intención de volver fecunda su condición narrativa.

---

<sup>64</sup> Así como para la *inventio* el concepto de *tema* fue obtenido del manual de Syd Field, para esta dimensión retórica utilizo igualmente su terminología. Field llama *estructura* a esa unidad global de un guión que mantiene todas las partes de éste en perfecto balance (Field, 1996: 19); esta idea me parece sumamente oportuna para criterios igualmente adaptables a la tradición clásica.

<sup>65</sup> Específicamente me refiero a los versos 147-152 de la *Epístola a los Pisones*, donde se encuentra el núcleo de la teoría de Horacio sobre la estructura de una narrativa. Este núcleo, de hecho, se encuentra ligado en los versos siguientes a la noción de la verosimilitud en los caracteres de los personajes, lo que equivale a decir que los arcos argumentales deben tener consistencia, como más abajo hago referencia al arco de Max Cady.

### 3.2.1 – Concepto de *dispositio* para el cine

Si nos remontamos nuevamente a Syd Field, es posible advertir que la estructura para él tiene un enorme peso en la confección del guión cinematográfico, pues tiene repercusiones incluso en la calidad dramática de la película. Define la estructura con los siguientes términos: “Es una herramienta que le permite moldear y dar forma al guión con un máximo de valor dramático” (1996: 19). Por ende, podemos decir que la *dispositio* en el ámbito fílmico es una herramienta estructural capaz de maximizar el valor dramático de una película al alterar el orden natural de los acontecimientos que se narran. Esta definición vale tanto para las películas de corte diegético como de proveniencia mimética, ya que para ambas es oportuno suponer que el término “orden natural de los acontecimientos” es una construcción que se establece durante la *inventio* en una canon temporal lineal (un mito, como ha quedado establecido) del que también cintas de ciencia ficción participan.

El guión de *Cape fear* tiene una arquitectura bastante compleja en el fondo, aunque se nos presenta con una sencillez lineal que podría parecer insuficiente para un análisis exhaustivo. Sin embargo, podemos notar el intrincado manejo de su narrativa en la presencia de todos los elementos del nudo, anteriores al *presente escénico* que nos muestra el filme, convergiendo en el conflicto central que enfrenta a los dos personajes centrales, cuya principal función es la de brindarle una justificación.

Durante la primera escena en la que vemos a Max Cady en su celda, el guión original de *Cape fear* dice: “But mostly there are law books: Legal Method, Criminal Law and Its Processes, Selected Statutes, Rules and Forms, Black’s Law Dictionary and more”. Podemos leer esta referencia a tantos libros que versan sobre materia jurídica en la celda de Cady como una sugerencia sobre el contenido temático de la cinta, pero la verdad es que la escena intenta situar al espectador en un plano visual que constituye una mirada retrospectiva sobre el

pasado de Cady. Es más, me parece que el guión juega con un argumento discursivo bastante sugerente en forma de entimema que invita al espectador a mantener la atención en el subtexto:

- Premisa mayor - Un prisionero tiene libros de Derecho en su celda,
- Premisa menor - [Es extraño que un prisionero tenga libros de Derecho en su celda,]
- Conclusión - Por lo tanto, el prisionero mantiene un secreto o, cuando menos, tiene una intención particularmente extraña.

La estructura, pues, resulta dramáticamente fecunda cuando adapta una historia a una intención narrativa delimitada e introduce en ella un significado. El hilo conductor de la estructura de *Cape fear*, si se nos ha sugerido tan visualmente desde una perspectiva de guión, no puede ser otro que el ámbito legal. Esto lo sabremos más adelante, cuando las referencias del guión a las consideraciones jurídicas hacen claro énfasis en los detonantes climáticos de la película; por ejemplo, en el segundo encuentro entre Cady y Sam Bowden, el primero alude a su pretérito proceso de “deificación” en el que, durante su tiempo en prisión, tuvo que obligarse a convertirse simbólicamente en un héroe<sup>66</sup>, aprendiendo a leer primero algunas cosas simples, pero “después libros de Derecho en su mayoría”, lo que por supuesto indica que el filme, estructuralmente, tiene una columna vertebral originada en la dialéctica moral que enfrenta dos consciencias emparentadas por su uso del Derecho como herramienta para justificar sus actos. En la escena climática de la trama entera, ubicada en el tercer acto, durante el momento en el que Cady está haciendo un “juicio” a Bowden con su esposa e hija como jurado (y el espectador también mediante tomas en picado que cierran planos en el rostro de Cady), observamos el desenlace de ese subtexto infiltrado en la trama como un

---

<sup>66</sup> Por eso mencioné, en el capítulo 1, que el villano puede considerarse una emanación del arquetipo del héroe, y, aunque Vogler no la esquematiza, surge con claridad en estas circunstancias en las que consideramos los arcos argumentales de los personajes centrales para analizar la estructura del guión.

factor necesario para dar sentido a la estructura de ésta, fomentando el guión un vistazo de lo que sucedió y lo que terminará por suceder a través del uso de recursos estilísticos, como *analepsis* y *prolepsis*:<sup>67</sup> la primera puede notarse cuando Cady anticipa a Bowden lo que le sucederá con la sentencia “You’re gonna learn about loss” durante el primer encuentro entre ambos, en cuya elocución se trasluce una intención no sólo por disponer el ánimo de Bowden, sino de preparar a la audiencia; la segunda queda ejemplificada en la violación de Lori, pues esta secuencia hace que la audiencia figure una retrospección hacia el pasado de Cady y se le sugiera que el grado de violencia usado en su violación pasada (por la que fue condenado a prisión) desplegó la misma brutalidad.

Por ende, *Cape fear* estructuralmente posee un orden fecundo que proviene de un guión diseñado para convertir un contenido temático en una experiencia significativa para el espectador. En lo que procede a continuación en este capítulo será un análisis de algunas de las estrategias más usadas por el guión para estructurar significativamente la trama y, más adelante, daré a conocer cómo los elementos aristotélicos para la solución del nudo de una estructura narrativa funcionan de forma tan congruente en la producción de Scorsese y no de manera convencional con respecto a su estructura.

---

<sup>67</sup> En su *Diccionario de Retórica y poética*, Helena Beristáin define “Analepsis” (remitiendo el término a la palabra “Anticipación”) como una “figura dialéctica del pensamiento” que consiste en “anticipar velada o explícitamente ciertos razonamientos espinosos o intrincados que favorecen al emisor o al receptor, con el fin de disponer el ánimo del oyente, el lector o el contrario, para conmoverlo y convencerlo con el posterior desarrollo del *discurso*”. Más adelante, dentro de la misma entrada, distingue la *prolepsis* de la *analepsis* al denominar a la primera como “la presentación anticipada de las acciones llamadas *nudos* en la cadena que constituye el relato” y a la segunda como “al fenómeno opuesto, es decir, a la retrospección”. Con respecto a su incidencia en el orden y en la elocución, Beristáin también hace referencia de la siguiente manera: “Ambas constituyen figuras retóricas que no resultan sólo del manejo de los elementos de la lengua, sino del manejo de los elementos estructurales del relato. Tanto la *analepsis* como la *prolepsis* rompen el orden cronológico y lógico de la cadena de acciones (rompen el orden de la *fábula*) e introducen un desorden que constituye en realidad otro orden, el orden artístico, el orden propio de la *intriga*”.

### 3.2.2 – Orden artificial y estrategias de seducción narrativa

Para abrir el presente subcapítulo, es necesario introducir el concepto al que Bordwell denomina *autoconciencia* (1996: 58); se trata del grado de conocimiento que tiene el espectador de lo que sucede en una trama en relación con lo que los personajes permiten saber. Como se observa, es un concepto muy relativo y sumamente alterable con respecto al tipo de película que se considere como foco de análisis, pero es sumamente importante tenerlo en cuenta para comprender el grado de comunicabilidad que una película tiene con su auditorio, a la vez que sirve para permitirle percibir, durante el visionado de un filme, todas aquellas estrategias narrativas que mantienen el interés del espectador: las estrategias de seducción narrativa, frase introducida por Lauro Zavala en su libro *Elementos del discurso cinematográfico* (2003: 7 de *El itinerario del espectador de cine*) y de la que he tenido a bien usar para entrelazar dichas estrategias con la noción de orden artificial de tradición clásica.

La *Poetria nova*, al haber obtenido de sus modelos clásicos una síntesis poética que versaba sobre el modo estético en que cualquier narrativa podría comenzar, lo cual constituye una de las partes medulares del poema y conduce al aspecto narratológico la disciplina retórica de la *dispositio*,<sup>68</sup> estableció una variedad de posibilidades de inicio narrativo que se pueden rastrear en el ámbito cinematográfico a través de la propuesta de Zavala, pues considera no sólo la solución de una trama, sino también el empleo de estructuras distintas a las meramente lineales y también estrategias estructurales que funcionan como recursos audiovisuales con los que se puede captar la atención del espectador o transmitir información

---

<sup>68</sup> Todo el tema en torno a la *dispositio* comprende los versos que van del 87 al 202. Al hablar de órdenes artificiales como esencia de ésta, Vinsauf institucionaliza la diversidad de estructuras y establece correspondencias, como se lee en la *Poetria nova*, con los modos de comenzar una narración incluso para un mismo relato. En consecuencia, es la variedad estructural uno de los elementos que da originalidad a un texto.

sobre los personajes o las situaciones en la que éstos incurren,<sup>69</sup> aspecto determinante en una situación comunicativa, pues muchas narrativas fílmicas excluyen explicaciones o añadiduras innecesarias para sugerir al espectador el lugar en que se sitúa el inicio de los acontecimientos.<sup>70</sup>

Para el caso de *Cape fear*, algunos momentos destacados en los que estos elementos estructurales connotan la *autoconciencia* de Bordwell ocurren durante las tomas en las que la imagen se va a negativo, pues se encargan de sugerir visualmente una construcción que manifiesta ese equilibrio que ya Aristóteles recomendaba para mantener coherencia entre unidad de acción y uso de personajes (*Poét.* VIII 1451a 16-19), porque es en esa relación donde se determinan las condiciones que llevarán a los personajes a tomar decisiones y proseguir la trama (Cano, 1999: 26-27 *pass*). De hecho, Katixa Aguirre explica que ese uso del negativo fotográfico (en las tres ocasiones en que sucede durante la película) representa el reverso de un personaje (2014: 666), y su consecuente ambivalencia (que no inconstancia) dentro de una trama que, a mi parecer, se esfuerza por explicar que en las situaciones cotidianas y en los conflictos personales no existe el bien o el mal, como si Scorsese tratara de retratar el subconsciente a partir del reflejo de un contenido temático implícito, según refiere Castellitto sobre el estilo del director al verse influido por el movimiento *Imagism* de principios del siglo XX (1998: 24): “*Goodfellas* and *Cape fear* utilize the same imagistic

---

<sup>69</sup> Más abajo se colocará comparativamente la doctrina de Vinsauf sobre la *dispositio* y la correspondiente estrategia de seducción narrativa que Zavala expone.

<sup>70</sup> Tómese como ejemplo claramente destacable la película *Citizen Kane*, una película iniciada en un momento de la trama que no puede considerarse el inicio natural de la historia, pues el mero artificio emocional que desencadena la trama sugiere ya una alteración de su orden; visualmente, la escena no precisa de algún *adendum* (por ejemplo, una narración en *off*) para inducir al espectador en su narrativa no lineal. La misma *Cape fear*, durante la escena de Max Cady saliendo de prisión, induciría fuertemente el inicio de una trama en un momento distinto de su inicio natural en caso de haber Scorsese optado por no colocar el poema que Danielle recita en la escena precedente.

device of presenting “frozen” images as vehicles to communicate themes about human relationships, guilt, and social responsibility”.

Entonces, estructuralmente Martin Scorsese fomenta, bajo esta óptica, un estilo visualmente cargado de detonantes emocionales que, sugeridos o explícitos, conducen la trama y mantienen actualizado al espectador sobre el tema que desarrolla. En este estilo estructural pero funcional a la vez me permite también visualizar aspectos que tocan ya el terreno de la *elocutio* retórica, pues refieren construcciones de la trama en las que se desarrollan recursos y figuras de pensamiento congruentes con su lugar en el orden de la trama. El ejemplo que más sutileza presenta es, a mi juicio, la escena de violación en la subtrama de Lori Davis, un incipiente interés amoroso de Sam Bowden y, más adelante, víctima de violación por parte de Cady; a pesar de ser un personaje fortuito para Cady porque se trata de una compañera de trabajo con la que Bowden lleva una relación extramatrimonial en ese presente escénico, el guión maneja estructuralmente esa subtrama como un reflejo de lo que posiblemente fue la violación de Cady, con todo su despliegue de brutalidad y violencia, por la cual su abogado defensor, el mismo Bowden, tomó la decisión de ocultar evidencia que exoneraría a su cliente. Los recursos estilísticos que muestra esa escena de violación permiten vislumbrar efectos concatenados que desarrollan tensión en la secuencia y que, de hecho, muestran el subtexto de la violación como ese reflejo de la pretérita violación de Cady, como dije anteriormente: un paralelismo<sup>71</sup> al hacer que Max Cady repita dos veces a Lori la pregunta “he hurt you?” y Lori niegue dos veces nos conduce a una analogía<sup>72</sup> en la

---

<sup>71</sup> Bristáin (1995: v. PARALELISMO) refiere esta figura en su nivel sintáctico y pone el ejemplo de dos versos de un poema de Sor Juana. Sin embargo, refiere también que existen relaciones mucho más complejas que exceden el nivel gramatical, pero siempre a nivel estructural; en el caso de la escena referida de *Cape fear*, el paralelismo se nota en el guión, aunque no de forma tan estilizada como en una prosa poética, en la página 33.

<sup>72</sup> La analogía es un recurso estilístico proveniente de la lógica, según explica Bristáin (1995: v. HOMOLOGÍA), que relaciona a nivel de significado una correspondencia estructural entre términos. La

que el significado de la escena cobra importancia al darle sentido a los términos que aborda la narrativa mediante el diálogo siguiente (ambos se encuentran obviamente hablando sobre Sam Bowden): CADY: “He hurt you like this?” LORI: “No. He didn’t hurt me physically” (...) CADY: “But what he did hurt me a lot more than this”; lo cual se puede representar bajo el siguiente esquema:

Sam Bowden – Dolor emocional

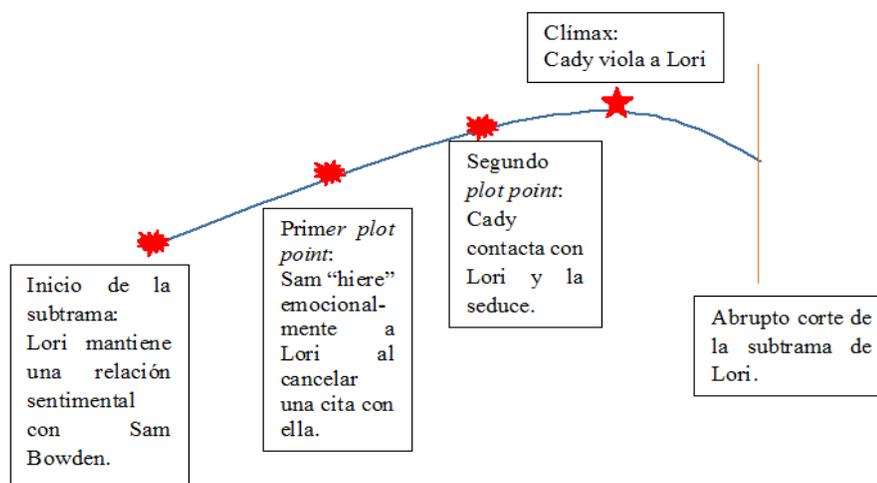
Max Cady – Dolor físico

Parte de lo que en la película sucede es, por la comparación entre el guión y la escena, improvisación, lo que me sugiere que la intención de Scorsese era manifestar un *pathos* como recurso de apelación (Behrens, 1979: 6) al espectador en el que la tensión termina por llegar a su clímax y a un consecuente desenlace violento que contraviene y a la vez confirma las expectativas que ha construido la narrativa, algo que José Gabriel Ferreras expone como parte del estilo documental tan arraigado en las directrices directivas de Scorsese: “Lo que un director como Scorsese busca, trabajando en estrecha colaboración con ellos (sc. sus actores recurrentes, entre ellos De Niro), es efectivamente un sentimiento de descubrimiento que proviene de lo impredecible y no esperado en el comportamiento humano. Y muchas veces, los mejores momentos en sus películas, los más verdaderos y auténticos, los que contienen la fuerza de un documental, provienen de las improvisaciones de estos actores, instantes en los que se consigue capturar con escalofriante exactitud e inmediatez las actitudes de estos personajes, creando la impresión de comportamientos naturales que se desarrollan en tiempo real” (2013: 191).

---

analogía de la escena referida de la película corre paralela en el guión y da sentido a ese subtexto del que he hablado líneas arriba.

Lori, de hecho, termina su arco argumental con un anacoluto,<sup>73</sup> es decir, desaparece por el resto de la película después de una escena más con Bowden en el hospital, pues su propósito en la construcción del mito queda completa, aunque abruptamente truncada. Como la cinta aborda un tema trágico, la información visual que se obtiene sobre las emociones de los personajes es importante en estos momentos de la trama y no antes, contrario a lo que sucedería en un musical o en una comedia de equivocaciones, dicha información puede ser prioritaria (Bordwell, 1996: 57). Por lo tanto, como escribe Helena Beristáin sobre el concepto retórico que aquí se analiza: “El orden elegido debe resultar favorable a los fines del mismo” (1995: v. DISPOSITIO). El arco Lori, que corresponde precisamente a una subtrama en tres actos, así lo ejemplifica y su estructura puede quedar esquematizada de esta forma:



Así, pues, volviendo al planteamiento de la seducción narrativa propuesta por Zavala, la perspectiva de atraer el interés del público adopta una división tripartita que se corresponde

<sup>73</sup> Beristáin interpreta esta figura discursiva (1995: v. ANACOLUTO) de forma oportuna para construcciones gramaticales en las que es notoria la intervención de emociones violentas o fuertes, lo que era conveniente para el guión de *Cape fear* a un nivel estructural en el que se debía mostrar abruptamente la naturaleza de un Max Cady, cuyo uso de la violencia en esa escena es un reflejo sugerido del que ejerció con su anterior víctima.

exactamente con la división igualmente tripartita de la *dispositio* en el poema de Vinsauf, según el momento de inicio de la trama; sin embargo, esta alteración estética de la estructura de una secuencia lineal de acontecimientos genera muchas más variantes en el cine, puesto que el canal visual tiende a ser más descriptivo que el lenguaje literario debido principalmente a la innovación tecnológica que permite la preservación del material narrativo y su disponibilidad para visionados atemporales, además de que el papel que juega la fotografía en una película suele ser un catalizador variable de la información que al espectador se le permite captar, según explica Field (1996: 19).

Zavala clasifica la seducción narrativa en implícita, explícita o alusiva (2003: 7-9 de *El itinerario del espectador de cine*). Implícita, porque el espectador conoce un panorama general de la película mediante su inicio, pero sin llegar a un clímax en el que se proponga un viraje hacia el final; es decir, no anuncia el final, más que tal vez subliminalmente y habilita la trama para peripecias. Explícita, cuando se informa el final o las consecuencias de un evento y se pretenden recrear los acontecimientos que derivaron en él; en este tipo, la trama se habilita para adquirir énfasis no en el qué sucedió, sino en el cómo y por qué circunstancias se llega a los resultados; tal vez sea esta la estrategia de seducción narrativa más visible en la tragedia griega, pues el conocimiento de los espectadores del teatro sobre los mitos que se escenificaban requería que el dramaturgo concediera ese énfasis al cómo solucionar el nudo. Alusiva se refiere a la capacidad del guión para establecer una base inicial de la que se debe partir para elaborar una historia de la que aún no se conoce ni se refieren los pormenores que conducen o al clímax o a la solución final; esta estrategia está ligada con las tramas lineales en las que el interés está más en el arco de los personajes para hacernos saber su cambio a lo largo de un proceso de escenificación “biográfica”.

Las siguientes son las correspondencias entre orden artificial en Vinsauf y estrategias de seducción narrativa en Zavala, según el criterio metodológico con que se plantea en ambos campos teóricos, el retórico-poético y el cinematográfico. Estas correspondencias no son absolutas ni determinantes, pero sí se encuentran articuladas de forma coherente, pues cada inicio en el plano poético, según las fuentes de tradición clásica reelaboradas por Vinsauf, puede servirse de cualquiera de las 3 en el cinematográfico; sin embargo, en general, la consecución de los tres efectos ha sido motivo para que el cine adopte distintos matices narrativos que retoman la tradición clásica en su plano literario, en concreto en el aspecto de la *dispositio*:

#### POÉTICA

(Vinsauf)

Por el medio

#### SEDUCCIÓN NARRATIVA

(Lauro Zavala)

-

Seducción implícita:

El visionado comienza cuando se pretende que el nudo de la trama se conozca y que, por ende, las causas se expongan como el motivo del filme. Hay dos variantes de esta estrategia:

- 1) Se muestra la resolución del conflicto central
- 2) Se muestra la resolución del conflicto central, pero no sus causas

Por el final

-

Seducción explícita:

El filme entero es una regresión visual, un *flashback*, contado desde la perspectiva de algún personaje o por medio de un recuento de los hechos que convergen en el desenlace. A esta fórmula se añan distintas variantes que permiten al espectador interactuar con la trama o que lo hacen partícipe del relato.

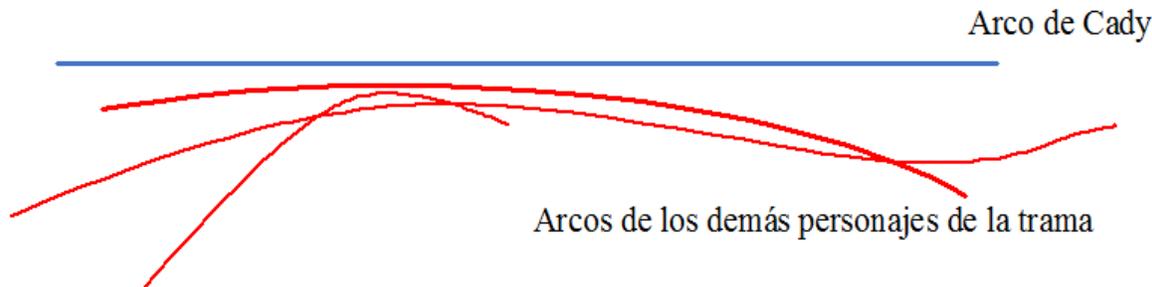
Por el principio - Seducción alusiva:

La idea de realizar una secuencia de imágenes que induzcan al espectador a pensar en las causas del conflicto principal o en el argumento del filme desarrolla un espectro de variantes por las cuales la cinta se convierte en un medio de narrar los acontecimientos en una forma preferentemente lineal.

*Cape fear*, como se ha dicho anteriormente, posee una trama que comienza *por el medio*, es decir, en un momento de la vida del personaje protagónico en el que existe una causa latente que será el detonante del conflicto central. Entonces, *Cape fear* se sirve de una estrategia de seducción implícita correspondiente con ese inicio, pues gracias a su estructura es que se hace posible anunciar el contenido temático, para cuyo desarrollo la trama implica la resolución del nudo estableciendo la causa principal y desarrollándola a medida que transcurre el primer acto, de modo que, al momento en que el espectador entra al visionado del segundo acto, el guión ya ha cimentado el conflicto y puede dedicarse abiertamente a construir el clímax.

John Truby, al escribir sobre la trama lineal (2007: 13), afirma no sólo que la mayoría de las películas hollywoodenses son lineales, sino que el foco de la atención que pretende su guión está centrado en el héroe y la búsqueda de un objetivo o el cumplimiento de un deseo; esta noción podría aplicarse a *Cape Fear* si el protagonista del filme fuera Cady en su faceta heroica, en cuyo caso su arco distaría mucho de ser el que posee en la película y veríamos en su desarrollo cambios significativos que no denota, pues el diseño de su personaje mantiene una constancia invariable, pero cuyo magnetismo atrae los arcos de los demás personajes y permite cambios significativos en ellos; esta estructura a partir del diseño de un personaje

que no cambia durante la trama es una condición a la que me parece identificar mejor con el siguiente esquema.



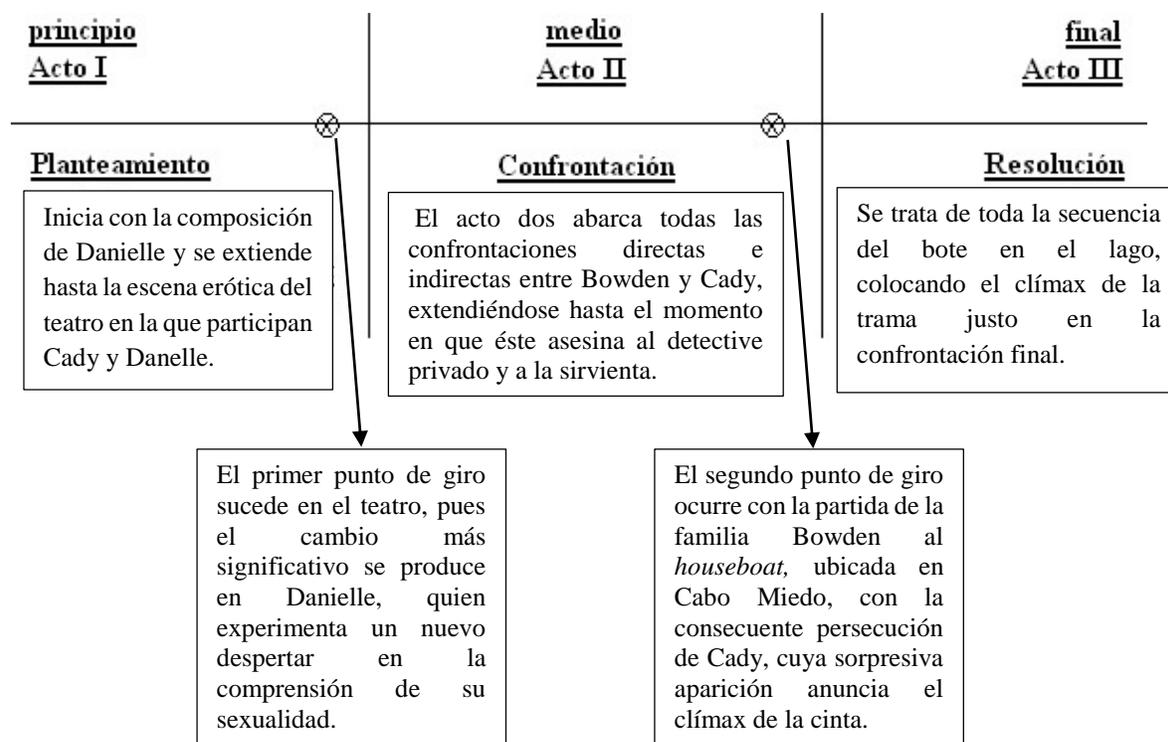
Ciertamente, el poderoso magnetismo que ejerce el personaje de Cady en la trama es semejante a los arcos argumentales de las divinidades en las tragedias griegas, pues es gracias a su intervención que evidentemente se estructuran y moldean los demás personajes principales de la trama. Por lo tanto, para efectos de estructura y de seducción narrativa, el papel de los personajes tiene una fuerte incidencia en el diseño de la trama, hasta el punto de situar la naturaleza del conflicto en un punto del mito en el que se implica ya su solución. La aportación de Truby, en consecuencia, aunque errónea para analizar esta película, conforma un dato relevante sobre cómo escribir a los personajes de una trama incluso a costa de la relativa importancia del protagonismo o el antagonismo.

Lo que a continuación se expone, para concluir este subcapítulo, es una serie de ejemplos concretos que tienen como finalidad proporcionar al lector un acercamiento sobre la división octagonal descrita en la *Poetria nova* en materia de estructuras y la presencia de la tradición clásica en la reelaboración medieval de su contenido. Es oportuno mencionar que he tomado en cuenta las sugerencias que Bordwell y Zavala, citados arriba, hicieron al momento de ejemplificar sus propias inferencias teóricas y que aquí ponen en perspectiva ese vínculo entre tradición retórica y teoría cinematográfica, además permitirme exponer en qué lugar se sitúa *Cape fear* dentro de esta teoría y fomentar su comparación con otras estructuras.

<b>Orden artificial</b>	<b>Película</b>	<b>Descripción</b>
Por el medio	<i>Casablanca</i> (1942)	Casablanca abre su escena inicial con su personaje central para remontarse, con una técnica de regresión visual o <i>flashback</i> , a los años previos en que aquél y la protagonista femenina del filme tuvieron un amorío en París. Ese momento determina el final y desencadena el desenlace de la cinta.
Por el medio con un proverbio	<i>Cape Fear</i> (1991)	El inicio de la cinta es con el personaje de Danielle, hija de Sam Bowden, recitando una breve composición literaria que anuncia la situación en que va a desarrollarse la trama, además de hacer que el espectador se identifique con su personaje en el sentido de que a través de ella es que el espectador verá los conflictos que se suscitan.
Por el medio con un ejemplo	<i>Hugo</i> (2011)	En la escena inicial, el director de esta cinta asemeja visualmente los mecanismos de un reloj con la ciudad de París, haciendo de ello un adelanto del argumento que la película ofrece. Además, la cámara recorre la estación de trenes donde la cinta tiene lugar y con ello metaforiza la idea de que el protagonista es parte del edificio.
Por el final	<i>Lawrence of Arabia</i> (1962)	El teniente Lawrence, quien ya ostentaba el título de “el de Arabia”, viaja en su motocicleta durante la escena inicial, pero a los pocos segundos sufre un accidente aparatoso y muere. La siguiente secuencia abre la historia de sus inicios en El Cairo y sus aventuras posteriores en el desierto son el motivo de toda la película.
Por el final con un proverbio	<i>Citizen Kane</i> (1941)	La escena inicial abre con la muerte de Kane y su famosa frase “Rosebud”, que da origen a toda la trama debido a la conmoción pública de ese solo evento. Además, la sucesión de imágenes desoladoras de la casa donde vivió y de los alrededores ofrecen una visión proverbial de la muerte y la nostalgia.
Por el final con un ejemplo	<i>Titanic</i> (1997)	Contada totalmente mediante una narración de la protagonista, a semejanza del relato de Eneas en el libro II de la Eneida, esta cinta abre con una secuencia en la que se pone de manifiesto el encuentro del barco Titanic, sumergido en las aguas del Atlántico.
Por el principio con un proverbio	<i>Taxi Driver</i> (1976)	La escena inicial de esta cinta se ha vuelto icónica gracias a que el director ofrece una visión desoladora de un hombre que es la viva imagen del fracaso y la soledad mientras va en su taxi en una consecución de imágenes que tiene por escenario las calles de Nueva York.
Por el principio con un ejemplo	<i>On the waterfront</i> (1954)	Toda la secuencia inicial de la película se trata de un asesinato, el asesinato de un soplón que es arrojado desde una azotea como ejemplo de aquello que por antonomasia es el argumento de la cinta: silenciar a los trabajadores oprimidos.

### 3.2.3 – *Cape fear*: estructura general y estructuras de sus arcos argumentales

En el capítulo anterior se revisó el *paradigma* que Syd Field utiliza para la enseñanza estructural del guión cinematográfico. Si aplicamos este *paradigma* a la película de Scorsese, el resultado es el siguiente esquema:



Esta adecuación de la teoría estructural de Field, si bien permite una visualización balanceada y lineal de la trama,<sup>74</sup> lo cierto es que no garantiza una visualización del significado que debe tener una estructura en particular para representar la construcción de una historia. Para que esta estructura resulte significativa, es oportuno remontarse a la poética

<sup>74</sup> Al hablar de actos del modo en que Field lo hace, conviene mencionar que en realidad cada acto no está dividido con ultranza cronológica, ya que puede haber situaciones que contengan causas y consecuencias visibles en otros actos, sobre todo en estructuras cronológicamente no lineales. Más bien, considero que cada acto debe verse como un núcleo narrativo que contiene causas y consecuencias que llevan a los personajes a tomar decisiones, por lo que las delimitaciones temporales se vuelven abstractas y, de hecho, en la narración continua, por contraposición a la episódica, resulta mejor ver cada acto como una unidad narrativa y no cronológica.

aristotélica, a fin de comprender la importancia de los aspectos técnicos de la tragedia antigua.

Para Aristóteles, la tragedia fue considerada el “género matriz” (Cano, 1999: 33), cuya estructura paradigmática seguía una secuenciación definida por las acciones de los personajes de forma lógica y completa, cuyas divisiones por medio de actos (llamadas en el teatro *estásimos*, del gr. στατισμός: “acto de detenerse”, “parada”) estaban marcadas por la intervención del coro, que a la vez fungía como elemento revelador de información concerniente a las emociones y conducía la concatenación de los sucesos que acontecían (Cano, 1999: 25); en una película, a menos que se trate de un musical o de la adaptación directa de una tragedia griega, como el caso de la cinta *Ιφιγένεια (Iphigenia, 1977)*, la presencia del coro no se justifica dentro de su estructura.

Sin embargo, los mismos propósitos del coro pueden ser asimilados por elementos analógicos que fungen como conductores de la narrativa, cuya intervención expone cierta información concerniente a los caracteres o a la trama. Entre secuencia y secuencia, o entre acto y acto, algunas cintas han recurrido a la narración en *off*; en ocasiones, se nos deja en claro algo que necesitamos saber mediante carteles o narraciones en pantalla; en otras ocasiones, un personaje que interviene de forma indirecta en el reparto de la cinta entra en la toma para darnos pormenores de lo que sucede o sucederá; a veces también una simple imagen o una repetición de algún factor interno nos ubican en el tiempo y el espacio durante el que ocurre cierto suceso.

La técnica coral, como se observa, ha evolucionado mucho, dada la irrupción tan multifacética de la imagen en la condición narratológica de la historia, aunada a la necesidad del director y del guionista para evocar emociones y ofrecer información sobre asuntos importantes dentro de la trama. De hecho, Aristóteles considera al coro como un actor más,

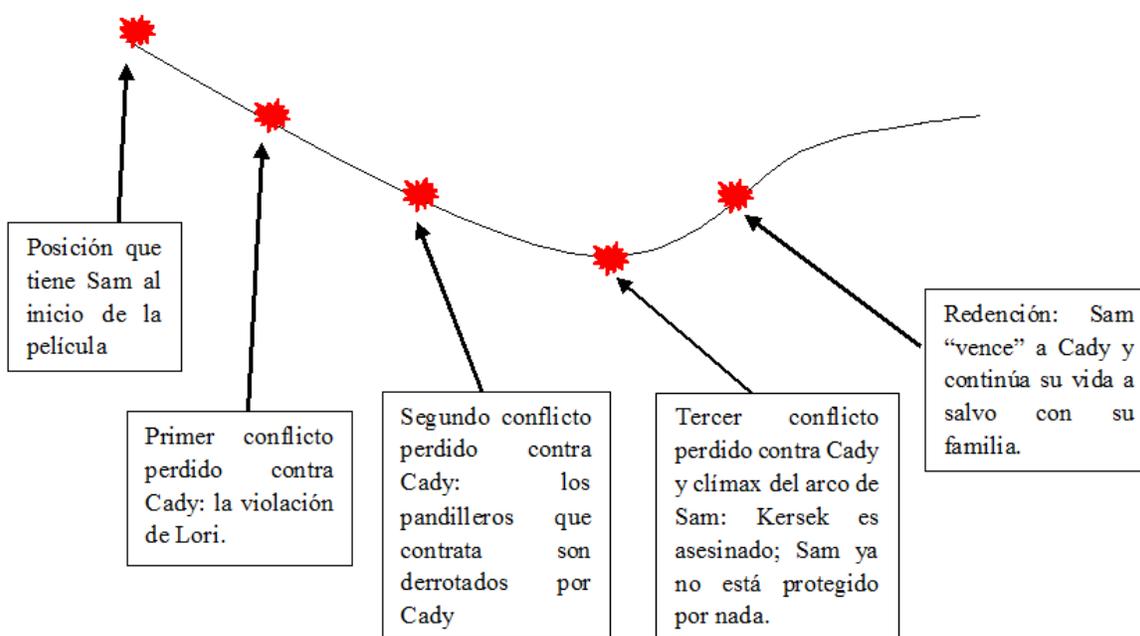
cual si su personalidad dentro de la trama fuera la de un observador omnisciente (*Poét.* XVIII 1456a 25-32), aunque es claro que a veces en la labor cinematográfica puede no tener esa connotación omnisciente.

*Cape fear* es una película construida y planificada para que la función coral resulte significativa y, a la vez, mantenga el propósito de su intervención como en las tragedias griegas. Scorsese introduce esas intervenciones corales usando técnicas en las que, de hecho, el personaje principal, Sam Bowden, actúa como corifeo, pues encuentro que todas estas intervenciones corales están directamente relacionadas con él. Por ejemplo, cuando el espectador observa la escena en la que el teniente de policía Elgart, interpretado por Robert Mitchum (el Max Cady de la versión de 1962, contratado por Scorsese para aparecer irónicamente “en el lado correcto de la ley” (Maslin, 1991)), se muestra sugerente sobre cómo Sam solucione su problema con Cady, éste rechaza verse obligado a exponer a su familia para conseguir un caso contra Cady; sin embargo, la escena verbaliza muy bien la evolución de Sam con respecto a la seguridad que sentía al verse en su posición dentro de la ley como abogado; el guión original poetiza este sentir al poner en boca de Elgart una comparación bastante metafórica que connota la idea que ya ha construido el guión sobre Cady como un depredador: “Think of this fella Cady as a tiger. Trick is to get him to get him out of the brush. How do you do that? You stake out a couple your goats and hide in a tree”.

Elgart, pues, tiene una función coral dentro de la trama; de hecho, como en el teatro griego, el coro sirve para marcar transiciones entre actos, por lo que Elgart emite este mensaje justo en un momento de la trama en el que ocurre una transición importante durante el primer acto: la violación de Lori y su consecuente conversión en un personaje ausente durante el resto del filme. En esta escena, la disposición que hizo el guionista con respecto a la intención de marcar la transición entre momentos de la trama tiene adopta un significado poético a la

trama; poético en el sentido de que la disposición resulta estética y no sólo esquemática, además de que fomenta un visionado más claro del arco de Bowden al marcar su evolución; de hecho, llegará un momento en el que Bowden tendrá que verse en la necesidad de recurrir a esta estrategia cuando contrate a Kersek, el investigador privado que es asesinado por Cady.<sup>75</sup>

Por lo tanto, el arco de Sam Bowden, siguiendo esta directriz, se observa como una curva en la que cada decisión lo hunde más en la desesperación, para finalmente surgir redimido, según se ha establecido anteriormente la idea del simbolismo de Scorsese con respecto a la redención. Así, pues, represento esquemáticamente el arco de Sam:



Analizar, pues, cómo Scorsese manifiesta estas funciones corales cinematográficas me permiten visualizar cuánta complejidad puede añadir una *dispositio* bien delimitada y

<sup>75</sup> Es de notar la influencia que tuvo Martin Scorsese de los filmes de Hitchcock, como afirma Andrew Rausch (2010: 145); en un momento de la cinta *Psycho* (1960) existe un paralelismo con esta escena de *Cape fear*, pues una intervención policiaca también arroja luz sobre el desenlace del filme al poner en boca de un actor secundario lo que la audiencia y los involucrados en el conflicto se interrogan continuamente.

planificada a una película. Scorsese recorre también a efectos visuales impresionantes para resaltar también aspectos corales; los momentos en los que ciertas tomas caen en negativos o se funden en rojo o amarillo dan muestra de un interés por marcar transiciones. En estos casos, la intervención de la imagen impresionante con una función coral emite un mensaje no verbal al espectador, pero igualmente detona emociones que para Scorsese no necesitaban estar verbalizadas, dado que provienen de un subconsciente que saca a relucir el estado mental del personaje involucrado y, según veo, esos momentos están relacionados con la peripecia (περιπέτεια) aristotélica, que el filósofo define como “el cambio de los hechos en sentido contrario” (*Poét.* XI 1452a 1-2),<sup>76</sup> aunque para el arco de Bowden en realidad ese cambio “en sentido contrario” involucra más bien una construcción cada vez más visible de la curva con que más arriba lo esquematicé.

Sam Bowden, valga decirlo, es un personaje muy complejo; tiene la misma complejidad de Cady, pero no su perfección; el arco de Cady es completo y, como he dicho antes, plano, no sufre transformaciones, porque no las necesita, por lo que su función en la trama es más bien transformadora; el arco de Cady ejerce una presión bastante realizada *ex professo* para que los demás personajes puedan completar sus propios arcos, sean estos complejos o no. Es por eso, pues, que es el arco de Sam Bowden en el que se cifran los elementos principales que moldean la trama en forma de intervenciones corales y desarrollo de conflictos. No por otra cosa fue que Roger Ebert advirtió que precisamente el personaje de Sam Bowden fue la clave del por qué Scorsese quiso hacer el remake de *Cape fear* (2008: 129), atribuyendo esta complejidad a la característica propia de no denotar rasgos de un individuo malo, pero tampoco bueno (*ibid.*: 130); esta idea sobre la complejidad de Bowden también es resaltada

---

<sup>76</sup> “Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή”.

por Jerold J. Abrams al asignarle la categoría de *godlike*, como si se tratara de un dios menor, que simboliza los viejos valores de una sociedad (Conrad, 2007: 80) frente al cambio de valores que representa Max Cady desde un punto de vista ritualístico y filosófico.

Con respecto a los demás personajes, los arcos que poseen también sienten el magnetismo del de Cady, pero en diferente medida e intensidad.

Roger Ebert llama a Danielle, la hija de Sam Bowden interpretada por la actriz Juliette Lewis, “el personaje más Scorseseano” de la película (2008: 117). La razón de que el arco de Danielle se vea afectada de una manera tan particular por Cady estriba en el hecho de que ella siente atracción por él (*ibídem*) al mismo tiempo que el guión va marcando una distancia emocional con la figura paterna de su familia; de hecho, parte del proceso creativo de la película se cifra en la figura de Danielle en el aspecto de la sexualización del personaje, como lo señala Andrew Rausch al afirmar lo siguiente: “Scorsese envisioned something much darker than mere seduction; he believed the film could only be effective if Danielle lost all trust in her father” (2010: 150), lo que demuestra que la relación entre ambos personajes determinaría también la inserción de un conflicto sexual dentro de la trama, aunado a los demás conflictos personales que los miembros de la familia Bowden evidencian.

Sin embargo, la principal función del arco argumental de Danielle es la de abrir y cerrar el ciclo escénico de la película; Danielle delimita la trama al ser ella quien aparece al inicio explicando, mediante un mensaje bastante críptico, el contenido de la película e insinuando que es a través de su recuerdo que se relata al espectador los acontecimientos. En este caso, es correcto entonces suponer que el espectador recibe la historia bajo la óptica de un narrador testigo y, por lo tanto, intradieгético, cuya omnisciencia de los hechos en los que no está presente se justifica por lo que se imagina al oír a los demás referir. Me parece oportuno citar a continuación a observación que hace Katixa Aguirre sobre este aspecto de la narrativa del

filme: “La imagen de Juliette Lewis se nos ofrece primero en negativo, para pasar seguidamente a positivo y mostrarnos la imagen de una niña castamente vestida de colegiala. El corte nos lleva directamente a la celda de Cady. La multitud de contrastes, así como la confesión de que lo relatado son los recuerdos de una niña asientan la idea de que no hay que fiarse de lo que suceda a continuación. ¿Todo sucede tal y como lo relata la hija? ¿Cuánto hay de pesadilla o de fantasía en lo relatado? (2014: 664). Es por eso que la idea de que Scorsese haya hecho de éste su personaje más propio cobra sentido y, de hecho, acentúa más la idea de que es la hija del matrimonio Bowden quien manifiesta el significado de la trama entera.

A este respecto, lo que dice Danielle en el guión estaba escrito en la primera página de la siguiente manera:

DANNY'S VOICE  
 I always thought for such a lovely  
 river, the name was mystifying ... Cape  
 Fear ... When the only thing to fear on  
 those enchanted summer nights was that  
 the magic would end soon, and real life  
 come crashing in.

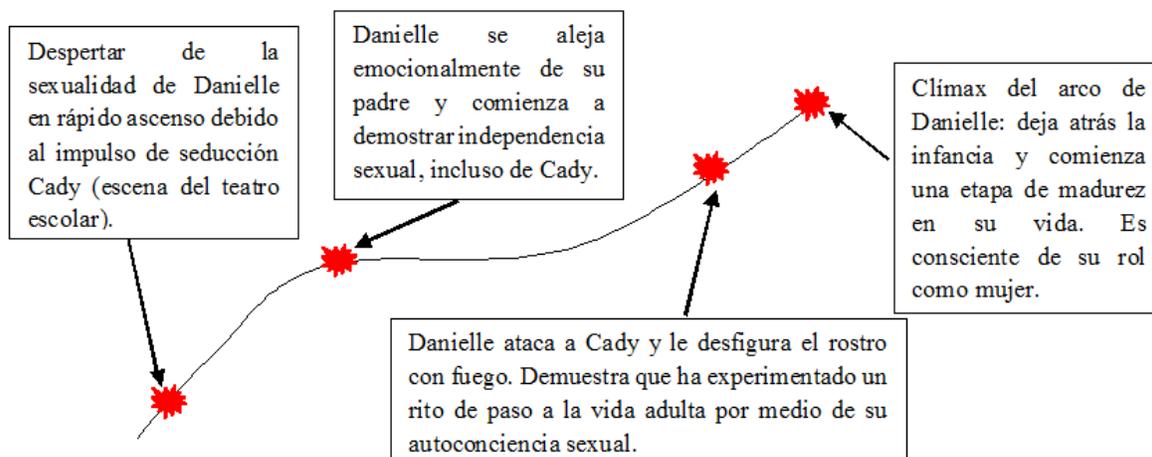
A mi parecer, estas líneas revelan no sólo un aspecto importante de la *dispositio* que más arriba se mencionó en la tabla comparativa que ubica a *Cape fear* como una película que comienza por el medio con un proverbio, sino que también conectan la dinámica de la relación entre Cady y Danielle con la expectativa emocional que el espectador recibe y que, como verá, se muestra subversivo con estas palabras evidentemente nostálgicas. Pareciese aquí Danielle indicar, pues, que *Cape fear* será una película sobre una fantasía “encantadora” y esto puede ser cierto si vemos al personaje de Danielle bajo una óptica simbólica: su crecimiento, la pérdida de la inocencia ante el despertar de su sexualidad, la “magia” de la infancia terminada y el comienzo de una “vida real”, la madurez, como también sugiere

Aguirre (2014: 667); George Castellito, por su parte, observa en la figura de Danielle una suerte de dinámica de cacería insinuada desde el montaje de apertura de los créditos y ella será el personaje a través del cual Max Cady convierta en presa a Sam Bowden (1998: 27).

El final también está delimitado por Danielle, pues es en sus ojos donde la toma se congela mientras ella mira directamente a la cámara y la escena se va de nuevo a negativo. Las palabras con las que la película termina, que pertenecen a Danielle precisamente, expresan el cambio significativo que la familia entera sufrió a causa de la aparición de Cady en su entorno; de hecho, parecen manifestar también un aspecto muy significativo de la *dispositio*: el pasado retorna, pero a la vez purifica, permite que la vida humana experimente un paso ritual hacia algo distinto. La narración de Danielle aparece en la última página del guión de la siguiente manera:

**DANNY'S VOICE**  
 Still, after all that happened, folks  
 treated us differently. And I guess we  
 are different now. But that's okay,  
 because I think that if you hang on to  
 the past, you die a little every day. .  
 And for myself, I know I'd rather live.

Con base en lo anterior, veo esquemáticamente el arco de Danielle de la siguiente forma:



El arco argumental de Leigh Bowden, esposa de Sam Bowden, interpretada por la actriz Jessica Lange, cifra todo el significado de los conflictos familiares que lleva a cabo la familia. Cady empatiza con ella, no la seduce como a su hija, aunque a fin de cuentas también la película marca fuertes tensiones sexuales entre ella y el personaje de De Niro.

Cady y Leigh comparten un vínculo emocional fuerte: ambos personajes ven a Sam Bowden como la causa de que hayan desperdiciado sus vidas (Aguirre, 2014: 666). Gracias a esta indirecta interacción entre ambos es que el espectador reconoce el subtexto de la película, que, a decir verdad, representa la columna vertebral de la trama y manifiesta una gran parte de la construcción de significado que Scorsese introduce en el guión.

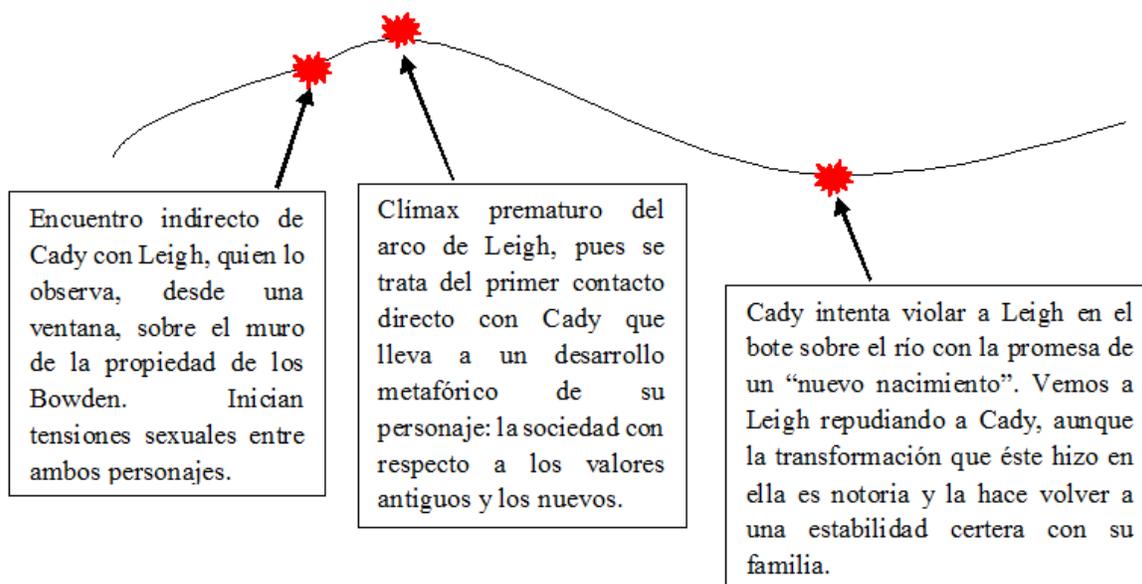
Desde el inicio de la película, Cady influye en el comportamiento que demuestran Sam y Leigh. La escena posterior a la noche del 4 de julio, en que la pareja tiene un encuentro sexual y posteriormente ella advierte la presencia de Cady en el muro de la propiedad desde la ventana, es un buen ejemplo de ello: Sam y Leigh se levantan y ésta afirma que tener un arma en casa es mala idea, ya que la pareja podría usarla en su contra (Rausch, 2010: 155), lo que demuestra que los vínculos afectivos entre ambos han llegado al punto crítico en que la única estabilidad que tiene su matrimonio se basa, para Sam, en vivir al margen de sus deberes como padre y, para Leigh, en mantener un tácito arrepentimiento por haber desperdiciado su vida al lado de un hombre que no satisface sus expectativas maritales (Aguirre, 2014: 663).

Fruto de este arrepentimiento mutuo entre Cady y Leigh son los conflictos expresamente conducidos a la pantalla, durante los cuales, mediante el uso de picos de tensión altísimos y despliegue de arrebatos iracundos, el espectador intuye el paso de la pareja por tortuosos momentos a lo largo de su matrimonio, sucesos análogos al arco de Cady previo a la puesta en escena, pues caen fuera de la trama pero constituyen, aun así, parte del conflicto central de la película. Por ende, la justificación de las rabietas que sufre el matrimonio está contenida

en el manejo que Scorsese hace del arco de Leigh, por lo que su grado de victimización en la trama proviene de las dos figuras masculinas principales, al igual que ocurre con Danielle, pero no en el aspecto del despertar femenino a la sexualidad, sino ahora en el plano del subtexto narrativo, los conflictos matrimoniales y la crisis de la vida en pareja.

Aunque casi nada expresó la prensa posterior al estreno de la película acerca del personaje de Leigh o sobre el arco que desarrolla cuando la familia Bowden entra en contacto con Cady, lo cierto es que gracias al crecimiento psicológico del personaje es posible comprender facetas de la *dispositio* que, de otro modo, no sería posible contextualizar; por ejemplo: es gracias a Leigh que el espectador comprende el pasado de la familia y supone una antítesis moral entre la superficie narrativa (es decir, la apariencia con que el guión presenta a la familia) y la profundidad elocutiva (es decir, el verdadero núcleo que compone el conflicto matrimonial y las retórica con que se enuncian), como David Morgan describe al describir esta antítesis (1992: 50); también es a través de Leigh que Scorsese facilita a la audiencia un mejor entendimiento de la sexualidad femenina en su faceta de madurez, pues sirve de referencia para comparar la masculinidad de los personajes principales y, a la vez, establecer metafóricamente la línea de contraste entre un pasado de valores deteriorados y carentes de significado y unos valores presente que transforman los paradigmas sociales: al respecto, Jerold Abrams identifica a Sam con la figura de un dios menor que ritualísticamente una sociedad abandona en aras de sobrevivir, pues éste representa su decadencia (Conrad, 2007: 80), por lo que cobra sentido lo que expone Richard Alleva para *Commonweal* acerca de cómo la misma Leigh y su hija piensan sobre Sam, o bien, acerca de cómo las mujeres de la casa ven a la figura coyugal y paterna respectivamente: “Mother and daughter treat the lawyer as a slick shyster whose successful practice keeps the household well stocked” (Alleva, 1991: 749).

Con respecto a todo lo anteriormente dicho, considero que es posible entonces visualizar esquemáticamente el arco de Leigh de la siguiente forma, siguiendo un rápido ascenso hacia el contacto con Max Cady y alejándose de él hacia el final de la cinta, cuando éste estuvo a punto de violarla, para regresar así a una nueva expectativa de estabilidad marital con su esposo:



### 3.2.4 – Peripecia, reconocimiento y clímax

Mucho más compleja es la relación tripartita que comparten peripecia, reconocimiento y clímax dentro de una cinta. Aristóteles, nuevamente en su *Poética* (X 1452a 18-21), relaciona íntimamente el reconocimiento, al que llama Ἀναγνώρισις (*anagnórisis*), y la peripecia, diciendo específicamente que resulta sumamente hermosa una combinación de ambos aspectos para desencadenar el clímax de la trama.

Uno y otro concepto pueden darse independientemente durante una película. Un simple incidente sorprendente puede detonar otros incidentes particulares, como la búsqueda de algo,

o pueden llegar a justificar los eventos de la película entera.<sup>77</sup> Tales peripecias son simples móviles del inicio de una línea argumental (aunque no se encuentren al principio) que suceden casi por coherencia y que vienen a romper la continuidad natural de una historia.

Una variante de la peripecia viene a darse cuando dicho incidente viene acompañado de una previa muestra de que tal incidente va a ocurrir, es decir, cuando se crea una disonancia entre lo que el espectador sabe y lo que el personaje o personajes ignoran. Scorsese lo explora de forma sobresaliente para crear momentos de genuina tensión; prueba de ello es la secuencia del teatro que se da entre Danielle y Max Cady: en ésta el espectador y el personaje de Danielle mantienen un evidente sesgo en la información que tienen sobre las intenciones de Cady, por lo que el clímax de la secuencia viene a fungir como un momento de giro que, como más arriba señalé al esquematizar la trama de *Cape Fear* con el paradigma de Syd Field, permite el cambio entre el acto primero y el segundo.

La filmografía de Alfred Hitchcock contiene momentos en los que es posible apreciar este fenómeno;<sup>78</sup> la influencia que causó este director en la concepción y el proceso creativo de *Cape Fear* es tan notoria que incluso Scorsese trabajó con Harry Bumstead para el diseño de producción, quien había a la vez hecho colaboraciones con Hitchcock (Rausch, 2010: 145). Por lo tanto, mucho del aspecto estructural que Scorsese introdujo en este filme estuvo centrada en tratar las peripecias de forma precisa para obtener los efectos apropiados en el

---

<sup>77</sup> Ejemplos sobresalientes y perspicuos de esta cuestión son, entre otros, la última palabra, “Rosebud”, de Charles Foster Kane en *Citizen Kane* (1941), el encuentro de Clarice con el maniquí de costura en *The silence of the lambs* (1991) o la caída del reflector atestiguada por Truman en *The Truman show* (1998). A pesar de encontrarse en diferentes momentos de la trama en sus correspondientes cintas, estas tres peripecias inducen a sus protagonistas o a otros personajes a tomar una línea de acción específica que, de otro modo, posiblemente no los llevaría por ese camino.

<sup>78</sup> El ejemplo más famoso tal vez sea el de su gran obra maestra *Psycho* (1960): el espectador sabe que Marion, la protagonista, se encuentra hospedada con otro nombre en el motel de Norman Bates, pero el investigador Arbogast ignora que así sea, además de que el mismo Norman finge no haberla visto, por lo que sólo al cotejar una muestra de su letra con una muestra que Arbogast llevaba consigo es que logra deducir que, efectivamente, ahí estaba, comenzando así una serie de eventos que tienen por escenario dicho motel.

desarrollo de la trama; por lo que cimentó el desarrollo de la película en peripecias bien definidas con una estética ligada al estilo del thriller de Hitchcock.

Es precisamente en el ejemplo de la secuencia del teatro entre Danielle y Cady donde es posible resaltar también la conducción del reconocimiento, sobre la que Aristóteles opina que se dramatiza de forma sobremanera bella cuando va a unida a la peripecia (*Poét.* XI 1452a 32-33); aquí, el reconocimiento tiene una incidencia decisiva en el arco de Danielle, quien era la única integrante de la familia Bowden que ignoraba la identidad de Cady; sin embargo, no deja de ser un punto en la trama con un profundo impacto en la directriz que sigue la película, pues, aparte de dar al espectador una lección sobre el reconocimiento por raciocinio (*Poét.* 16), es gracias a este reconocimiento que el director aprovecha para mostrarnos otra de las facetas divinas que posee Cady: su capacidad de camuflar su identidad, faceta que comparte con las divinidades del drama y la épica griega al mostrar cómo los dioses son capaces de transformar su apariencia a voluntad. De hecho, Cady volverá a recurrir a este artificio más adelante cuando asesine a Kersek disfrazado de la mucama en la casa de los Bowden. Por lo tanto, me parece que Scorsese refiere este rasgo de divinidad a la figura de De Niro.<sup>79</sup>

Ahora bien, es de resaltar también el ritmo cinematográfico con que *Cape fear* se desenvuelve. Puesto que es parte del estilo de Scorsese, en esta cinta es posible apreciar aquello que George Castellitto llama “yuxtaposición y acomodo de objetos” (1998: 26), es

---

<sup>79</sup> Me parece particularmente interesante una afirmación de Lotman, según la cual “en el siglo XX la cultura masiva del cine y la televisión comerciales no disipa, sino que cultiva los mitos de la conciencia masiva.” (1996: 156). Esto permite reforzar la idea del *ethos*, desarrollada más adelante, según la cual un actor, director o guionista crean expectativas en el auditorio a partir de la adecuación de un nuevo personaje al carácter del actor en comparación con otros personajes que ha interpretado (*cf.* Lotman, 1996: 136 y Arriaga Benítez, 2020: *pass*).

decir, que los objetos pertenecientes al montaje y a la escenografía también llevan una carga fuertemente expresiva, por lo que hay que entender los filmes de Scorsese desde cómo los objetos poseen una intención tanto decorativa como narrativa. Esta noción del estilo de Scorsese es crucial para entender el ritmo de *Cape fear*, pues permite añadir un sentido metafórico al componente literal que, en el caso del cine, entra al receptor también por el canal visual e influye directamente en el modo en que el guión tiende hacia el clímax.

El clímax de *Cape fear*, como he expresado anteriormente, se encuentra en el tercer acto, durante la secuencia de la confrontación entre Cady y la familia Bowden en el barco. Todo el ritmo cinematográfico, a través de la yuxtaposición de sentidos literal y metafórico, converge en ese espacio de la trama en la que el espectador es capaz de reconocer la construcción visual de la película a partir de los elementos que habían anticipado su significado. El resultado es un evento climático en el que el visionado literal de la trama aparece con una fuerza connotativa que simboliza el rito de paso de una vida a otra a través del agua (Castellitto, 1998: 27) y que, desde la perspectiva de la *dispositio*, manifiesta la funcionalidad de una estructura específica tanto en la consecución de un ritmo particular como en la construcción de variantes narrativas a tramas ya existentes.



#### **Capítulo 4**

### **¿CÓMO CONTAR LOS MITOS EN LA ERA CINEMATOGRAFICA?**

El título de este capítulo deriva de una lectura que hice a una interesante reseña periodística intitulada “Así se construye un mito griego en la Andalucía del siglo XXI”, (Berlinchón, 2016) para el diario *El País* en su edición española en línea sobre la película *Toro* (2016), un thriller de acción que adapta y expone un concepto por todos los estudiosos de la tradición clásica conocido: la fuerza del destino y el quehacer del héroe trágico con respecto a él. Si bien *Toro* es una de esas películas de acción que parecen genéricas en su invención, lo cierto es que en su elocución viene a demostrar lo compenetrado que puede estar el cine y la antigüedad literaria en una época en la que la demanda de ciertos géneros cinematográficos y el interés por la reinención de modelos precedentes a través de *remakes* y *reboots* inunda el escenario fílmico.

El punto central de la mencionada reseña se encuentra en una sentencia, cuyo significado hace referencia al proceso de recepción clásica a través del cine: “Puede que el cine sea la última prolongación de los mitos” (Berlinchón, 2016). A ésta afirmación se pueden aunar películas que, a lo largo de la historia del cine, han dado muestras de esa compenetración de la tradición clásica en las películas.

Entender la palabra *mito* es crucial para entender también la recepción clásica en el cine tanto en su estructura como en su contenido.<sup>80</sup> Beristáin evidencia la función literaria del mito de forma muy interesante, manifestando su presencia como componente base de los mecanismos de connotación de una obra literaria, sobre todo cuando se refiere a que su traslación de un relato alegórico a un modo discursivo escrito funge como “fundamento de

---

<sup>80</sup> En el ámbito de estudios sobre Recepción y el establecimiento del marco teórico para estos estudios, *cfr.* Kovacs & Marshall, 2011, pág. 5-6.

los modos y *géneros* literarios”, sin mencionar que está “presente en formas literarias de los autores clásicos, principalmente en la *épica* y en la *dramática*” (1995: v. MITO); sobre estos aspectos citados, especial atención merece que Beristáin mencione a la *dramática* como una de las formas literarias donde principalmente el uso de los mitos tiene presencia, porque me parece que entonces ello es evidencia de que los elementos arquetípicos de los mitos se encuentran presentes en la *inventio* cinematográfica al pertenecer precisamente el guión de cine a la constelación literario del género dramático.

Lotman, por su parte, establece un criterio de recepción del mito en diferentes esferas narrativas, comparables entre sí según ciertas características que se agrupan en términos de traslado a cierto campo de la actividad humana:

Se pueden distinguir cuatro momentos en la historia de la influencia de la mitología sobre el arte: 1) La época de la creación de los epos; 2) El surgimiento del drama; 3) El surgimiento de la novela; 4) El nacimiento del cine artístico. (...) El segundo caso y el cuarto están ligados a la conservación del lenguaje no discreto de los movimientos corporales, a la representación actuada, a la tendencia a la síntesis de muchos canales; es decir, conservan elementos del ritual mito narrativo, aunque, al entrar en síntesis con el arte verbal desarrollado, le conceden un puesto importante a la narratividad discreta. (...) Así pues, el epos y la novela pueden ser considerados un desplazamiento del mito a la esfera de la narratividad histórica y de la vida cotidiana; y la representación teatral y el cine, un traslado en sentido contrario: de los textos históricos y de la vida cotidiana a la esfera de la mitología. El primer proceso se caracteriza por la segregación de un exceso —un caso, un episodio, un suceso, que, al ser separados en una totalidad aparte, delimitada por un marco espacial en la pintura, por el principio y el fin en el arte verbal, forman una «novedad» que hay que comunicarle a alguien: una *novella*” (1996: 134).

Por ende, la mayoría de las veces que me he referido y que me referiré a la palabra *mito* o hago hincapié en la construcción narrativa de un *mito*, a pesar de la polisemia que guarda por sí misma la palabra, estoy refiriéndome básicamente al orden natural de los sucesos que sirven de pretexto para construir una trama, sin que por ello mismo el vocablo pierda su característica esencial de “herencia” cultural, histórica, transmitida desde una esfera meramente oral que funcionaba como configuración y no como secuencia (Carrillo Canán,

2009: 9); por lo tanto, un *mito* para el cine tiene básicamente la misma función que tenía para Aristóteles: una delimitación del tiempo dramático en el que ocurre una acción (*Poét.*, VI 1449b 24-28 y XVII 1455a 35–1455b 2). En la narrativa cinematográfica, es esa prolongación de los mitos, como dice la reseña citada, la que permite un espectro más amplio de variantes temáticas para un mismo mito.

#### 4.1 – La configuración de un mito: los 7 pasos de Truby

El caso de *Cape Fear* cobra especial relevancia en la conceptualización del mito para efectos de narrativa audiovisual, sobre todo si retomamos la idea planteada con la cinta anteriormente referida *Toro*: decir que el cine es la última prolongación de los mitos supone un proceso de invención que ya Aristóteles había intuido con respecto al material mitológico que origina la trama de una tragedia, argumentando que el poeta debe intervenir para configurar la dramatización del mito:

De modo que, en general, [el poeta] no debe atenerse a las tramas tradicionales sobre los que las tragedias versan; ciertamente atenerse a ellas es ridículo, puesto que lo “conocido” es conocido más bien por pocos, pero complace igualmente a todos. Por todo esto, es evidente, pues, que el poeta debe serlo más bien de tramas que de métricas, en cuanto a que es poeta por imitación e imita acciones. Y si acaso tomara para sus poemas lo sucedido, no sería menos poeta...<sup>81</sup>

Este testimonio de Aristóteles resulta relevante al momento de hacer una valoración de lo que Vinsauf, entrando en el terreno de la *dispositio*, distinguía según orden natural y orden artificial, que es el del arte (*Poetria nova*, 87-88), pues gracias a esta idea es que es posible inducir que la creación cinematográfica se sirve de los mitos y del orden natural de los

---

<sup>81</sup> *Poét.* IX 1451b 23-30.

eventos históricos para delimitar la trama. Nuevamente Aristóteles en su *Poética* vuelve a este punto acerca del poeta y la tradición, pero ahora desde el punto de vista no de explorar nuevas invenciones, sino de tratar las invenciones ya explotadas de forma diferente:

Ahora bien: no se deben deshacer las tramas o argumentos tradicionales: me refiero, pongo por caso, a que Clitemnestra ha de morir a manos de Orestes y Erifilo a las de Alcmeón. Conviene, sin embargo, que el poeta halle nuevas invenciones y use bellamente de las recibidas.<sup>82</sup>

*Cape fear* ha sido un ejemplo de cómo un mismo mito es capaz de soportar diferentes variantes, enriquecidas cada una por ciertos recursos tanto estilísticos como estructurales y con significados propios. La versión de 1991 conlleva un proceso creativo propio que sólo fue posible gracias a la intervención de quienes estuvieron a cargo de su elaboración.

Es por eso que una pregunta obligada sería la siguiente: ¿Qué aspectos del mito sobresalen en la cinta de Scorsese para considerarla como un paradigma auténtico de cómo la tradición clásica puede intervenir en la creación cinematográfica?

Uno de esos aspectos claramente es la concreción de una dinámica que reproduce las situaciones en las que se desarrolla un tipo de tragedia griega, de donde se hace oportuna la intervención de una divinidad bajo la apariencia de un personaje (no una apoteosis como proceso divinizador del héroe en este caso, sino la presencia de una divinidad como un personaje concreto de la película), que se expresa de modo explícito y cuya intervención se da con la finalidad de controlar el destino humano y reestablecer el balance de las fuerzas naturales que el hombre transgrede con la *hybris*.<sup>83</sup> El segundo se basa en la presencia de un

---

<sup>82</sup> *Poét.* XIV 1453b 22-26.

<sup>83</sup> El concepto clásico de *hybris* (soberbia, arrogancia) se relaciona, a mi entender, de forma muy congruente con la noción actual de “incidente” (Field, 1996: 13, 24-25; Mckee, 2009: 223-254) o “momento catalizador” (Snyder, B, citado por Sage, H., *Rocky: Why Don't Need Writing Formulas*), pero uno que se establece por la acción de un personaje y no por circunstancias extrínsecas o artificiales, en cuyo caso la trama tiene validez

héroe trágico que busca salvación y cuyos motivos son perfectamente justificables por las circunstancias que lo obligaron a tomar la decisión que lo ata a las circunstancias de la trama. A este respecto, la reseña de *Toro* afirma, siguiendo el metafórico y literal camino que realiza su héroe dentro de la película, lo siguiente: “Ahí palpita el mito griego, el ascenso del héroe a una cumbre a encontrarse con la fuente del mal y acabar con ella; es una imagen muy poderosa...” (Berlinchón, 2016), lo que me indica que realmente coexiste una *communis doctrina* de tradición clásica con la que los “poetas” modernos, directores y guionistas, comunican su versión de un mito, sea éste una invención original o la variante de alguno ya tratado.

Con base en estos dos aspectos enunciados, es posible considerar una serie de características que contiene el mito con respecto al cine, como la “intemporalidad” a la que alude Ódena Nuria Cano (2016: 32), la relativa familiaridad con que un espectador percibe el mito durante un visionado y en el que se considera el grado de “pasividad” del observador en opinión de Bordwell desde el punto de vista de las teorías miméticas (1996:29-30) y en la de Kovacs desde el punto de vista de los estudios de Recepción y la inmersión de los mitos en los comics modernos (2011: 6), o la satisfactoria experiencia que despliega en un espectador, semejante a la idea aristotélica del efecto catártico, temor y conmiseración (*Poét.* XIV 1453b 11.14), pero con la intención de entretener más que de educar, según explica Robert Mckee al ver al cine como un producto de consumo en apabullante crecimiento (2009: 29).

Es por eso que, para la moderna dramatización audiovisual de los mitos con el cine, la construcción de nuevas historias y la necesidad de establecer nuevos paradigmas

---

dramática en cuanto a que el personaje adquiere una condición de héroe trágico. El diseño de ese incidente o catalizador de la trama fomenta las variaciones de un mismo mito y permite su vigencia literaria.

cinematográficos a partir de la aplicación de los modelos mitológicos e históricos responde a criterios de adaptación a las necesidades de la audiencia y al estilo con que los directores o guionistas manipulan los mitos.

Con base en lo dicho, es oportuno resaltar cómo maestros de guión como John Truby han identificado una serie de aspectos metodológicos que fungen como el núcleo de una historia fílmicamente narrada, los cuales, por ende, dan un mejor tratamiento a la adaptación de los mitos en el lenguaje cinematográfico. El mismo Truby los llama “Los siete pasos” (2007: 12-15), pues corresponden a siete aspectos narratológicos con los que la trama se construye en función de la interrelación que juegan sus personajes y las características que cada uno de éstos tiene.

Esta teoría de Truby me parece especialmente importante, no sólo porque explica con un formato bastante formular la infinidad de posibilidades argumentales que tienen los mitos, por lo que considera a esos siete aspectos como una normalidad mínima y no arbitraria con la cual contar una historia, sino también porque permanece sobre la línea aristotélica sobre la configuración del mito con base en los efectos dramáticos que pretende.

La validez del modelo de Truby se demuestra al momento de analizar cintas para que respondan satisfactoriamente a esos siete pasos; el siguiente cuadro describe los significados de cada paso y a la vez constituye un ejemplo en el que tal análisis resalta esos siete pasos de Truby en función a la construcción de una trama a partir de un núcleo que puede leerse, según me parece, como una adaptación mítica: se trata de la película *Independence Day*, cuya la reinterpretación del caballo de Troya manifiesta un subtexto particular (el capitán Steven Hiller y el técnico David Levinson se infiltran en la nave nodriza enemiga usando una de sus propias naves de combate con el fin de insertar un virus y hacerla estallar):

Weakness and need (Debilidad y necesidad)	Es la diferencia entre lo que impide a un personaje la consecución de un fin y lo que debe obtener para cumplirlo.	El capitán Hiller posee un sentido de la familia y la amistad muy arraigado, lo cual constituye su principal debilidad; además, subestima a su oponente. Su necesidad es la de volverse un soldado menos arrogante y capaz de sortear peligros que pongan en riesgo la cercanía con sus seres queridos.
Desire (Deseo)	Es lo que un personaje quiere de forma particular o incluso egoísta (diferente a una necesidad).	El presidente Thomas Whitmore desea salvar a toda costa a su nación; lanza ataques contra las naves enemigas sin considerar las consecuencias negativas de sus decisiones, por lo que tiende a fallar una vez tras otra.
Opponent (Antagonismo)	Representa a quien se opone al personaje protagónico, aunque sin que la idea maniquea de maldad quede asentada directamente para la audiencia.	El antagonista principal de la trama es la civilización extraterrestre invasora. Sin embargo, cargan con un peso moral muy sesgado: son los “villanos”; el verdadero antagonista, sin embargo, son las diferencias entre las naciones y las razones que impulsan a ciertos personajes a tomar decisiones erróneas.
Plan (Planificación)	Se trata del detonante de la acción.	David Leninson diseña un plan de acción que conjunta la inserción de un virus de computadora y el ataque armado, mientras otros personajes se encargan de mantener cierto orden social y político.
Battle (Enfrentamiento)	Es el clímax de la confrontación entre el protagonista y el antagonista.	El clímax de la confrontación está en el tercer acto de la película, pues en ese mismo momento se juegan las decisiones más valiosas que determinarán el futuro de la humanidad. Se visualiza en forma de un ataque a escala mundial contra las fuerzas invasoras.
Self-revelation (Auto-revelación)	Es el resultado del enfrentamiento en términos psicológicos o morales.	El ser humano se da cuenta del insignificante valor de las discrepancias raciales o culturales y de la grandeza de su poder al trabajar en unión global.
Equilibrium (Equilibrio)	Es el retorno a la normalidad y el fin de todos los deseos de los personajes.	La humanidad retorna a un estado de prosperidad en el que no queda otra opción más allá de reconstruir de algún modo la civilización.

*Cape fear* es una película que construye, a mi juicio, una narrativa análoga a *Independence Day*, lo que justifica ciertamente una comparación entre ambas y que bien puede interpretarse entonces como la variante de un mito. *Independence Day* posee la misma metáfora que la cinta de Scorsese, pues en ambos casos se resalta el conflicto presente entre elementos de la trama (naciones e ideas en la primera y matrimonio en la segunda) ante el advenimiento de una “entidad antagónica” que los cataliza (la invasión extraterrestre en la primera y Max Cady en la segunda) y que expone para la audiencia las íntimas desventuras que desarrolla el

problema central (en la primera se trata de la deficiente manera de actuar por parte de los gobiernos y las autoridades, mientras que en la segunda se trata de las desavenencias propias de una pareja en crisis); por ende, el subtexto narrativo de ambos mitos es análogo y permea los pormenores en los que se desenvuelven sendas tramas.

Por lo tanto, *Cape fear* responde bien a los cuestionamientos de Truby (porque en realidad el guionista los plantea durante la *inventio* y el espectador los recibe al ver el producto en su corte final, en su *elocutio*).

¿Cuál es la necesidad y debilidad del protagonista en torno a quien gira la trama en *Cape fear*?

<p>Weakness and need (Debilidad y necesidad)</p>	<p>La principal debilidad de Sam Bowden es, a fin de cuentas, su excesiva confianza en la justicia (que él, por cierto, corrompe) y su creencia en que tomarla en sus manos es justificable en ciertos casos, por lo que termina por desafiar los códigos morales de su sociedad y la naturaleza, mediante la infidelidad y el control de la sexualidad de su hija.</p> <p>Su necesidad principal consiste en dejar de considerarse a sí mismo no como el justiciero impune, capaz de imponer su voluntad a todas las circunstancias que ocurren con su familia y su trabajo, a fin de adoptar una actitud más conciliadora y adoptar un rol de verdadero abogado.</p> <p>Max Cady es el único personaje que no presenta debilidades.</p> <hr/> <p>Por otro lado, los personajes de reparto tienen sus propias debilidades y necesidades:</p> <p>Danielle y Leigh son mujeres en un núcleo familiar controlado por un hombre ególatra y controlador. Danielle particularmente es adolescente y su despertar sexual la hace presa de las intenciones de Cady.</p> <p>Sus principales necesidades estriban en sobreponerse a ese rol dependiente dentro de su núcleo familiar.</p> <p>Lori es demasiado vulnerable ante Cady y su necesidad principal era la de tomar valor suficiente para denunciar a Cady por violación, aunque al final se negó a tomar una decisión pertinente.</p>
--	--

¿Cuál es su principal deseo? Dentro del espacio dramático que la historia desarrolla, el deseo de Sam Bowden es básicamente salvar a su familia de la amenaza constante que representa Max Cady, aunque esta sería una respuesta parcial, dada la complejidad de significado que he resaltado en torno a la película en capítulos anteriores. Es por eso que una

mejor respuesta sería afirmar que el principal deseo de Bowden estriba en perpetuar su régimen moral sin consecuencias, alejando a su familia del cambio y el conflicto intra-marital del que Cady es su detonante.

¿Hay algún antagonismo y cuál es su intención? Max Cady es el antagonista directo de Bowden, como es evidente, aunque en realidad ambos representan esferas culturales diferentes de una misma sociedad, por lo que los propios prejuicios de Sam Bowden y la mentira que cree (la justicia a veces se puede transgredir) son la verdadera fuerza antagónica de la trama; Cady es quien le da rostro a ese pasado de Bowden para atormentarlo en un presente más allá de la venganza y de la mera dicotomía bien-mal.

¿Existe planificación o algún despliegue de estrategias? Para responder a esta interrogante, hay que dividir en dos aspectos esa planificación.

Plan (Planificación)	En el aspecto jurídico Sam Bowden cambia constantemente de planes para hacer frente a Cady, puesto que poco a poco se ve desfavorecido por esas esferas de autoridad que le dan cierto poder. El extremo de su planificación llega cuando decide marcharse al Cabo del miedo con su familia en un intento desesperado por librarse de su antagonista.
	En el aspecto moral y familiar, Bowden se muestra imperante a ultranza, representando una estructura familiar a la que se niega a renunciar; esta planificación de controlar el núcleo familiar constituye el principal medio por el que Cady lo calumniará y lo obligará a modificar sus estructuras morales.

¿Cómo se lleva a cabo el enfrentamiento? Bowden y Cady básicamente tienen un enfrentamiento ideológico, pero con marcadas tendencias al uso de la violencia. Varios son los escenarios en los que la película enfrenta a ambos personajes y no muchas veces la confrontación es directa; sin embargo, el culmen de la confrontación está en la secuencia final, en la que la ideología de Cady transforma finalmente la conducta y la condición moral de la familia Bowden.

### ¿Cómo se manifiesta la auto-revelación?

	Bowden termina por notar su propia vulnerabilidad e implícitamente reconoce su error al no haber cumplido sus deberes como abogado, padre y esposo. El clímax de esta auto-revelación está en la imagen final, donde la narración epilogar de Danielle explica para el espectador la influencia que tuvo esta situación en la vida de su familia.
Self-revelation (Auto-revelación)	No obstante, todo el enfrentamiento con Cady conforma un espectro de escenarios y niveles de conflicto, pero deja en claro que las raíces del prejuicio son irracionales y tienden a ser auto-protectoras, pues destacan la perpetuación de un sistema moral como una garantía de supervivencia. Los seres humanos tienden a reaccionar con violencia, por lo que Bowden, al enfrentar a Cady, lo hizo dejando cada vez más en evidencia su instinto protector y la irracionalidad de las imposiciones culturales.

Y, en conclusión, ¿cómo todos estos aspectos conducen a un equilibrio? La síntesis de esta cinta está en su mismo final: Bowden termina aceptando su culpa en un satisfactorio contraste entre ética y creencia, por lo que la escena final muestra a los personajes que quedan en paz luego de pasar por un ritual de purificación con la consecuente desaparición del factor corrector, Cady, y la transformación de su propio sistema moral.

La influencia de Truby se nota en el ensayo de Film Critic Hulk, publicado bajo el título “The importance of dramatizing character” (jul. 03, 2013), en el sitio web *Birth Movies Death*, en el que esas 7 preguntas se enfocan ahora en saber cómo los personajes abordan situaciones y si éstas son verosímiles, necesarias y detonantes de la acción. Las preguntas son las siguientes:

*What does this character want?* (¿Qué desea este personaje?).

*What does this character need?* (¿Qué necesita este personaje?).

*How do those wants and needs conflict with each other within the character?* (¿Cómo esos deseos y necesidades entran en conflicto entre sí dentro del personaje?).

*How do they conflict with the outside world? (¿Cómo sus deseos y necesidades entran en conflicto con el mundo exterior?).*

*How do they conflict with other characters? (¿Cómo sus deseos y necesidades entran en conflicto con otros personajes?).*

*How does the character change through those conflicts and how does the resolution affect them? (¿Cómo el personaje cambia mediante esos conflictos y cómo su determinación los afecta?).*

*What impact does that change have on everyone else? (¿Qué impacto tiene ese cambio en alguien más?).*

Como se puede observar, este criterio tiene el propósito de abarcar todo el conflicto que detonan las decisiones de un personaje desde el aspecto intrapersonal hasta el interpersonal, por lo que es un muy buen referente para establecer una conexión hacia cómo leer un filme o, en todo caso, cómo elaborar un guión de cine.<sup>84</sup>

Cuando Aristóteles habla en su *Poética* de verosimilitud y necesidad (X 1452a 18-21), lo hace en con el fin de explicar la importancia de que la peripecia tenga un efecto “trágico”, es decir, que realmente sea el motor de un conflicto que imprima un efecto catártico en la audiencia.<sup>85</sup> En Aristóteles, pues, está la base de las teorías de Truby y del autor del ensayo antes comentado, pues éstas evidencian hasta qué punto el diseño de una peripecia verosímil

---

<sup>84</sup> En un video de Just Write estas 7 preguntas son respondidas mediante un análisis de la controvertida cinta de 2017 *Star wars – The last Jedi*. El video se intitula *The Last Jedi and the 7 Basic Questions of Narrative Drama* (Mayo 31, 2018). Algo realmente destacable, sin embargo es que el autor del video deja en claro que, aunque ciertamente estos 7 elementos nos permiten una lectura dramática de la película e incluso pueden darle un tono distintivo, lo cierto es que no hacen a una película necesariamente “buena”.

<sup>85</sup> Beristáin afirma que la peripecia “es efecto de una *acción* precedente, es un giro súbito e inesperado (un accidente, un hecho casual), que produce sorpresa, que influye en los acontecimientos posteriores y en las pasiones y el *carácter* de los *personajes*, y que generalmente está orientado en el sentido del deterioro de éstos, pues les acarrea el infortunio” (1995: v. PERIPECIA).

o necesaria también debe responder a criterios intrínsecos del drama, tanto a nivel intrapersonal del personaje como interpersonal en relación con demás personajes.

Parece muy obvio, según este análisis, que en cuestiones de dramatización y conflictos verosímiles en una historia la idea de construir personajes con unidad de carácter y puestos en situaciones en las que los efectos de sus decisiones los lleven a la revelación de “verdades” no ha cambiado desde la antigüedad.

Con Geoffrey of Vinsauf hubo una aportación sobresaliente que precisamente permea la idea de que el cine tomara los recursos de la tradición retórica clásica y los adoptara a sus criterios de elaboración: la *imago*, que si bien podría traducirse por “imagen”, lo cierto es que la polisemia de esta palabra adopta un mayor rango de acepciones en la *Poetria nova*.

Ferruccio Bertini habla de que Vinsauf renovó la poesía mediante la renovación de tres conceptos: *Imago*, *Figura* y *Rhetorica* (Calboli Montefuso, 10-11 Maggio, 2002: 35); con respecto a la *imago*, afirma que su valor “es ajeno a la tradición retórica clásica” (*ibid.*) a partir del análisis de un fragmento de la Epístola XIII a Cangrande della Scala, escrita por Dante, y en el cual el poeta florentino hace una explicación de unos versos muy específicos del canto I del *Paradiso* (4-9).<sup>86</sup> La *imago* en Vinsauf, a este respecto, funciona, pues, como una conjetura en el aspecto formal y en el aspecto material, por lo que se vuelve esencial en el pensamiento poético medieval para explicar alegorías y símbolos, algo que el pensamiento clásico no necesitaba (P. Dronke, citado por F. Bertini en *ibid.*: 36).

---

<sup>86</sup> “...vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende / perché appressando sé al suo disire / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire”. (“...vi cosas que no puede y no sabe referir quien de allá arriba descende, porque, mientras más se aferre a su deseo, nuestro intelecto ahonda tanto, que la memoria no puede volver atrás”).

El mismo Vinsauf nos da una clara alusión a la concreción de cómo funciona la *imago* en los siguientes versos de la *Poetria nova*, al explicar cómo es que se construye una metalepsis o comparación tácita:

*Hoc genus est plantae, quod si plantetur in horto  
materiae, tractatus erit jocundior; hic est  
rivus fontis, ubi currit fons purior; hic est  
formula subtilis juncturae, res ubi junctae  
sic coeunt et sic se contingunt, quasi non sint  
contiguae, sed continuae quasi non manus artis  
junxerit, immo manus naturae.<sup>87</sup>*

La importancia de este fragmento radica en su condición meta-poética, es decir, en el hecho de que denota una lección bastante precisa sobre lo que significa *crear* poesía adecuadamente y, por extensión, arte de buena calidad. Ya Ovidio hacía referencia a que el arte debe tener esa sutileza capaz de ocultarse a plena vista cuando, en las *Metamorfosis*, afirmaba: “*ars adeo latet arte sua*”,<sup>88</sup> refiriéndose precisamente al aspecto mimético que tiene el arte con respecto a la función que tiene de imitar a la naturaleza.

Esta idea sería la que permearía el pensamiento occidental sobre tendencia que adoptaría el cine en cuestión de aproximación de la realidad, por más que el argumento de una película esté basado en ficción, pues es la *imago* el fundamento sobre el que descansa la representación fílmica, una representación que muy bien puede adoptar cualquier diégesis que el guionista pretenda insertar.

---

<sup>87</sup> 256-262 (“Este género [sc. de comparación] es como el de una planta, porque, si se planta en el huerto de la materia, se le habrá dado un trato más encantador; éste es el manantial de la fuente, donde la fuente corre más pura; ésta es la fórmula de una sutil unión, donde las ideas unidas así se ligan y así se tocan, no como si estuvieran una junto a la otra, sino continuas, no como si las uniera la mano del arte, sino la mano de la naturaleza”).

<sup>88</sup> X, VIII. (“Tanto así el arte se oculta con su propio arte”). La cita se encuentra referida dentro del mito de Pigmalión, por lo que Ovidio aprovecha para declarar con el término *adeo* el grado en el que arte puede representar a la naturaleza.

#### 4.2 – Todas las historias son la misma historia: la universalidad del mito

Christopher Vogler, siguiendo los trabajos de Carl G. Jung y Joseph Campbell, desarrolla una teoría basada en cómo los arquetipos literarios a lo largo de la historia tienden hacia un “único” modelo narrativo con innumerables variantes, debido a que inconscientemente existe un patrón colectivo y constante que se puede rastrear hasta sus cimientos mitológicos y concebirse en términos de una búsqueda de entendimiento de las fuerzas que gobiernan el mundo (Vogler, 2007: 23-24; Campbell, 1972: 145) y que se integran a la conciencia humana “a través de sugerencias simbólicas” (Campbell, 1972: 31).

Para Vogler, el concepto central de esta teoría estriba en comprender cómo las distintas facetas del héroe se personifican dentro de las estructuras dramáticas de una historia, pues del héroe emanan diversos arquetipos (2007: 25) y cada uno a su modo cumple una función particular. Esta noción es especialmente importante para establecer una correlación entre mito y narrativa, pues permite ver esta dualidad como un núcleo consistente en el que son las variantes del mito las que realmente resaltan la naturaleza poética de una narrativa construida en función de un significado. Por ende, las historias, por más que se cuenten una y otra vez mediante aspectos de *dispositio* y *elocutio* determinados, es posible llegar a la conclusión de que los dramaturgos y guionistas partirán de un proceso de *inventio* que sigue patrones análogos con respecto a otras narrativas. Ello no impide, sin embargo, que la *inventio* tenga un rol destacado dentro del proceso creativo que acompaña la adaptación de un mito a una trama.

Al analizar de forma global la *Poetria nova*, noto que Vinsauf transmite un interés constante por mantener actualizado un conjunto de aspectos que pretenden otorgar fecundidad a la manera en que los mitos son presentados a un público, en especial sobre

cuestiones relacionadas precisamente con el manejo de los arquetipos que Vogler describe a lo largo de su *The writer's journey*. Tal es así que, por ejemplo, cuando Vinsauf aborda los paradigmas de la *dispositio* que al clasificarlos según momento y modo de inicio de una trama, lo hace utilizando el mito de Minos y Escila como punto de referencia para probar su teoría (v. 167-202). Los ocho ejemplos que propone se encuentran encauzados hacia una comprensión psicológica de los arquetipos del héroe y su consecuente noción acerca de cómo podrían encaminar el viaje del héroe, como lo llama Vogler (2007: 4 *pass.*), independientemente de la estructura, y cuya noción ha tenido una gran influencia en la industria hollywoodense (2007: 3).

Básicamente, la importancia de un *remake* estriba en tener una intención propositiva, innovadora, con respecto al manejo de las estructuras dramáticas y la presentación de sus arquetipos, además de que el guionista puede también contar con herramientas indispensables para diversificar el material precedente en la forma de recursos de amplificación o abreviación, como Vinsauf mismo también aconseja emplear para hacer más fértil la expresión del mito (v. 203-219). *Cape fear* es, de hecho, un *remake*, cuyo valor estriba en su propuesta tanto de forma como de fondo, es decir, tanto en la estructura a la que se acopla la narrativa dramática como en las lecturas que se desarrollan a partir de su análisis.

Los mitos, por lo tanto, son productos universales que contienen pocas variantes a nivel de dominio colectivo, pero cuyas posibilidades narrativas en el terreno dramático las vuelven sumamente divergentes, pues conservan patrones repetitivos, comparables y rastreables sin impedir que la presentación de sus estructuras, la invención de nuevos significados a la trama o del diseño de sus arquetipos adquiera múltiples matices.

La versión de Martin Scorsese sobre el mito que John D. MacDonald había revestido con una narrativa propia en su libro *The executioners* tiene el mérito de haber superado la primera

versión cinematográfica dirigida por J. Lee Thompson, no porque sea mejor, sino porque obedece a fines propios y maneja dimensiones de significado distintas que se encuentran en función de su estructura y su estilo. A pesar de las comparaciones,<sup>89</sup> el guión de Wesley Strick pasó por un proceso creativo único<sup>90</sup> que lo convirtió en un producto final capaz de ejemplificar cómo la diversificación de una historia fomenta originalidad y marca tendencias narrativas que podrían integrar narrativas dramáticas no exploradas.

En la siguiente parte de este capítulo se analizarán precisamente estos factores que producen efectos diversos en las lecturas mediante un análisis sobre la intertextualidad presente en *Cape fear*.

#### **4.3 – Intertextualidad e *imago*: algunos consejos prácticos**

En este capítulo hemos pasado revista a ciertos ejemplos que demuestran que existe una tendencia a elaborar una elocución pertinente de los “mitos” en la esfera cinematográfica, pero al modo particular del lenguaje cinematográfico y a partir de dos vertientes: la primera, mediante las teorías de Truby y de Film Critic Hulk sobre cómo diseñar un argumento basado en el conflicto que generan a nivel intra e interpersonal; la segunda, que da origen a aquella, a través de las innovaciones en recursos poéticos que realizó Vinsauf a partir de la tradición

---

<sup>89</sup> Un análisis descriptivo muy detallado que sigue casi escena por escena ambas películas y sitúa al lector en medio de una comparación balanceada se encuentra en el libro de Vincent LoBrutto *Martin Scorsese. A Biography* (2008: 307-333). LoBrutto señala momentos relevantes de la trama en ambas películas y resalta elementos de interés para el ámbito académico, como notas de intertextualidad o implicaciones de significado que arrojan luz sobre momentos de la trama.

<sup>90</sup> Todo este interesante transcurso de eventos y participaciones, desde el interés de Steven Spielberg por dirigir *Cape fear* hasta las curiosidades que acompañaron al rodaje de la cinta aparecen en la primera parte del capítulo dedicado esta cinta (2010: 143-153) en el libro escrito por Andrew Rausch *The films of Martin Scorsese and Robert De Niro* y que recoge, en su mayoría, los testimonios que aparecen en el documental *The making of Cape fear* (2001), dirigido por Laurent Bouzereau. Por ende, es una lectura imprescindible para atestiguar los procesos creativos y de realización de esta película.

clásica sobre el significado de la *imago*. También se pudo hacer hincapié en cómo el héroe y sus arquetipos han modelado las narrativas a lo largo de la historia.

A partir de este análisis, es posible considerar los intertextos<sup>91</sup> que permean las narrativas dramáticas, pues tienen la interesante capacidad de brindar frescura a la forma en la que se presentan los personajes o los “mitos” (entendidos como la trama de una película, tal como Aristóteles daba el nombre de *μύθος* al argumento de la representación de un drama y que Syd Field, como ya he referido antes, “tema”), enriqueciendo en producto que los recibe y actualizando su intención discursiva.

*Cape fear* maneja un amplio espectro de intertextos, por lo que revisarlos uno a uno en este espacio podría disolver mucho la intención que pretendo al resaltarlos. Es por ello que me enfocaré en los que considero más sobresalientes, porque muestran una aproximación al entendimiento sobre cómo *Cape Fear*, como texto que los recibe, enriquece su condición de mito y sitúa su contenido en una esfera paradigmática con la que los guionistas o directores pueden trabajar para transmitir el significado adecuado al que su película aspire.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Desde la antigüedad, la práctica de imitar el estilo y el contenido de los escritores clásicos (*imitatio*) fue una de las enseñanzas más valiosas, aconsejadas por Quintiliano (Murphy, 2001: 23) y Cicerón (Alberte, 2005: 4), práctica que fue heredada a la enseñanza gramática de la Edad Media (Cox & Ward, 2006: 126-127), sobre todo porque se puede rastrear una relación directa con las *artes poetriae* que permearon el siglo de Vinsauf (*ibid.*: 253-254) y el aprendizaje de los humanistas (Albaladejo, 1991: 35). Con respecto al cine y siguiendo la explicación de Helena Beristáin (1995: v. INTERTEXTO), la imitación se ha convertido en una práctica en la que los modelos para el contenido audiovisual siguen evolucionando en función de estructuras repetibles mediante contenido y estilos gramaticales. La esencia, por ende, de la intertextualidad, término bastante más reciente, reside en el grado de influencia que consciente o inconscientemente un autor recibe o emite para la configuración de nuevos textos. “Al ser tomado del texto original se descontextualiza; al entrar en el nuevo texto se recontextualiza y se transforma, agrega a su *significado* literal un significado que proviene de su procedencia, por lo que crea un efecto de novedad aunque, por otra parte, al ser absorbido por el nuevo *contexto*, sufre una transformación, ya no es el mismo”, explica Beristáin (*ibid.*).

<sup>92</sup> Ejemplos de intertextualidad masiva se encuentran en piezas dramáticas recientes, pues surgen con la intención de manipular toda una cultura mediante alusiones detalladas e imágenes en pantalla. Los dos ejemplos que considero mejores en este sentido son la película *Ready player one* (2018) de Steven Spielberg y la serie de Netflix *Stranger Things* (2016- 2019 en su tercera temporada) creada por los hermanos Duffer. En ambos casos, una reinterpretación de la cultura colectiva se hizo oportuna para concebir sus respectivos espacios diegéticos y coincidentemente en ambos casos los personajes se sitúan en un “presente” distópico que les permite manipular sus intertextos como referencias funcionales a su estructura.

Aunque generalmente vemos al cine y a la televisión como medios pasivos, no tienen que serlo forzosamente. La construcción de una trama y el desarrollo de una película también pueden ser canales interactivos y jugar un rol activo dentro del proceso retórico que los origina. Como la *Iliada* y la *Odisea* fueron producto de una tradición oral, son el resultado consecuente de los roles activos que jugaban los *aedos* con el público a través de los mitos que narraban, por lo que también tuvieron en su momento una plasticidad tal, capaz de adaptarse a cualquier necesidad de interpretación y composición en los que seguramente mucho del contenido se forjó a partir de procesos intertextuales. Tuvieron que pasar cientos de años para que fueran asentadas por escrito bajo el nombre de un “autor” que, al ser tan críptica su figura y tan desconocida su biografía, no sólo demuestra que quizá pudiera ser producto de un imaginario cultural, sino que también sustenta esta cuasi nula pasividad en el medio de transmisión de un recurso poético oral.<sup>93</sup>

*Cape fear* ha sabido utilizar la intertextualidad para construir una pieza dramática propia que establece referencias con un propósito bien definido. De ello da muestra el primer intertexto que explícitamente expone durante la escena de la sala de cine en la que vemos a Max Cady molestando *ex professo* a la familia Bowden mientras fuma un cigarro y ríe estrepitosamente. En pantalla se proyecta *Problem child* (*Mi pobre diablillo*, Dennis Dugan, 1990),<sup>94</sup> que se trata de una parodia de mala calidad, debido a sus bajas calificaciones en sitios como *Rotten Tomatoes* o *Metacritic*, de una película de 1985 llamada *La mala semilla*

---

<sup>93</sup> Esta observación se basa en un ensayo interesante y sumamente reflexivo acerca de la decadencia de una serie tan exitosa como *Game of Thrones*. Se puede encontrar en la plataforma de Youtube con el título “Game of Thrones; Or The Pain of Falling Out Of Love With A Story”, del canal Just Write.

<sup>94</sup> Katixa Aguirre es quien refiere parte del significado de este intertexto (2014: 668) desde la óptica del fin de la infancia como referente para la construcción del personaje de Danielle; Katixa misma, más adelante, afirma que precisamente esta versión de Scorsese es más bien una parodia del *Cape fear* precedente, lo que justifica que este intertexto sea, de hecho, una parodia en un contexto posmodernista. Sin embargo, también es oportuno considerar la perspectiva de LoBrutto (2008: 309), quien considera esta referencia como un homenaje a *The Shining* de Stanley Kubrick.

(*The bad seed*, Paul Wendkos), que a la vez es un *remake* de la película homónima de 1956 dirigida por Mervin LeRoy y basada en un libro de William March, igualmente homónimo, de 1954. Como se puede apreciar, Martin Scorsese escogió una referencia que parodia a una película, la cual, muy como la suya, siguió el camino del *remake* y la adaptación desde un material literario. Este elemento intertextual, según me parece, posee una intención particular: referir que la película entera está construida sobre la base de múltiples variantes de un mismo mito sustentado en un nivel comunicativo distinto, condición que define precisamente al *Cape fear* de Martin Scorsese. Sin embargo, no es coincidencia tampoco que el ser una parodia anticipe la construcción del arco argumental que le corresponde al personaje de Sam Bowden con respecto al Sam Bowden que le precedió en la cinta de Lee Thompson, pues, por más que sea aquél un héroe trágico, su integridad moral parece ridiculizada al compararse con la de éste, interpretado por Gregory Peck, quien precisamente aparece en la cinta como el abogado defensor de Cady luego del suceso contra los tres malhechores contratados por Bowden.<sup>95</sup>

Tal parece que esta escena es un detonante visual referido a un componente estructural que permea parte del significado de uno de sus personajes, es decir, forma parte de la

---

<sup>95</sup> Me parece prudente ofrecer un ejemplo más sobre el valor de la intertextualidad encadenada hasta la parodia: si consideramos *The lion king* (1994), nos daremos cuenta que estamos frente a una adaptación animada producto de dos vertientes: la obra de Shakespeare “Hamlet” y una serie de televisión japonesa que llegó a Latinoamérica bajo el título de *Kimba, el león blanco* durante los 60’s. La película norteamericana fusionó, pues, dos tradiciones distintas y las adaptó en una *imago* que llegó a convertirse en parte de la cultura popular. Controversias aparte (porque las hubo con Disney, acusado de plagio), *The lion king* ofrece una temática capaz de soportar lecturas diferentes debido a la inserción de ambas temáticas. Hamlet aporta a la cinta la contracción de las obligaciones morales de Simba para con su asesinado padre, así como la idea del tiranicidio (perfectamente autocensurado debido al público al que va dirigido) y la duda como factor que termina por abrir el camino a la peripecia y la *anagnórisis*. Como dato curioso, *The Simpson* introdujo, muy a su modo y en forma de parodia, un intertexto refiriéndose a la fusión de aquellos dos mitos en la *imago* de la animación norteamericana; sucedió en el episodio *Round Springfield* (*Por la ciudad de Springfield*, perteneciente a la sexta temporada), cuando se forma en las nubes la imagen de Mufasa y dice: “Debes vengar mi muerte Kimba; ah, digo, Simba”: con sólo un vistazo del padre de Simba y en una línea de diálogo, la serie refiere ambos aspectos de tradición que le dieron origen y se hace alusión, de paso, a la controversia antes referida.

estructura como un subtexto que, durante en esa escena en la sala de cine, anticipa elementos narrativos enfocados en la figura de Sam Bowden.

Esta forma de intertextualidad, unida a esa concepción de la *imago* como concepto que aporta innovaciones al tratamiento de la poética medieval con respecto a la clásica, según se explicó antes, funge como una de las formas activas que responden a la idea que originó el título de este capítulo: ¿Cómo contar los mitos en la era cinematográfica? Y es que el cine, según infiero, aporta un espectro visual en movimiento con muchas más oportunidades de referenciar intertextos para enriquecer situaciones determinadas.

La intertextualidad en *Cape fear* funciona incluso en dimensiones de su rodaje que fueron posibles sólo gracias a la labor de sus realizadores, como el montaje y la banda sonora. En el primer caso, el uso del color y los efectos cromáticos refieren las cintas de Hitchcock (LoBrutto, 2008: 308; Rausch, 2010: 145), de forma que se evocan a la vez subtextos simbólicos y alegorías, como la sensualidad o la desesperación. En el segundo caso, la música se actualizó de forma bastante congruente con el film original, (Rausch, 2010: 145), de modo que su reelaboración permita más bien una adaptación (LoBrutto, 2008: 308) o un homenaje que un intento de plagio.

Todas estas referencias intertextuales me parecen bastante enriquecedoras de la expresión, pues saben incorporarse a un sistema complejo de significado para aportar aspectos de relevancia que llevan la película incluso fuera de su propia órbita escénica, como la idea que tuvo Scorsese de querer a Gregory Peck y a Robert Mictchum, los Sam Bowden y Max Cady del film de 1962, para introducirlos en su película en forma de cameos (LoBrutto, 2008: 314), pero interpretando roles en los que participaran de la parte contraria a la que habían interpretado, connotando así que las nociones de bien y mal son relativas (Aguirre, 2014: 663) y se transforman con el paso del tiempo. Este tipo de elecciones y alusiones,

manipulando el material con el que se trabaja y obteniendo de materiales precedentes oportunidades para la configuración de un nuevo significado propicia enormemente la variación de un mito y fomenta lecturas enriquecedoras, diversas y transversales a otros filmes.

Sin embargo, también tienen un peso preponderante las referencias directas, de las cuales hay un abundante repertorio en la película. Cady es el principal medio por el que este mecanismo intertextual se vierte al espectador; puesto que cita con frecuencia pasajes de las sagradas escrituras (LoBrutto, 2008: 323) o a la filosofía nietszcheana en torno a la idea del superhombre y la superioridad moral (Conrad, 2007: 77-79), cuyas perspectivas se forjan en torno a la figura de Cady una suerte de tesis y antítesis que ya se analizó en el primer capítulo de esta investigación. Todas estas referencias textuales permiten comprender directamente la naturaleza del personaje y cómo se ve a sí mismo (Conrad, 2007: 80),<sup>96</sup> sino también la intención de Scorsese por categorizarlo dentro de una faceta divina, con características que lo elevan a la calidad de un símbolo y delínean un aspecto paradigmático de la película que, a mi juicio, muchos escritores deberían atender: siempre es oportuno enriquecer un guión mediante la inserción de un modelo de pensamiento o una corriente filosófica determinada que le permita a la película actualizar sus arquetipos o sus mitos. Martin Scorsese hizo que

---

<sup>96</sup> Esta idea se resalta en gran medida a partir de lo que dice Cady en uno de sus momentos climáticos más importantes como personaje: “I am like God, and God like me. I am as Large as God, He is as small as I. He cannot above me, nor I beneath him, be”, correspondiente al poeta del siglo XVII Angelus Silesius. Si bien esta cita no se encuentra en el guión original, Scorsese encontró en estos versos una forma de aludir a la naturaleza del personaje, situándolo, de hecho, en una posición en la que el espectador confirma su carencia de vulnerabilidad durante la escena en la que Cady es atacado por tres bandidos contratados por Sam Bowden y vence a los tres. Algo similar sucede durante la secuencia del bote, aludiendo esta vez al círculo de los traidores en el Infierno de Dante: Cady aquí se ve a sí mismo como Virgilio, guía de Dante, por lo que se puede deducir que Cady no ve a Sam como su enemigo y que la película, de hecho, no tiene la intención de vender la idea de la venganza como su móvil directo.

esta idea le permitiera a su *Cape fear* actualizar el mito que dramatizó la película precedente y superar los convencionalismos tan estrechos en los que muchos *remakes* caen.<sup>97</sup>

Ahora bien, *Cape fear* ha servido también como un referente intertextual paradigmático en la cultura popular. Las múltiples alusiones de las que han sido objeto algunas de sus escenas o secuencias atestiguan el valor con que esta película ha envejecido. Esto permite ver a *Cape fear* como un elemento igualmente enriquecedor a la altura de otros filmes que han servido de intertextos.

El ejemplo más sobresaliente pertenece a una serie animada que, de hecho, surgió con intenciones críticas y paródicas, cuyo homenaje al *Cape fear* de Scorsese tuvo el mismo efecto que otrora le funcionara a éste para diseñar su película: el enriquecimiento y la oportunidad de actualizar el mito. *Los Simpson* poseen el capítulo *Cape feare* (*Cabo de miedosos*, segundo capítulo de la quinta temporada), uno de los mejores de la serie y nominado a los premios Emmy, que transmite simbólicamente un retorno del pasado en la figura de Sideshow Bob como antagonista de Bart Simpson.

Este capítulo por sí mismo demuestra que el valor de los elementos intertextuales, incluso en categorías dramáticas distintas, tiene una función no sólo de complementar o dar soporte al argumento narrativo, sino también la de preservar un texto y connotar significados con el fin de promover interpretaciones meta-narrativas. De hecho, lo curioso con este capítulo es

---

<sup>97</sup> Me refiero a los *remakes* que no tienen una aportación con respecto a su modelo precedente o que intentan reelaborar casi literalmente el material fílmico en el que se basan. A mi juicio, adaptar supone una labor más complicada que crear una historia original, pues el tratamiento estético del producto adaptado y la selección de significados oportunos para enriquecerlo atraviesa por un proceso creativo más incidente en los tres aspectos de la retórica: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Constantine Verevis sitúa al *remake* como una categoría crítica y, recurriendo también a *Cape fear* precisamente, hace notar que la intertextualidad es un proceso que necesita “to be related to the ever-expanding availability of texts and technologies, the tendency of contemporary Hollywood film makers to combine the comercial necessity of generic patterns of repetition with more direct patterns of borrowing (allusion and quotation), and the unprecedented awareness of film history both among film makers and contemporary audiences” (2006: 23).

que también funciona como un transmisor de elementos intertextuales provenientes de otros textos con el fin de remarcar un subtexto narrativo propio en forma de alusiones al cine de terror y el elogio a la iconicidad.

Los guionistas, por ende, tienen la oportunidad de permear sus propios textos con alusiones en los que otros textos proporcionen riqueza de significado más allá del evidente, volviendo a la vez paradigmáticas las aportaciones intertextuales y actualizando los mitos y arquetipos que ya se han dramatizado anteriormente.



**Capítulo 5**  
**LA CONSTRUCCIÓN DEL SIGNIFICADO: EL ACTO MIMÉTICO**  
**(REPRESENTACIÓN) Y EL ACTO DIEGÉTICO (RELATO)**

Una película básicamente es un producto de entretenimiento que, a lo largo de su desarrollo histórico, ha sido el resultado de la manufactura tanto retórica como poética; es decir, una película es tanto un discurso como una narrativa dramática en la medida en la que “trata de influir en la manera en que pensamos y en la manera en que sentimos”, según apunta Lawrence Behrens (1979: 3), al hablar sobre cómo la naturaleza retórica del cine soporta una serie de consideraciones argumentales que eran teóricamente válidos en el terreno de la oratoria, pero que también el cineasta debe tener en cuenta para el éxito de su film.

La dimensión poética, sobre la óptica de Behrens y como ya se ha hecho saber anteriormente a partir de las inferencias hechas sobre la recepción de Aristóteles en los manuales de guión,<sup>98</sup> es más que nada estructural y estilística, mientras que la dimensión retórica está referida más a una cuestión metodológica y procedimental con intención persuasiva, aunque ambas convergen, según me parece, en un ámbito narratológico particular: la necesidad de establecer una comunicación mediante la construcción de significado; sin embargo, dicha construcción no está relacionada solamente con el aspecto moral de una estructura dramática, sino también con la efectiva comunicación, a través de la imagen, de valores, sentimientos y comportamientos que son indispensables para que el cine sea una experiencia significativa y para la cual cabe considerar todo un espectro de relaciones personales de las que la retórica clásica ya se había ocupado y a las que Bahrens denomina *modes of appeal* (*ibíd.*: 4) o modos de persuasión. Son tres y Aristóteles (*Rhet.* II, 3-7 1356a-

---

<sup>98</sup> *Cfr.* cap. 1.1 Tradición clásica y creación cinematográfica.

1356) les asigna los términos λόγος (tema/aspecto diegético), y πάθος (sentimiento/aspecto emotivo) y ἦθος (carácter/ aspecto de autoridad).

En lo personal, veo esas tres formas aristotélicas como propiedades de la imagen en el sentido de que una película persuade, análogamente a un discurso, a través de la imagen expresada correspondientemente a través de los códigos retóricos de estilo, connotación y reputación de un director o guionista: “The use of exact and specific language to portray physical “objects” is a strategy through which the reader is impelled to experience the particulars of reality not merely intellectually and sensorially but emotionally” (Castellitto, 1998: 24).

Esta observación parte de una noción plenamente rastreable a lo largo de la historia de la retórica y de la poética y que justifica la labor de quien expresa en palabras (y en imágenes) una realidad preconcebida: la idea del poeta o escritor como artífice, como creador, capaz de nombrar las cosas de la naturaleza para darles existencia (Sancristobal, 2007: 7-8; Marimón Lorca, 2002: 116-117). Escribir es, por ende, manipular el lenguaje y, de algún modo, manipular los mecanismos con los que la naturaleza trabaja para construir la realidad; es decir, la naturaleza crea y la palabra del poeta, primero en el ámbito oral, después en el escrito y actualmente en el mediático (Sancristobal, 2007: 9), es la que dota de significado a esas creaciones mediante un cuasi mágico proceso de imitación, que los no dotados con ese demiúrgico don admiran y con él se deleitan, porque así pueden *entender*. La palabra, siguiendo esta línea de razonamiento, es el vehículo mediante el cual la naturaleza se hace asequible a la mente de los hombres.

Construir, pues, un significado a partir de la elaboración de un discurso supone un acto mimético y diegético en el que las categorías de *ars* y *natura* son directrices paralelas que no se tocan, pero cuyo puente de comunicación es la *imago*, entendida ésta como una

herramienta constructora de significado y funcional gracias a la transmisión de una idea mediante un código en común.<sup>99</sup>

En el esquema siguiente coloco el ejemplo de *Cape fear* según que, a mi parecer, asemeje o adapte los criterios de la *imago* a una realidad. Explico más abajo el por qué.



La *imago* corresponde al aspecto diegético, es decir, a una justificación de las “reglas” bajo las que se crea la realidad de una narrativa, mientras que la *natura* es el ámbito correspondiente al aspecto mimético; mimesis en oposición a diégesis,<sup>100</sup> responde a distintos niveles de regulación dentro de una película, por lo que igualmente los géneros cinematográficos tienden hacia una u otra forma de comprender y exponer una realidad. Por ejemplo, los géneros de ficción tienen que construir una realidad (una *imago*-diégesis) ajena al plano histórico o verosímil (real) y tenderán a justificar sus pormenores narrativos con el fin de hacer que la trama funcione, tal como sucede en películas del género, como *Star Wars*, *Star Trek* o *Blade Runner*; en el caso de los géneros biográficos o de dramatización histórica, la realidad (la *natura*-mimesis) no es ajena al plano de nuestra realidad y sólo varía según la cronología o el espacio escénico, por lo que no es necesario sustentar una regulación diegética

<sup>99</sup> Beristáin reconoce esa transmisión de ideas o imágenes a través del discurso por medio del aglutinante social que ha sido un denominador común en el aspecto histórico de su configuración (1995: v. IDEOLOGÍA).

<sup>100</sup> Gerald Prince, en su *A Dictionary of Narratology*, expone esta oposición (2003: v. DIEGESIS) con sus tres ejes de acción: espacio, tiempo y personajes, por lo que, en consecuencia, es oportuno deducir que la creación cinematográfica arrastra una película a alguno de estos dos planos en la medida en que la trama se ajuste a una imitación o a una creación-falsificación de la realidad.

más allá de la contextualización, como sucede en películas como *Casablanca*, *Children of men* o, por supuesto, *Cape fear*.

Cada una funciona según mecanismos propios y tienen elementos intra-narrativos diversos, además de presentar arcos argumentales diferentes para sus protagonistas;<sup>101</sup> sin embargo, esas tres cintas son modélicas en el manejo de la *imago* de la *Poetria nova*, pues canalizan los resultados de su ejecución con respecto a la *natura* por medio de una elocución con el mismo propósito: la creencia de que el futuro ha acercado a la humanidad a prácticas sociales particulares por medio de la tecnología, la transhumanización y la creación de valores de excepción; por ello, a pesar de tener tramas que en general no se corresponden para una posible comparación desde el enfoque de su género narrativo, lo cierto es que comparten un mismo subtexto narrativo y abren la posibilidad de comprender las realidades de sus personajes mediante la profundización en niveles distintos de comunicación.<sup>102</sup>

*Casablanca*, por ejemplo, manifiesta un subtexto<sup>103</sup> correspondiente con la voluntad del

---

<sup>101</sup> David Bordwell presenta los elementos de composición esquemática de un film mediante capas concéntricas en las que intervienen factores específicos que conducen a la creación de significado. Los llama “text schema”, y puede apreciarse cómo la estructura de una película parte de un núcleo modelado por las relaciones entre los personajes y sus características propias, mientras que en un segundo nivel de estructural está el “mundo diegético” que rodea esas relaciones interpersonales (1989: 171). Piénsese, pues, que en dos películas con el mismo significado a nivel de arco argumental puede haber mundos diegéticos diferentes, es decir, elementos externos o del ambiente que tienen la intención de arrastrar el significado total del film a otra área. Más adelante haré referencia a este “schema” de Bordwell para ejemplificar ciertas cuestiones.

<sup>102</sup> David Bordwell que cualquier acto de construcción de significado realizadas por un espectador o crítico puede caer sólo en una de 4 tipos: *Referential meaning*, *explicit meaning* (ambos éstos al aspecto literal y a la diégesis, así como a proceso de comprensión del film), *implicit meaning* y *symptomatic meaning* (referidos éstos a aspectos de naturaleza connotativa como subtextos [cfr. nota siguiente], así como al proceso de interpretación del film) (1989: 8-9); esta teoría de Bordwell no sólo resulta compleja, pues muchas de las interpretaciones de una película dependen del grado de sistematización y conocimiento del crítico o espectador, sino que también se enuncia como indicio del trayecto que la interpretación alegórica ha tenido desde las prácticas antiguas y medievales a través de escritores como Dante Alighieri (Whitman, 2003: nota 107) que incluso se pueden reconocer como un esfuerzo ininterrumpido en la historia de la crítica textual (*ibid.* xi-xii).

<sup>103</sup> El empleo del término “subtexto” es relativamente reciente, pero el pionero en el estudio sistemático sobre niveles de significación fue Jean Mitry en su volumen *Estética y psicología del cine*. Robert McKee lo define como “la vida que se oculta bajo la superficie – los pensamientos y sentimientos, tanto conocidos como desconocidos, ocultos tras el comportamiento” (2009: 305). Texto y subtexto, pues, son dos categorías de significación, pues funcionan a niveles distintos de comunicación de un mensaje: el nivel denotativo o literal es el texto, mientras que la interpretación que realiza el espectador sobre un texto corresponde al connotativo.

héroe que se sacrifica en aras del bien ajeno, sobre todo cuando deja que Ilsa se marche con Victor Lazlo; de manera análoga ocurre en las otras dos cintas: la redención del héroe o, por lo menos, la el evidente cambio de actitud frente a la realidad diegética que transcurre en la trama (Sam Bowden en *Cape fear* y Theo Faron en *Children of men*) deviene sacrificio para beneficio de otros.

El punto central, pues, de esta teoría sobre la *imago* estriba en la importante necesidad de un filme para crear significado a partir de las variaciones del mito.<sup>104</sup> Pero el significado no sólo en cuanto a construcción del propio filme, sino también como labor del espectador en tanto que participa en la realidad diegética del mismo. David Bordwell lo expresa en términos de convenciones fílmicas y extrafílmicas (“filmic and extrafilmic conventions” (1989: 8)), aduciendo como ejemplo el caso de la cinta *The wizard of Oz* (*El mago de Oz*, 1939). Sin embargo, también es en el aspecto de la imagen visual, es decir, el significado explícito (“*explicit meaning*” (1989: 8)), que Bordwell explica en términos de cómo el espectador construye el significado “literal” de una película en relación paralela con la realidad a la que está referenciando.<sup>105</sup>

### **5.1 – Ethos y metaficcionalidad: retórica detrás del significado en una película**

La teoría de Behrens sobre el film como discurso es interesante en este punto. Él afirma que un cineasta elabora una película con la intención de influir en nuestros pensamientos y

---

<sup>104</sup> Una de las cualidades esenciales de la *Poetria Nova* estriba en presentar precisamente la variación, tanto en forma como en contenido, como una de los mecanismos para construir historias; en muchos de sus versos alude precisamente a esa condición en la que el poeta necesita crear un plurilingüismo capaz de moldear al mito (e. g. *Poet. Nov.* 203, 224-225, 270, 455, 1037, 1229-1231, 1248, 1252, 1570, 1663).

<sup>105</sup> Muy interesante, sobre este punto, es el estudio de Theodore Silverstein intitulado *Allegory and Literary Form* (1967). Silverstein manifiesta esa problemática según la cual los significados literal y alegórico tienden a depender de los intérpretes; me parece un interesante antecedente de la teoría que Bordwell enfatiza en su citada obra.

sentimientos (1979, 3), es decir, crea un significado a partir de una situación que transforma en una trama cinematográfica, sea ésta de origen mimético o diegético. Sin embargo, lo realmente importante de esta teoría es el aspecto del *ethos* aristotélico al que le asigna un valor extradiegético dentro de un proceso de creación cinematográfica. El *ethos* es ese elemento de la retórica de Aristóteles en la que una película tiene la oportunidad de persuadir al público de su importancia o valor, de modo que haya posibilidades de que el público vaya a verla; el mismo Behrens trata al *ethos* como un “atractivo” (*appeal*), es decir, como una herramienta que garantice credibilidad y entretenimiento (*ibid.*, 7).

En la moderna industria fílmica esta herramienta de “atractivo ético” se ha vuelto muy importante, porque la credibilidad y la garantía de entretenimiento o experiencia significativa que el público espera es proporcional a la fama y el prestigio que tiene un actor, un director, un guionista o cualquier otra persona involucrada en la producción de una película.<sup>106</sup> En la era de la retórica oral, esta cualidad era análoga para garantizar que un orador tuviera éxito con un discurso; Behrens lo explica de la siguiente manera: “The appeal of *ethos*, the ethical appeal, is an attempt by a speaker to strengthen his argument by presenting himself as a man of sound judgement, high moral fiber, and general benevolence and good will”. *Cape fear* promete ser una experiencia significativa porque pone desde sus primeras escenas un apelativo sobre la superioridad de un personaje y lo hace encarnar el título de superhombre;

---

<sup>106</sup> En 2019, el tan esperado estreno de la cinta *Joker* de Todd Phillips (quien precisamente la refiere como un tributo a Martin Scorsese) desplegó una innumerable cantidad de comentarios, hipótesis y expectativas acerca de su contenido tanto entre los públicos más apegados al género de “superhéroes y comics” como entre quienes gustan del estilo de Scorsese o de visionar una película significativa y trascendental. Tras ganar el León de Oro del Festival de Cine de Venecia, *Joker* mantuvo un *ethos* bastante sólido, sobre todo también por el hecho de que participó en el rodaje el afamado actor Joaquin Phoenix interpretando al villano principal de Batman. Luego de su estreno, el arrastre de ese *atractivo ético* cimentó el camino hacia las nominaciones que obtuvo en los premios de la Academia y hacia un incipiente legado que, a mi parecer, será un referente en la historia de la cinematografía contemporánea en gran medida debido a *ethos* y la fama que le permitió acumular tan grandes expectativas.

sin embargo, en el plano extradiegético, las prestigiosas carreras de Nick Nolte y Robert De Niro, así como el proceso creativo que garantizaba un guión de calidad de parte de Wesley Strick y el estilo de dirección tan reconocido de Martin Scorsese promovieron el *ethos* adecuado para impulsar el éxito del filme. Como hemos visto en otro momento, los periódicos de la época tuvieron opiniones divididas, pero este fenómeno, a mi parecer, repercutió positivamente en el sobresaliente interés que ha tenido académicamente *Cape fear*; prueba de ello es, por ejemplo, el testimonio de Stuart Klawans para *The nation*, quien destaca al principio de su reseña el aproximado de una columna entera para rastrear y exponer el concepto de *auteur* y *auteurism* antes de proceder a opinar sobre el trabajo de dirección de Scorsese en este film.

El *ethos*, por ende, puede ser una herramienta que refuerza la elocución de una película,<sup>107</sup> hasta el punto de que no debería pasar desapercibida en las fórmulas que los cineastas conciben para presentar una historia y crear así expectativas que atraigan al público a las salas de cine.

El siguiente es un póster de *Cape fear* en el que se destaca el *ethos* al que Behrens se refiere, pues se recuerda a Martin Scorsese como el “aclamado director de Goodfellas”, además de que se anuncia el personaje de De Niro, de quien no vemos más que una mirada tétrica sobre un fondo que refiere el incidente del lago en el acto tercero de la película.

---

<sup>107</sup> Un claro ejemplo de que hay certeza en esta afirmación es la cinta de 2019 *The Irishman*, dirigida por el propio Martin Scorsese, cuyo elenco contó con los caudillos histriónicos que han encarnado recurrentemente personajes de sus producciones: Robert De Niro y Joe Pesci. Esta fórmula cinematográfica, que arrastró desde su anunciación una serie de expectativas entre la comunidad cinéfila, le permitió a Scorsese diseñar una película que tuviera a la vez reminiscencias relevantes de su particular estilo y que aprovechara el talento de sus actores (Al Pacino también estuvo en el elenco), de modo que su producto fuera una piedra angular en el ocaso de su carrera como director, haciendo así mucho más significativa la experiencia de visionarla.



Al lado del *éthos* retórico de la teoría de Behrens, la teoría de la crítica metaficcional de Lauro Zavala se erige como un importante componente de creación de significado en le cine. Este aspecto de la experiencia de ver una película expresa su significado no a partir de rasgos

intrínsecos de la película misma, sino a partir de la interpretación que tiene el espectador acerca de ella; llamaré a esta cualidad “metaficción”, aunque Zavala no la refiera directamente con este nombre, porque induce al público a captar lecturas de una misma película proporcionales al grado de conocimiento que éste tenga acerca del cine mismo y los mecanismos de su desarrollo tanto poético como retórico. Se trata, pues, de una suerte de significado invertido: el público interpreta la película (a nivel implícito y sintomático, según Bordwell [1989: 8-9]) de acuerdo con su interés, atención, conocimiento previo y gustos. Zavala expresa este fenómeno de la siguiente forma: “La película, entonces, dice más sobre sus espectadores que sobre sus propios personajes. Casi podríamos decir que el cine habla a través de nosotros, mientras nosotros somos hablados a través del ritual de la seducción iniciática que es, como espacio liminar, una programada repetición del deseo” (2003, *El itinerario del espectador de cine*, 6).

A lo que Zavala se refiere con “ritual de la seducción iniciática” me parece más como una referencia al origen mitológico de todas las historias que, una vez contadas, se vuelven parte de una cultura popular y son usadas como materia prima de sus narrativas, y no tanto al hecho de que ver una película represente una situación análoga a presenciar un espectáculo convertido en ritual de iniciación. Como se ha explicado anteriormente, contar una historia significa variar un mito ya narrado anteriormente, pero bajo un proceso creativo distinto que Vogler enuncia en los siguientes términos: “Before a story even begins, a storyteller faces creative choices (...). You can conjure up a mood, an image, or a metaphor that will give the audience a frame of reference to better experience your work. The mythological approach to story boils down to using metaphors or comparisons to get across your feelings about life” (2007, 84), por lo cual, según deduzco, el público es quien tiene también la oportunidad de interpretar una historia e incidir metaficcionalmente en cómo se configura su significado,

pues las películas responden de una forma “ritualizada” a los gustos, cánones y sentires de determinada época.

La construcción de historias para aprehender una realidad no se queda solamente en la participación ritualística de su configuración, sino que los mitos, una vez moldeados por la colectividad, se transforman en paradigmas de creación literaria y fungen como pretextos para interpretar una realidad, a veces falsificándola, mediante arquetipos identificables. En la industria fílmica, precisamente la definición de interpretación que hace Bordwell tiene especial relevancia; él define interpretación como “a cognitive activity taking place within particular institutions” (1989: 10). Y afirmo que tiene relevancia por el hecho de que, visto como una institución, el cine promueve la inclusión de significados diversos a través de una actividad constructiva en la que la colectividad, si bien actúa como un medio pasivo en calidad de espectador, relamente juega un rol activo al exponer críticamente el gusto o disgusto por el tratamiento de una historia, haciendo de la construcción de significado una forma de interpretación intertextual, institucionalizada e, incluso, metafílmica.<sup>108</sup>

La importancia de la creación de significado es, en consecuencia, primordial para la configuración de una trama de una película, pues el hecho de comprender un mito supone una oportunidad para interpretarlo en el contexto de una estructura dramática, tanto metaficcionalmente como desde la inclusión de un *ethos* que sirve de atractivo y en torno al que gravitan el prestigio y la naturaleza de sus realizadores; este aprovechamiento del

---

<sup>108</sup> *Deadpool* (Tim Miller, 2016) tal vez sea el ejemplo más reciente de esa intención interpretativa metafílmica, luego del fallido significado que supuso para el *fandom* de Marvel Comics la versión del mismo personaje que en la cinta de 2009 *X-Men origins: Wolverine*, lo cual le hizo ganar severas críticas hasta llevar a su mismo actor a desarrollar una caracterización más fiel a la de los comics. Aquí estamos ante un caso en el que un público, disgustado por un personaje mal construido, obligó a Marvel Comics a reinventar el personaje con el mismo actor para el rol e introduciendo parodias para ironizar al personaje anterior. Una reinvención de ese tipo supone un trabajo creativo a nivel metafílmico, intertextual y paródico.

trasfondo fomenta, a su vez, el surgimiento de intertextos, los cuales, como ya se ha dicho anteriormente, tienen la valiosa propiedad de enriquecer la trama.

Sumamente oportuna me parece la explicación de Campbell sobre este punto, pues manifiesta cómo la diversificación de lo que él llama *monomito* (una misma historia con innumerables variantes) ha sufrido de un constante e incesante proceso de cambio (1972: 141), lo que precisamente es una de las intenciones de la *Poetria nova*: dotar al aprendiz de gramática de las herramientas lingüísticas apropiadas para que pueda aprovechar el tratamiento del mito de una manera enriquecedora desde el punto de vista del tratamiento del material mitológico a la vez que desde el aprovechamiento de construcciones morfosintácticas y recursos estilísticos adecuados. Me permito a continuación, para esclarecer este asunto, transcribir los versos de Vinsauf que hacen referencia a este asunto, pues resaltan la importancia de la variación como condición para la creación de un significado a partir de los mitos:

... *Sententia nullum  
respuit: una quidem casus aptatur ad omnes.  
Posse stude reperire viam: patitur reperiri  
si reperire potes. Si cui via non sit aperta  
non per eam, sed stet per eum, cui deficit artis  
consilium, nec habet socium quem consulat usum.  
Rem tria perficiunt: ars, cuius lege regaris;  
usus, quem serves; meliores, quos imiteris.  
Ars certos, usus promptos, imitatio reddit  
artifices aptos; tria concurrentia summos.*<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> “El lenguaje no rechaza nada; éste puede ciertamente adaptarse a todos los casos. Es posible encontrar un camino, actuando con diligencia; es posible hacerlo, si eres capaz de encontrarlo. Si para alguien el camino no está claro, no es culpa del camino, sino culpa de aquel a quien le falta la enseñanza del arte y no tiene un maestro que le enseñe su uso. Tres cosas llevan un tema a la perfección: el arte, por cuya ley debes regirte; la práctica, que debes mantener en observancia; los expertos, a los que debes imitar. El arte vuelve a los artistas seguros, la práctica los vuelve precisos y la imitación apropiados; las tres cosas juntas, los vuelven excelentes” (*Poet. Nova*. 1702-1713).

Por ende, tanto desde la perspectiva del lenguaje como desde la de la imagen es posible apreciar los procesos creativos de una película y entenderla. Entender una película (que es distinto a interpretarla) debe ser un elemento que no pueden prescindir quienes se dedican a hacer cine. Detrás del proceso de producción de una película, el atractivo discursivo *ethos* y la metaficción comparten una prioritaria manera de predecir si una película tendrá o no éxito y si tendrá o no un significado que permita a su público apreciarla más allá de su mera intención de entretener; de hecho, como ocurre en el caso de *Cape fear*, mucho del interés académico que promueve una película se cifra en su capacidad para dramatizar una historia (sea diegéticamente o miméticamente, *imago* o *natura*, ficción o realidad), pues ello conduciría a entender mejor el desarrollo de la narrativa y a explorar nuevos caminos para variar los mitos. Vogler da el siguiente testimonio acerca del valor que tiene para un público el hecho de que una película lo convenza de acudir a verla: “Today many elements go into making those first impressions before the book or the movie ticket is bought; the title, the book cover art, publicity and advertising, posters and trailers, and so forth. The story is cooked down to a few symbols or metaphors that begin to put the audience in the right mood for the journey” (2007, 85).

## **5.2 – Logos y pathos: la estrategia oratoria aplicada al cine**

Siguiendo nuevamente la retórica aristotélica a través de la teoría de Laurence Behrens, el *ethos* constituye uno de los apelativos junto con el *logos* y el *pathos*, según a qué situación se enfrente un orador (o dramaturgo) para convencer a su público. Normalmente *ethos* se traduce como “carácter”, aunque, por lo que se ha explicado anteriormente, valdría más traducirlo como “prestigio” o “reputación metaficcional”, al menos en lo que corresponde al

ámbito fílmico. Con *logos* y *pathos*, el concepto es algo más sencillo, a pesar de la amplia polisemia que tienen los dos términos tan sólo en el pensamiento aristotélico.

El término *logos*, de acuerdo con Behrens, se refiere básicamente al tema, pero no en el sentido de trama al que hace referencia la palabra *mythos* en la *Poética* aristotélica, sino más bien al tratamiento que un cineasta hace de la trama de una película (su *elocutio*) para hacerla atractiva y prometedora, es decir, “as convincing as possible” (1979, 4). Cualquier tipo de filme tiene que apelar al espectador para persuadirlo acerca de la experiencia de verla, por lo que éste se sentirá más atraído a una sala de cine en la medida en la que se sienta persuadido de que aquél guarda algún significado: “The filmmaker must convince us that this artistically re-created world is in some way valid enough to enhance our understanding of the way people behave, or the ways things are, or will be, or could be, or should be” (*ibíd.*).

Esta idea de persuasión es válida tanto para películas diegéticas como para películas miméticas; incluso, la idea de un *logos* auténtico funciona para aquellas cintas con un fuerte contenido mimético, como el documental, muchas de cuyas técnicas el mismo Scorsese utiliza como parte de su estilo de dirección, según afirma Ferreras Rodríguez: “Las películas de Scorsese, en definitiva, se sitúan en un terreno fronterizo de mestizaje entre el documental y la ficción” (2013, 201). Del mismo modo, una película que parte de un acto diegético y que involucre un sólido contenido de ficción recurre también al *logos* bajo la premisa de originalidad o crítica subtextual, por lo que sus espectadores serán persuadidos de que la recreación del mundo propio (como arriba señala la cita de Behrens) se encuentra presente en una realidad alterna a la que se le insertó un significado.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> *Avengers: Infinity War* (2018) y *Avengers: Endgame* (2019) constituyen un claro ejemplo de este elemento persuasivo, pues ambas cintas, al ser el cierre de un ciclo cinematográfico para la franquicia Marvel, fueron capaces de introducir un subtexto narrativo que no sólo superó expectativas, sino que prometía, desde su concepto, ser una propuesta narrativa capaz de albergar críticas y desplegar situaciones referidas al mundo que

*Cape fear* es una película con un fuerte *logos*, pues se construyó sobre la base de una película precedente y su proceso creativo, que he expuesto y discutido anteriormente, propuso al espectador la recreación de una situación desde una óptica diferente, lo que equivale a decir que prometía una experiencia cinematográfica que actualizaría el mito en el que está basada y lo dotaría de un significado distinto, según puntualizó Janet Maslinov para *The New York Times* (1991).

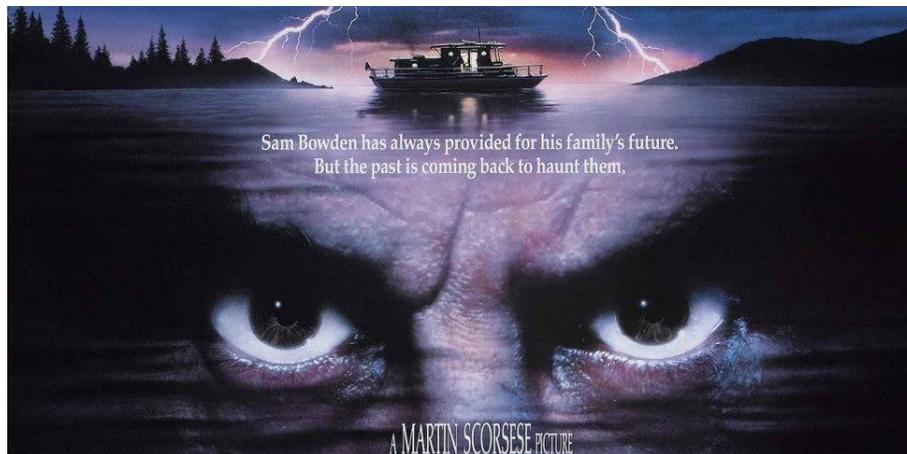
Por lo tanto, si hay que definir la estrategia usada por *Cape fear* para determinar el significado del filme, me parece oportuno afirmar que su *logos* es el fin de la infancia ante la llegada de la sexualidad, pues esta idea es la que constituye el subtexto de todo el filme y es la premisa determinante para lograr su entendimiento, aunque vemos en pantalla otros subtextos evidentes a los que me he referido en ocasiones anteriores: la expiación de una culpa mediante un castigo, la confrontación entre dos tipos de divinidades, la crítica sociológica al sistema jurídico, etc. El fin de la infancia de una persona, representada por el arco argumental de Danielle, me parece que es el elemento persuasivo en sí; la película, de hecho, comienza y termina con una narración que ella hace, denotando que la película está narrada desde su punto de vista, por lo que el significado que el espectador guarda luego de visionar *Cape fear* es la de una transición ritual de la niñez a la adultez y la respuesta a la pregunta “¿Cuándo se deja de ser niño?”, lo que explica por qué la película guarda tantos referentes a la sexualidad y al despliegue emocional que circunda el despertar sexual.

Si consideramos metaficcionalmente la película, el *logos* cambia de foco intencional y se refiere más bien a una suerte de tragedia en la que el destino y el pasado que retorna se convierten en el castigo de un hombre. Esta estrategia fue la usada por Scorsese para

---

nos es familiar, por más que en pantalla haya constituido un fenómeno del más puro estilo de ficción y falsificación de las leyes del cosmos.

persuadir al público y atraerlo a la sala de cine, según se observa en el póster referido anteriormente, en el que se puede apreciar una sinopsis con un interés comunicativo bastante particular, cuya traducción podría ser la siguiente: “Sam Bowden ha siempre cuidado del futuro de su familia. Pero el pasado está retornando para hostigarlos”.



Este texto comunica algo muy distinto a lo que el filme intenta comunicar en sí acerca del fin de la infancia y los subtextos de sexualidad, puesto que estas líneas son más atractivas y pueden acaparar con mejor éxito el interés del público. La composición general de todo el póster, por lo demás, está muy bien diseñada y coloca en planos bien definidos los motivos generales de toda la película, de modo que los juicios del potencial espectador le impulsen a verla.

Ahora bien, Behrens distingue entre dos tipos de filmes, derivado de su lectura acerca del *logos* aristotélico: filmes inductivos y filmes deductivos. Un filme inductivo, según Behrens, se esfuerza por establecer una serie de propuestas situacionales o ejemplos para obtener de ahí una conclusión, mientras que el film deductivo establece una conclusión que se esfuerza por validar a lo largo del visionado (1979, 5).

*Cape fear* es una película inductiva, ya que su elocución permite que el espectador ponga más atención en el comportamiento de sus personajes que en la conclusión establecida por el guión, la cual ciertamente no aparece sino hasta que se han expuesto todas las premisas que moldean su “discurso”. *Cape fear* no decanta, pues, su contenido hacia una idea que debe demostrar, sino que los arcos argumentales de cada personaje interactúan a un nivel complejo y la lógica que sigue el guión proviene de la evidencia expuesta a lo largo de éste más que de la inferencia deductiva.

La distinción de Behrens es de gran importancia al momento de captar el significado que tiene un filme, pues permite que el público participe del proceso de invención que origina el contenido de aquél. Así, por ejemplo, *Cape fear* puede ser vista desde su proceso de invención como una propuesta narrativa paralela a la película de 1962, cuya construcción seguía patrones más bien deductivos, pues se esforzaba por validar una verdad *a priori* (la venganza no es una adecuada forma de justicia), presentando el drama sólo como una forma convencional de garantizar su veracidad (La venganza se lleva a cabo por medios ilícitos / Max Cady intenta vengarse de su acusador).

Así, el silogismo que se rescata de analizar la versión de Scorsese sigue una línea de evidencias que infieren una conclusión a partir del tema que ha quedado establecido desde el proceso de invención. Si el tema es “El pasado está retornando para hostigarlos”, como leemos en el póster oficial de la película, las escenas en las que Cady hostiga a la familia, que son a diferentes niveles e, incluso, con diferentes intenciones según cada miembro de ella, pueden considerarse la evidencia que deja rastro para inducir la conclusión: Cady no está buscando venganza, está enseñando una lección a su abogado defensor acerca de la verdadera justicia.

Como sabemos, la versión de 1962 es una historia en la que esencialmente hay una confrontación entre bien y mal (Maslin, 1991), de ahí que la propuesta visual parta de una conclusión establecida, de una idea jurídica axiomática, mientras que la versión de Scorsese tiende más a construir su significado mediante una reinterpretación del mito, incorporándole contenidos temáticos que le hacen ir más allá del mero conflicto bien-mal y de la venganza como móvil de la trama (Morgan, 1992, 50; Klawans, 1991, 828), de ahí que el guión presente a Cady con un arco plano, como se ha dicho en el capítulo dedicado a la *dispositio*, pues su personaje sirve como denominador común a los arcos de los demás personajes y, en consecuencia, les obliga a evolucionar narrativamente, de modo que el espectador recibe un discurso en el que la evidencia concomitante de la evolución mimética de la familia Bowden apunta a una verdad aceptada *a posteriori*.

El *pathos* como elemento metaficcional resulta bastante poderoso en muchos filmes que dan promesa acerca del contenido emocional al que se aventura un espectador con su visionado. Behrens le asigna una interesante cualidad al *pathos* (incluso refiere inintencionalmente que la *Poética* aristotélica ha sido un núcleo de inspiración para manuales de guión sobre este apelativo)<sup>111</sup>: afirma que las emociones de la audiencia despiertan para dar apoyo a argumentos que de otra manera no podrían sostenerse con su propia lógica (1979, 6). Ciertamente, la garantía de que un espectador obtenga una dosis emocional esperada

---

<sup>111</sup> Cabe aclarar que el *pathos* aristotélico tiene una connotación tendientemente negativa en la *Poética*, pues la escenificación de muertes o tormentos eran consideradas acciones anticlimáticas y perniciosas (1452b 9-13), no catárticas esperadas a partir del uso correcto del temor y la conmiseración. En el ámbito cinematográfico, me parece que esta carga connotativa ha quedado desdibujada por el tipo de público al que muchas de las películas se dirigen y por la mayor demanda que se percibe acerca de ciertas acciones esperadas en géneros fílmicos como el terror o el thriller. En todo caso, la directriz para afirmar que la estética de un tormento o una muerte escenificada funciona correctamente debe ser el espectáculo mismo y la necesidad de que el público reciba visualmente lo necesario para detonar ciertas emociones.

resulta ser un poderoso atractivo, sobre todo si a este *pathos* prometido le acompaña un apelativo ético (un *ethos*) que refiera prestigio en sus realizadores.

El caso de *Cape fear* resulta no sólo paradigmático en este aspecto metaficcional, sino que narrativamente también se vuelve propositivo, pues permite comprender cómo los subtextos inherentes a los momentos de violencia, erotismo o tensión explican a los propios personajes. Por ende, el guión de *Cape fear* aprovecha el núcleo dramático de su mito original (es decir, la esencia de sus materiales literarios precedentes), para dotarlo de un significado emocional más complejo, cuya elocución incluso acarrea significados morales, según se pregunta Behrens (*ibid.*, 7). Un buen ejemplo de su uso es la escena en la que los tres bravucones contratados por Sam Bowden golpean a Max Cady, pues en este particular momento Scorsese aprovecha el desarrollo del montaje para acentuar los rasgos de Cady no sólo como un personaje dotado de complejidad moral (es una síntesis de ideas religiosas y fundamentos nietzscheanos; *cfr.* cap. 1.1), sino como un ser casi invulnerable, divinizado, que sufre los golpes y sangra, pero que no puede ser derrotado, lo que implica también que la construcción de su personaje con atributos *metahumanos* influyó en el desenvolvimiento del guión al recibir una investidura narrativa justificada por la necesidad de mantener el ritmo y la continuidad de la trama. En consecuencia, este *pathos* portentoso visualmente acapara la atención del espectador y le sugiere sutilmente un subtexto religioso acorde con la perspectiva moral que Cady fraguó durante sus años en prisión.

Por lo tanto, *logos* y *pathos* son dos herramientas que se trabajan desde una órbita metaficcional, pues refieren dos condiciones necesarias acerca del éxito narrativo de una película: la lógica de un tema (inductiva o deductiva) y las emociones esperadas. Un director o guionista construye a su modo un núcleo de significado que pretende demostrar en su público, por lo que la elocución visual y dialógica que le da a su narrativa debe responder a

la intención comunicativa que espera el público y ganar posibilidades de atraerlo a ver su película.

Del mismo modo, la necesidad de una continuidad narrativa es signo de que tales atractivos funcionen en una escena o en una secuencia, pues la inclusión de los subtextos adecuados permiten que el espectador descifre y construya un significado de la película.



## CONCLUSIONES

### IMPORTANCIA, VALOR E INNOVACIÓN DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL LENGUAJE, SIGNIFICADO Y CREACIÓN FÍLMICOS

En el presente capítulo pretendo exponer un conjunto de aspectos que podrían guiar nuevas discusiones que conduzcan a la interpretación cinematográfica desde la óptica de la tradición clásica, para encontrar nuevos campos de estudio, sobre todo en lo que concierne a la interpretación y la creación de significado, o profundizar en los que se han planteado. Por el terreno en el que se sitúan y por la potencial expansión que puede tener ahondar en ellos, esos aspectos exceden la gravitación de la presente tesis.

Interpretar una película supone un proceso que parte desde su consideración como texto, con lo cual soporta un análisis retórico, así como desde su consideración como relato, con lo cual es posible establecer un análisis poético. Ambas dimensiones están formuladas en la *Poetria nova* de Vinsauf, la cual precisamente funciona como la fundamentación metodológica que permite no sólo componer relatos, sino también estudiarlos.

La razón por la que he elegido *Cape fear* como obra paradigmática para formular un análisis fílmico mediante la tradición clásica fue precisamente debido a que en esta película se resaltan los aspectos metodológicos tanto de la retórica como de la poética, por lo que es posible visualizarla como producto de la tradición clásica y a la vez estudiarla bajo sus criterios. Cabe señalar que *Cape fear* es una obra tan bien trabajada y que posee un trasfondo creativo tan bien delineado, que los pormenores con los que se forjó se pueden estudiar como un material aparte, pues no sólo superan el mero registro contextual que emerge de la apreciación anecdótica, sino que, sobre todo, dejan constancia de un proceso creativo que denota trazos certeros de pensamiento clásico, desde la intelección (*intellectio*) hasta

intertextualidad y el subtexto (*elocutio*), como se ha referenciado en los capítulos anteriores de la presente investigación, además de los recursos metaficcionales que constituyen un núcleo de códigos a los que Baiz Quevedo llama “supra-fílmicos” (1997: 23)<sup>112</sup> y que se han destacado anteriormente con base en los niveles de profundidad y las consideraciones sobre cómo la aplicación de ciertas variantes narrativas permiten que un filme tenga significado.

Por ello, cuando considero cómo ese devenir creativo de Scorsese y de Wesley Strick, su guionista, produjo una obra tan compleja que es capaz de ejemplificar muchos de los aspectos de tradición clásica y sostener así una recepción de los modelos teóricos clásicos, no puedo evitar preguntarme qué hubiera sido si, en vez de haberla dirigido Scorsese, le hubiera dado forma Steven Spielberg. Esta misma pregunta podría aplicarse para *Schindler´s list*, película que le hubiese tocado dirigir a Scorsese, si éste no hubiera aceptado dirigir *Cape fear*.<sup>113</sup>

Sin duda, la respuesta no es sencilla. Una discusión de este tipo se quedaría sólo en el terreno de la especulación, sobre todo porque no existe el primer guión de *Cape fear* que Strick había realizado, el cual, en palabras de Andrew Rausch, “had been written to fit Spielberg´s directorial sensibilities, too black and white” (2010: 144); ello, sin embargo, me demuestra dos cosas: la primera, Scorsese desprecia la absoluta directiz moral que divide al bien del mal, por lo que, si hay que considerar su “sensibilidad directoral”, es oportuno afirmar entonces que su estilo está fundamentado en un tratamiento moralmente

---

<sup>112</sup> Se trata de elementos formularios que arropan al texto fílmico a partir del análisis de lenguajes comunes a otros tipos de textos, como la “narratividad” o las estructuras narrativas (semio-narrativas y discursivas, en palabras del mismo Baiz Quevedo). Son de gran importancia para el análisis fílmico, pues sugieren determinaciones de la imagen con respecto a la palabra hablada, es decir, la sintaxis y la gramática, por lo que las teorías de Vinsauf sobre las conversiones y las determinaciones (*Poet. nova*, 1592-1764 y 1765-1845, respectivamente) pueden considerarse precursoras de esta noción concerniente a la narrativa audiovisual y a la semiótica de la imagen.

<sup>113</sup> Una interesante revisión de las vicisitudes por las que atravesó la configuración de *Cape fear* y el proceso de colaboración entre el director y el guionista, así como la selección de los protagonistas se encuentra en el capítulo que Andrew Rausch dedica a esta película en *The films of Martin Scorsese and Robert De Niro* (2010: 143-153). Igualmente se puede tener un excelente panorama de *Cape fear* desde la perspectiva de su naturaleza como *remake* en el volumen de Verevis *Film Remakes* (2006: 16 ss.)

indeterminado de las acciones y una caracterización de sus personajes relativa a perspectivas éticas distintas;<sup>114</sup> la segunda, el proceso de reescritura del guión que corrió a cargo de Strick en colaboración con Scorsese una vez que éste se sumó al proyecto de reelaborar el original *Cape fear* de 1962 supuso una revisión de su contenido y estructura, además de una incorporación de elementos religiosos y recursos que se adaptaban a aquel fundamento estilístico de Scorsese, cuya reconstrucción a partir otras de sus películas o como modelo de elaboración de un relato fílmico podría estudiarse más a profundidad en otra investigación.

Este último aspecto del proceso creativo que sufrió el guión constituye uno de los puntos centrales del presente capítulo, pues es el motivo por el que considero que las historias de cualquier manifestación literaria tienen la oportunidad de variar tanto y abarcar contenidos temáticos<sup>115</sup> tan contrastantes y divergentes. En *Cape fear*, por ejemplo, la idea de diferir en el pasado la intervención de Bowden como acusador para arrastrarla hacia la de abogado defensor de Cady ofreció a Scorsese la irrepetible oportunidad de permitir a sus personajes de reparto sufrir cambios profundos en vez de los que meramente les corresponderían a sus respectivos estereotipos familiares; tales cambios se traducen en revelaciones de secretos, rebeldía sexual, cuestionamientos sobre madurez, ruptura de bandos rivales<sup>116</sup> y

---

<sup>114</sup> Prueba de que estas afirmaciones poseen sólidas garantías es la forma en la que la mayoría de sus personajes están caracterizados bajo la óptica de conflictos internos que influyen directamente en el desarrollo de la trama: Cristo en *The last temptation of Crist* (1988) es quizá el ejemplo más claro, pero se acomodan a este basamento estilístico también Travis Bickle en *Taxi Driver* (1976), William “Bill the Butcher” Cutting en *Gangs of New York* (2002) y Edward Daniels en *Shutter island* (2010). Por supuesto, dentro de esta órbita de “ambigüedad moral” e indeterminación al actuar entran Robert De Niro y Nick Nolte en sus respectivos roles en *Cape fear*.

<sup>115</sup> Se explica mejor este aspecto en el capítulo dedicado a la *construcción de significado*, pues ahí se manifiesta cómo el estilo de Scorsese tiende a anticipar situaciones y desenlaces mediante el uso de la imagen como elemento determinante y codificado en la trama y en las acciones de los personajes.

<sup>116</sup> Este contenido temático, como se puede intuir, está muy ligado a las cintas de acción y superhéroes, en las que ciertamente existe *a priori* un tratamiento de nociones como el bien o el mal con matices altamente contrastantes y que parecieran denotar para el lector los elementos abiertamente identificables con la justicia y la verdad. Ejemplos paradigmáticos al respecto son *The dark knight* (2008) y *The dark knight rises* (2012), ambas de Christopher Nolan, en cuyos antagonistas se cifran aspectos moralmente reprobables de producir justicia, en contraposición con el héroe, Batman, que representa una justicia reprobable también, pero que no

desarticulación de prejuicios jurídicos, familiares y sociales; me parece que, sin esa variante de abogado acusador a defensor, el cambio de un tópico de vengaza a uno de expiación de culpa resultaría narrativamente deficiente y dramáticamente forzado.

La originalidad, por ende, no queda relegada a un mero uso de elementos, contenidos o historias que no se hayan escrito antes, sino que se abre a la noción, ya explicada por Aristóteles y desarrollada posteriormente por Vinsauf, de que la variación en el uso de un mito (ya se ha referido anteriormente cuál es mi proceder con respecto a este concepto para el diseño de un guión) o la readaptación de éste con recursos estilísticos y de contenido distintos o incluso mediante un proceso creativo particular, introduce un aporte netamente original.

Es por eso que, adentrándome un poco en el terreno de la especulación, Scorsese hubiese hecho de *Schindler's list* una película mucho más cruda de lo que la premisa supone; el manejo de la fotografía tal vez no se hubiese decantado por mostrar un permanente blanco-y-negro, sino que hubiese abarcado una dimensión cromática más simple, pero más cargada de imágenes suspendidas y elementos narrativos representados por objetos físicos que apuntaran a hipótesis temáticas, como anota George Castellitto: "Scorsese utilizes their divergent approaches to create a series of moments that offer both specificity and possibility" (1998: 23-24); puedo incluso suponer que Scorsese hubiese sacrificado algo de la empatía que *Schindler's list* tiene en aras de promover un muy evidente conflicto interno en el personaje principal, Oskar Schindler (intepretado destacadamente por Liam Neeson), cuya caracterización posiblemente denotaría picos de intensidad emocional como los de Sam Bowden ante las tensiones familiares que se ve incapaz de controlar.

---

acarrea las graves consecuencias del sacrificio de inocentes; también pueden interpretarse dentro de este mismo contexto *Watchmen* (2009), *Thor* (2011) y *Dredd* (2012).

El estilo de Scorsese, fruto de marcadas reflexiones personales sobre la religión, el destino y la locura, llevó a integrar en *Cape fear* un enorme contenido intertextual con que su personaje de Max Cady justifica su intervención en la vida de los Bowden. Sin embargo, esa intervención no permanece durante la película como una mera incidencia concomitante con el propósito de molestar o agraviar a la familia, sino que se sitúa en un plano filosófico definido por su carencia de interés vengativo, como superficialmente han comprendido reporteros y críticos que he tenido la oportunidad de exponer en capítulos anteriores: prueba de ello son las escenas en las que Cady, aun cuando tiene la oportunidad de asesinar o violentar a algún miembro de los Bowden, prefiere cimentar un trayecto hacia un fin más específico: una “purificación de los pecados” cometidos por Sam Bowden mediante el uso de la violencia y la expiación de la culpa. La culpa es el estigma con que Sam Bowden es percibido desde la óptica de Cady y, a partir de su “pecado”, aconteció el encarcelamiento de éste. Cady, por ende, no se concibe a sí mismo como un criminal o un agresor (si lo vemos desde una perspectiva nietzscheana, él estaría más allá del bien y el mal, de lo cual se deduce que en el film tenga un arco plano),<sup>117</sup> sino como un expiador, rol que, de hecho, agradece al propio Sam, pues sin su intervención en el aparato jurídico que lo colocó en prisión, no hubiese experimentado esa apoteosis simbólica que constituye un pilar necesario en el entendimiento que el espectador tiene de él como divinidad. En *Schindler's list* muy probablemente este elemento estructural hubiese funcionado también para modelar el personaje de Oskar Schindler y una consecuente expiación de las culpas que hubiesen estigmatizado su papel de héroe.

---

<sup>117</sup> Para comprender mejor este punto, *cfr.* capítulo dedicado a la *dispositio*, en particular a lo que respecta precisamente al arco de Max Cady.

Ésta es una parte del camino del escritor: un escritor, análogamente a un héroe, experimenta su propia transformación y le permite crear una historia ahí donde el héroe crea orden y transforma, según la teoría que Vogler recoge de Campbell, por lo que a todo cineasta, guionista o director le corresponde encontrar el significado que pueda tener una trama, una historia o un mito, y de ahí iniciar el camino que le permitirá transformar la materia inerte e informe (el mito en sí) en una obra, una creación artística, con su propio funcionamiento y elocución.

La metodología retórica clásica precisamente se fundamenta en este viaje simbólico, incluso de forma metafórica, como lo han establecido alegóricamente los escritores antiguos: Ovidio concebía al universo como una materia originalmente tosca y caótica en sus *Metamorfosis*, hasta que una intervención divina le puso orden y separó debidamente los elementos constitutivos de todas las cosas, permitiendo así una reflexión sobre el trabajo estético que le corresponde a un escritor al dar forma y significado a aquello que sólo existe en potencia (*Met.* I, 5-31); análogamente ocurre cuando el mismo Ovidio narra el mito de Pigmalión, quien se enamoró de su propia escultura, después vivificada por Afrodita, el cual encarna el significado de que la creación artística puede llegar a tal perfección que podría incluso compararse con la realidad misma (*ibid.* X, 247-297); Dante elaboró un poema con base en un viaje ultraterreno en el que cada uno de sus estadios me ha parecido una consolidación de la labor del escritor en distintas etapas de su proceso creativo, incluso con Virgilio siendo el símbolo de la imitación (que recomienda Visnauf como una práctica imprescindible en la consagración del éxito narrativo) y Beatriz como símbolo de la divinización de la labor poética;<sup>118</sup> *Cape fear*, bajo cierta óptica, puede leerse como el

---

<sup>118</sup> En varios momentos se ha destacado el valor del “mito” y la aproximación teórica, de entre las muchas que hay, que se ha usado para entenderlo en esta tesis. Por ende, no quisiera desaprovechar la oportunidad de referir

camino de un escritor en el que se ocultan las claves de un proceso creativo: desde luchar con los propios defectos y aberraciones del estilo hasta el triunfo en la elaboración de un saber purificador que permite que otros “vivan” y aprendan de su propia lucha. Como éstos, hay muchos otros ejemplos en los que el relato mismo soporta una interpretación alegórica y, por ende, su significado advierte una construcción no desde el escritor, sino desde el lector.<sup>119</sup>

Pedro L. Cano, luego de una discusión acerca de cómo las intervenciones corales exponen aún la pertinencia de los preceptos aristotélicos en el cine, afirma que los elementos sobrenaturales, es decir, las manifestaciones divinas o la intervención de las divinidades en la vida humana ha sido una constante en el proceso creativo de cualquier elaboración cinematográfica (1999: 58-59), pues es parte de esa *communis doctrina* a la que alude en varias ocasiones; esa herencia que mantiene el elemento sobrenatural en escena es, pues, signo de que el protagonista se enfrasca en la búsqueda constante de *algo* y se cuestiona, desde las tan variadas técnicas de escenificación fílmica, sus propósitos e intenciones,

---

un ejemplo a partir de la distinción entre el mito que sirve como instrumento narrativo, producto de la tecnología alfabética a la que se refiere Carrillo Canán (2009), y el que sólo se encuentra en el medio oral de las sociedades arcaicas que carecen de sistemas de escritura y que, por ende, tratan a los mitos sin narrativas. Dicho ejemplo es el mito de la caverna de Platón (*Rep.* VII 514a-518e): al ser un mito tan estático, sin una secuencia propiamente dicha en términos narratológicos y que no se puede caracterizar más que de alegoría, se nos presenta como una configuración formular de ese tipo; por ende, es un ejemplo adecuado para establecer esa distinción entre la labor narrativa de un mito secuencial, como el de los ejemplos citados arriba, y el del mito no secuencial, estático, sin condicionamiento narrativo, propio de sociedades arcaicas que establecen más que nada lazos alegóricos y formularios que narrativos o secuenciales con sus mitos. Esta distinción puede ilustrar la diferencia que hicimos en la INTRODUCCIÓN sobre el cine narrativo y el cine no secuencial en el que impera la imagen, aun cuando no tenga desarrollo narrativo; a la vez, esta comparación puede dar sentido al por qué a *Cape fear* se le ha dado un tratamiento análogo al de las tragedias griegas según los elementos principales que figuran en su desarrollo (antagonismo, presencia de una divinidad, ambigüedad moral, técnicas de desenlace, héroe trágico, etc.).

<sup>119</sup> David Bordwell tipifica este proceso de construcción de significado a partir de la perspectiva del espectador dentro de categorías a las que denomina *implicit meaning* y *symptomatic meaning* (1991: 8-9), pues se mueven a un nivel más profundo de interpretación que los significados que no se construye, sino que se deducen. Por lo tanto, el significado no sólo se obtiene de la obra a través de la codificación hecha por el autor, sino que también se construye mediante el análisis del subconsciente que padece por debajo del canal mismo de percepción del mismo autor al elaborar su obra.

perpetuando así a la tragedia “en sus sistemas esenciales: en los elementos estructurales que se atienen a la preproducción y a la producción esencialmente” (*ibíd.*: 60).

Aunque estas afirmaciones constituyan evidentemente una suerte de sobreinterpretación, me parecen suposiciones válidas que pueden enunciarse en términos de lo que Joseph Campbell llama *monomito* (1972: 25; la explicación de este enfoque, no obstante, se introduce desde su PRÓLOGO) y que Vogler transporta a la creación cinematográfica no sólo como un proceso de diseño de tramas e historias, sino como una interpretación hermenéutica del trayecto que un guionista o director necesariamente caminan para hacer una película.<sup>120</sup>

Todo el proceso de elaboración de una película ha estado fundamentado, por ende, en elementos constituyentes de una tradición retórica y poética, por lo que el avance de un relato a través de una narrativa con diálogos, estructura, estilo y arcos argumentales diseñados para los personajes aparece como un remanente del uso que tuvo para el teatro, especialmente para la tragedia, a la que Aristóteles eleva a la categoría de género matriz, es decir, de modelo de unidad narrativa con una acción única y estructura balanceada; es por ello que considero que la ignorancia de estas tradiciones retórica y poética no impide apreciar el trayecto que ha seguido su adaptación metodológica al campo cinematográfico; Pedro L. Cano lo expresa en los siguientes términos: “...los sistemas primitivos de narración y de mostración continúan siendo la herramienta elemental cuya ignorancia puede conducir a su reinención” (2009:

---

<sup>120</sup> A la disciplina que trata el proceso de interpretación se le ha dado el nombre de hermenéutica; en este punto, es importante señalar que existe una conexión entre la hermenéutica con la retórica y con la poética, la cual ha enriquecido históricamente a la narrativa; Mauricio Beuchot lo dice en los siguientes términos: “La retórica tiene en común con la hermenéutica que esta última debe también argumentar, a saber, hay que explicar lo más posible para comprender lo más posible” (1994: 301), lo que al nivel del texto la cuestión de la pluralidad de interpretaciones, así como los diferentes argumentos con los que puede defenderse una interpretación, es insoslayable. Aquí defiende la idea de que no hay una ruptura entre la tradición clásica y la creación cinematográfica en términos de construcción de un texto con miras a producir imágenes dentro de una estructura dramática, para lo cual la teoría de Campbell que pasa a Vogler me parece imprescindible. Este campo es, sin embargo, una de esas directrices que pueden aún estudiarse con mayor profundidad para indagar sobre formas de interpretar el cine de forma más enriquecedora.

104), mientras que Alés Sancristóbal, al hablar de los manuales de guión en el sentido de *nuevas poéticas*,<sup>121</sup> verbaliza de la siguiente manera:

No hay un solo manual de guión audiovisual -parte constitutiva de las *nuevas poéticas*- que no haga referencia a las cuestiones comerciales y de atracción del público, es decir, a la *persuasión* del receptor-espectador ni que en su común y tópico diseño creativo «de la idea a la pantalla, pasando por la palabra», no aluda con claridad a la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* retóricas, aunque no lo reconozca abiertamente, ya sea por ignorancia del autor, que de todo hay en este género, ya sea porque tema este autor que el lector haga un mohín de disgusto ante términos susceptibles de transmitir un tufo anticuado, frígido y rígido (2008: 10).

Por ello, elaborar un guión cinematográfico implica un manejo de conceptos aristotélicos sobre tragedia que se han filtrado como convenciones de una *communis doctrina*, sobre todo porque los modelos teóricos de acción, tiempo y personaje están diseñadas para públicos análogos a los del teatro clásico, así como las acciones miméticas y diegéticas con que un cineasta expresa sus elementos metaficcionales, tal como en *Cape fear*, donde Martin Scorsese perpetuó a Max Cady como un modelo de reproducción imitativa de un hombre mejor que Sam Bowden, quien es un hombre de raigambre aristotélicamente cómica por ser objeto de imitación de un hombre peor (*Poét.* 2, 1448a 16-18).

La reelaboración de Vinsauf sobre los modelos de tradición clásica también se encuentra presente dentro de esas convenciones. Su trazo general incluye una revisión del modelo retórico tanto en su eje metodológico (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*) como en el producto discursivo (*exordium*, *narratio*, *confirmatio*, *confutatio* y *peroratio*), presentes ambos como cimiento estructural de su *Poetria nova*; igualmente, la dimensión poética se

---

<sup>121</sup> Para que el lector pueda ampliar un poco más la idea de *nuevas poéticas* y por qué se adecúa este término a los manuales de guión y qué relación hay con las comúnmente llamadas *poéticas*, como las de Aristóteles o Vinsauf, *cfr.* INTRODUCCIÓN de esta tesis.

infiere en ésta a partir de la exposición que transmite (reinterpretándola) sobre la construcción del relato, tanto a nivel gramatical (conversiones y determinaciones) y ornamental<sup>122</sup> (ornato leve y ornato grave) del lenguaje como en el plano de la influencia de la disciplina poética en la estructura retórica (orden artificial y figuras de amplificación).<sup>123</sup>

Existen, por ende, muchos aspectos de la narración fílmica y su relación con la tradición clásica que aún sugieren nuevos estudios, con lo que se puede profundizar más en la elaboración de material audiovisual. *Cape fear* ha constituido en el presente trabajo un núcleo paradigmático desde el que se pueden comprender los procesos creativos que cimientan la producción de una película desde su concepción hasta los subtextos que le dotan de significado e intención comunicativa.

A este respecto, la *Poetria nova* constituye esa fundamentación metodológica que rescata los modos del discurso y del relato capaces de construir dramas de calidad al mantener previstas las formas y condiciones que permiten que una historia adopte variantes, todas igualmente valiosas, y que cada una explote el potencial de significar y motivar la interpretación.

---

<sup>122</sup> En la introducción a su traducción, Ana Calvo escribe que “Godofredo de Vinauf se muestra contrario a la utilización de la palabra artística con fines exclusivamente ornamentales y de mero adorno” (2008: 70), refiriendo después los versos de la *Poetria nova* que sustentan esta afirmación (747-748), lo que me lleva a inferir que existe ciertamente una concomitante imprecisión al utilizar el término “ornamento” o su adjetivo “ornamental”; Vinauf, de hecho, expone los tipos de ornato como una cualidad de la *elocutio* y los distingue no de acuerdo con un criterio de intensidad cuantitativa, sino más bien cualitativa por influencia de tratamientos anteriores de las figuras, sobre todo de la *Rhetorica ad Herennium* y las obras de Donato, Prisciano y Villadius, como refiere la misma Ana Calvo (*ibid.*: 90). Por ende, al referirse Vinauf al nivel *ornamental* o, por extensión, a cualquier recurso estilístico (incluyendo la connotación del término “estilo”), se debe considerar que para su contexto no se busca crear o promover una nueva sensibilidad, sino una nueva forma de sensibilizar a partir de la tradición poética cuyas raíces están en la cultura clásica.

<sup>123</sup> Guizzardo da Bologna, uno de los comentaristas de la *Poetria nova*, recoge en su *Recolleste super Poetria magistris Gualfredi* una interesante discusión sobre la división entre retórica y poética que me parece menester referir aquí. Guizzardo concluye que ignoran a profundidad la retórica quienes la colocan por debajo de la poética, pues no ocurre que sean dos disciplinas que traten dos materias distintas entre sí, como sí ocurrió con Aristóteles al dedicar una obra diferente a cada una, sino que ambas forjan un *sermo ornatus* (discurso ornamentado) (*cf.* introd. Domenico Losappio a Da Bologna, G., 2013: 41-43).

Considero que la industria del entretenimiento podría generar resultados más prometedores al comprender el alcance que tienen estos sustratos constitutivos que aún siguen vigentes y que se han remitido de una u otra forma a la Antigüedad, por lo que verbalizarlos en manuales de guión o utilizarlos “conscientemente” supone un gran paso en la consecución de mejoras significativas para el drama cinematográfico.



## REFERENCIAS

### Fuentes clásicas y ediciones de la *Poetria nova*

- (Cicero). (1964). *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*. (H. Caplan, Trad.) London: Harvard University Press.
- (Cicerón). (1997). *Retórica a Herenio*. (S. Nuñez, Trad.) Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (2016). *Poética*. (J. D. Bacca, Trad.) México: Coordinación de Humanidades.
- Aristotle. (1902). *The poetics*. (S. H. Butcher, Ed., & S. H. Butcher, Trad.) London: MacMillan and Co.
- Aristotle. (1926). *The "art" of Rhetoric*. (J. H. Freese, Trad.) London: Harvard University Press.
- Desconocido. (2010). *Retórica a Herenio*. (B. R. Coria, Trad.) México: Coordinación de Humanidades.
- Faral, Edmond. (1924). *Les Arts poétiques du XIIe et du XIII siècle, Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*. Paris: Librairie Ancienne Honore Champion.
- Geoffroi de Vinsauf. (2000). *La poética nueva*. (C. Ponce Hernández, Trad.) México: Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Godofredo de Vinsauf. (2009). *Poetria nova*. (A. M. Calvo Revilla, Trad.) Madrid: Arco/Libros.
- Horace. (1926). *Satires. Epistles. The Art of Poetry*. (H. Rushton Fairclough, Trad.) Cambridge: Harvard University Press.
- Longinus. (1995). *On the Sublime*. (W. Hamilton Fyfe, Trad.) Cambridge: Harvard University Press.
- Ovid. (1916). *Metamorphoses, Volume I: Books 1-8*. (Frank Justus Miller, Trad.) Cambridge: Harvard University Press.
- Plato. (1942). *The Republic, Volume II: Books 6-10*. (Paul Shorey, Trad.) Cambridge: Harvard University Press.
- Quintilian. (2002). *The Orator's Education, Volume I: Books 1-5*. (Donald A. Russell, Trad.) Cambridge: Harvard University Press.

### Bibliografía básica

- Albaladejo, T. (1991). *Retórica*. España: Síntesis.
- Alberte, A. (2005). Los caminos de la retórica en la latinidad tardía y medieval. *Studia Philologica Valentina*, 8(5), 1-70. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10550/35162>
- Baamonde Traveso, G. (2008). Reseña a Godofredo DE VINSauf: poetria nova, edición crítica y traducción de Ana Ma. Calvo Revilla. Madrid: Arco/Libros SL.
- Baltzell, J. (Abril de 1967). Rhetorical "Amplification" and "Abreviation" and the Structure of the Medieval Narrative. *Pacific coast philology*, 2, 32-39. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/1316464>
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Bradbury Sedwick, W. (Julio de 1928). The Style and Vocabulary of the Latin Arts of Poetry of the Twelfth and Thirteenth Centuries. *Speculum*, 3(3), 349-381. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/2847434>
- Calboli Montefuso, L. (10-11 Maggio, 2002). Dictamen, poetria and Cicero: coherence and diversification. *Papers on Rhetoric V. Atti del Convegno Internazionale*. Bologna.
- Calvo Revilla, A. M. (S. F. ). *Tratamiento de la elocutio en las artes poetriae mediaevales*. San Pablo : Universidad CEU de San Pablo.
- Camargo, M. (Octubre de 1999). Tria sunt: The Long and the Short of Geoffrey of Vinsauf's Documentum de modo et arte dictandi et versificandi. *Speculum*, 74(4), 935-955. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/2886969>
- Carrillo Canán, A. J. L. (2009). El mito y el cine en su relación con la narratividad. Acerca del presupuesto de la narratividad cinematográfica. Parte III. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, (65), 1-11.
- Cox, V., & Ward, J. (Edits.). (2006). *The Rhetoric of Cicero in its medieval and early renaissance comentary tradition*. Boston: Brill.
- Duncan, E. H. (Febrero de 1969). Chaucer's "Wife of Bath's Prologue," Lines 193-828, and Geoffrey of Vinsauf's "Documentum". *Modern Philology*, 66(3), 199-211. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/436448>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (C. F. Prieto, Trad). España: Taurus.

- Guzman, H., & Calvo Revilla, A. M. (2002). Mitología clásica y retórica en Godofredo de Vinsauf. *Epos*, XVIII, 85-103.
- Kelly, D. (Abril de 1996). The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth -and the Thirteenth- Century Arts of Poetry. *Speculum*, 41(2), 261-278. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/2851262>
- Kelly, D. (1991). *The arts of poetry and prose*. Bélgica: Brepolis publishers.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. (D. Navarro, Trad.). Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. M. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. (D. Navarro, Trad.). Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. M. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. (D. Navarro, Trad.). Madrid: Cátedra.
- Mañas Nuñez, M. (2012). La epístula ad Pisones de Horacio: su normalización como ars poética hasta el Renacimiento. *Cuadernos de Filología clásica. Estudios Latinos*, 32(2), 223-246. Obtenido de [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_CFCL.2012.v32.n2.41026](http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCL.2012.v32.n2.41026)
- Marimón Lorca, C. (2002). Las claves retóricas del discurso poético en el Medioevo: la tópica horaciana mayor. *Revista de poética medieval*, 8, 111-143.
- Murphy, J. J. (2001). *Rhetoric in the Middle Ages. A History of the rhetorical history from Saint Augustine to the Renaissance*. Arizona: Arizona Center of Medieval and Renaissance Studies.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Schultz, A. J. (Enero de 1984). Classical Rhetoric, Medieval Poetics and the Medieval Vernacular Prologue. *Speculum*, 59(1), 1-15. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/2854099>
- Vinsauf, G. d. (2000). *La poética nueva*. (C. Ponce, Trad.) México: UNAM.
- Woods, M. (2000). Transformation and continuity in the teaching of rhetoric in late medieval universities: The Case of the Poetria nova. *Historical Sciences Conference*. Oslo: Commission on the History of Universities.

Young, K. (Febrero de 1944). Chaucer and Geoffrey of Vinsauf. *Modern Philology*, 41(3), 172-182. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/434349>

### **Bibliografía complementaria**

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. (J. J. Sánchez, Trad.). España: Trotta.

Albaladejo, T. (2010). La Poliacroasis y su manifestación en la retórica política. A propósito del discurso inaugural de Barack Obama. En J. L. Cienfuentes, A. Gómez, A. Lillo, J. Mateo, & E. Yus (Edits.), *Los caminos de la lengua. Estudios en homenaje a Enrique Alcaraz Varó* (págs. 927-939). Alicante: Universidad de Alicante.

Alberte, A. (2005). Los caminos de la retórica en la latinidad tardía y medieval. *Studia Philologica Valentina*, 8(5), 1-70. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10550/35162>

Beristáin, H., & Ramírez Vidal, G. (2003). *La dimensión retórica del texto literario*. México: UNAM.

Beuchot, M. (1993). Reflexiones sobre la retórica desde la hermenéutica. *Acta Poética*, 14(1-2), 295-307.

Bladen Ogle, M. (Abril de 1926). Some aspects of the medieval latin style. *Speculum*, 1(2), 170-189. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/2847544>

Calvo Fernández, V. (1995). Las figurae en la tradición gramatical latina: intento de síntesis de posturas en una gramática bajomedieval. *Cuadernos de Filología clásica. Estudios latinos*, 9, 159-168.

Chico Rico, F. (Mayo de 2002). La teoría de la traducción en la teoría retórica. *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, 2(3), 25-40.

Codoñer, C. (1998). *El comentario de textos griegos y latinos*. Madrid: Cátedra.

Copeland, R. (2003). *Rhetoric, hermeneutics and translation in the Middle Ages*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Copeland, R. (2004). *Pedagogy, intellectuals and dissent in the latter Middle Ages*. Reino Unido: Cambridge University Press.

De Benedictis, R. (2009). De vulgari eloquentia; Dante's Semiotic Workshop. *Italica*, 86(2), 189-211. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/40505879>

- Díaz, P. R. (1998). La posición de la intellectio en el sistema retórico clásico. *HVMANITAS*, *L*, 61-85.
- Durán, A. (Marzo de 1971). La Amplificatio en la literatura caballeresca española. *MLN*, *86*(2), 123-135. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/2907610>
- Enders, J. (1999). Memory, Allegory, and the Romance of Rhetoric. *Yale French Studies*(95), 49-64. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/3040745>
- Gallo, E. (28 de Febrero de 1974). Matthew of Vendôme: Introductory Treatise on the Art of Poetry. *Proceedings of the American Philosophical Society*, *118*(1), 51-92. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/986436>
- García Granados, J. (2009). *Y Dios dijo: "Yo soy el diablo"*. Toluca: Biblioteca Mexiquense de Cultura.
- Gleendinging, R. (Octubre de 1992). Eros, agape and rhetoric around 1200: Gervase of Melkley's *Ars poetica* and Gottfried von Strassburg's *Tristan*. *Speculum*, *67*(4), 892-925. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/2863472>
- Gleendinging, R. (Enero de 1986). Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom. *Speculum*, *61*(1), 51-78. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/2854536>
- Gronbeck-Tedesco, J. L. (Mayo de 1980). An Application of Medieval Rhetorical Invention to Dramatic Composition: Matthew of Vendôme's *Ars versificatoria* and Milo. *Theatre Journal*, *32*(2), 235-247. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/3207116>
- Gross, G. (2008). Figura et color dans la réception musicale universitaire au XIIIe siècle: De mesurabili musica de Jean de Garlande. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, *26*(1), 71-83. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rh.2008.26.1.71>
- Guillén, C. (1970). Poetics as a system. *Comparative Literature*, *22*(3), 193-222. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/1769913>
- Gunderson, E. (Ed.). (2009). *The Cambridge companion to Ancient rhetoric*. Reino Unido : Cambridge University Press.
- Hamilton Green, R. (1957). Dante's "Allegory of Poets" and the Mediaeval Theory of Poetic Fiction. *Comparative Literature*, *9*(2), 118-128. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/1768878>

- Herrero Ingelmo, J. L. (s.f.). La amplificatio verborum: sinonimia y traducción en un texto renacentista (El Espejo del Pecador -1553-, de fray Juan de Dueñas). España: Universidad de Salamanca.
- Jost, W., & Olmsted, W. (Edits.). (2004). *A companion to rhetoric and rhetorical criticism*. Australia : Blackwell Publishing.
- Lara, Á. (1996). La literatura, la música y el cine: Análisis de una retórica compartida. *Retóricas verbales y no verbales*, 59-93.
- Le Goff, J. (1999). *La civilización del occidente medieval*. (G. González, Trad.) España: Paidós.
- Leff, M. C. (1983). The topics of argumentative invention in Latin rhetorical theory from Cicero to Boetius. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 1(1), 23-44. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rh.1983.1.1.23>
- Luque, J., Rincón, M. D., & Velázquez, I. (Edits.). (2010). *Dulces Camenae. Poética y Poesía latinas*. Granada: Universidad de Granada.
- Luscombe, D., & Riley-Smith, J. (Edits.). (2004). *The new Cambridge medieval history*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- M. Purcell, W. (1993). Eberhard the German and the labyrinth of learning: Grammar, Poesy, Rhetoric and Pedagogy in Laborintus. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 11(2), 95-118. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rh.1993.11.2.95>
- Martínez, R. (Enero de 1998). Mourning Beatrice: The Rhetoric of Threnody in the "Vita nuova". *MLN*, 113(1), 1-29. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/3251065>
- Martos, J. L. (2003). Eberardo el alemán y la crisis poética. *Revista de poética medieval*, 11, 41-52.
- Metzeltin, M. (Diciembre de 2003). De la retórica al análisis del discurso. *Revista electrónica de estudios filológicos*(6), 1-14.
- Moore, A. K. (1951). Chaucer's Use of Lyric as an Ornament of Style. *Comparative Literature*, 3(1), 32-46. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/1768591>
- Murphy, J. J. (Febrero de 1964). A New Look at Chaucer and the Rhetoricians. *The Review of English Studies*, 15(57), 1-20. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/513310>

- Murphy, J. J. (Ed.). (1989). *Sinópsis histórica de la retórica clásica*. (A. R. Bocanegra, Trad.) Madrid : Gredos.
- Pernot, L. (2013). *La retórica en Grecia y Roma*. (G. Ramírez Vidal, Ed., K. Castañeda Barrera, & O. Hernández Trujillo, Trans.) México: Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Pujante, D. (2003). *Manual de retórica*. Madrid: Castalia.
- Quain, E. A. (1945). The medieval accessus ad auctores. *Traditio*, 3, 215-264. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/27830077>
- Reynolds, S. (2004). *Medieval reading. Grammar, rhetoric and the classic text*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Sams, h. W. (Mayo de 1954). Fields of Research in Rhetoric. *College Composition and Communication*, 5(2), 60-65. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/355414>
- Schuyler Allen, P. (Julio de 1908). Medieval Latin Lyrics. Part II. *Modern Philology*, 6(1), 3-43. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/432520>
- Silverstein, T. (Marzo de 1967). Allegory and Literary Form. *PMLA*, 82(1), 28-32. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/461043>
- Sloane, T. O. (Ed.). (2001). *Encyclopedia of Rhetoric*.
- Vázquez de Parga, L. (s.f.). *Literatura latina medieval*. Revista de la Universidad de Oviedo.
- Villaseñor Cuspinera, P. (2006). La expresión del dolor: un sentimiento prescrito. *Nova Tellus*, 24(1), 91-121. Obtenido de <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/196/192>
- Walker, J. (2000). *Rhetoric and poetics in antiquity*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Ward, J. O. (1988). Magic and Rhetoric From Antiquity to the Renaissance: Some ruminations. *Rhetorica: A Journey of the History of Rhetoric*, 6(1), 57-118. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/10.1525/rh.1988.6.1.57>
- Warren, F. M. (Junio de 1914). Latin Influence on Medieval French Romances. *Modern Languages Notes*, 29(6), 168-173. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/2916519>
- Whitman, J. (2003). *Interpretation and Allegory. Antiquity to modern period*. Boston: Brill Academic Publishers.

Witt, R. (1982). Medieval "Ars Dictaminis" and the Beginnings of Humanism: a New Construction of the Problem. *Renaissance Quarterly*, 35(1), 1-35. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/2861451>

### **Cine y teoría cinematográfica**

Arriaga Benítez, J. M. (2019). La construcción del significado en el cine: un análisis sobre 'Macario' (1960). *Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales*, 2(4), 143-155. Disponible en <http://diseminaciones.uaq.mx/index.php/ojs/article/view/55>

Arriaga Benítez, J. M. (2020). Retórica de la expectativa: La película *Dune* como resultado del *ethos* del director Denis Villeneuve. *Eviterna. Revista Iberoamericana, Académico Científica de Humanidades, Arte y Cultura*, (8), 13-32. Obtenido de <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi8.9245>

Arruda Mimura, V. (12-14 de Mayo de 2011). Análise Fílmica: Internalização, Diversidade e Identidade. *XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. – São Paulo: Intercom. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

Baiz Quevedo, F. (1997). *Análisis del filme*. Caracas: Litterae Editores.

Behrens, L. (1979). The Argument in Film: Applying Rhetorical Theory to Film Criticism. *Journal of the University of Film Association*, 31(3), 3-11.

Bordwell, D. (1989). *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Estados Unidos: Harvard University Press.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. (P. V. Mota, Trad.) Barcelona: Paidós.

Bustamante Newhall, J. (2004). Los elementos clásicos en el diseño de los personajes de la comedia televisiva contemporánea. *Contexto*, 8(10).

Cage, Clint [CineFix]. (2015, Abril 13). Top 10 Monologues of All Time. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=h0rsTSaEx3M&index=12&list=PLAjlaVpUaS Wza0-ZdD5PM21IySsKrfue4>

Cage, Clint [CineFix]. (2015, Agosto 31). Top 10 Movie Villains of All Time. [Archivo de video]. Recuperado de

- <https://www.youtube.com/watch?v=6NgNDdMbfA0&index=11&list=PLAjlaVpUaSWza0-ZdD5PM21IySsKrfue4>
- Cage, Clint [CineFix]. (2015, Septiembre 15). Top 10 Movie Heroes of All Time. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_\\_79\\_jyrKcw&index=10&list=PLAjlaVpUaS Wza0-ZdD5PM21IySsKrfue4](https://www.youtube.com/watch?v=__79_jyrKcw&index=10&list=PLAjlaVpUaS Wza0-ZdD5PM21IySsKrfue4)
- Cage, Clint [CineFix]. (2016, Agosto 16). 10 Best Structured Movies of All Time. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mgk6e8gWDbk&index=4&list=PLAjlaVpUaS Wza0-ZdD5PM21IySsKrfue4>
- Cage, Clint [CineFix]. (2016, Junio 8). To 10 Best Character Arcs in Film. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=23IPdgjjkME&index=9&list=PLAjlaVpUaSW za0-ZdD5PM21IySsKrfue4>
- Cage, Clint [CineFix]. (2016, Marzo 28). 5 Brilliant Moments in Film. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=P8A4ivmCCk4>
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras*. (L. J. Hernández, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Cano, Ó. N. (2016). *Recepción de la tradición clásica en el relato cinematográfico de Woody Allen*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Cano, P. L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen: poética y retórica para cine y televisión*. España: Gedisa.
- Castillo, M. G. (2008). Retóricas de lo popular en el cine y la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX. *Tesis doctoral*. New York: Department of Spanish and Portuguese Languages and Literatures.
- Fernández Verdeal, F. (s.f.). *El cine neorrealista italiano*. México: Biblioteca de derecho UAM.
- Field, S. (1996). *El manual del guionista*. Heras, M. (M. Heras, Trad.). Madrid: Plot.
- García Tsao, L. (1989). *Cómo acercarse al cine*. México: Limusa.

- González-Domínguez, C. (Mayo-Agosto de 2012). La retórica aplicada en la comunicación: actualidad teórica y metodológica. *Convergencia. Revista de ciencias sociales*(59), 243-251.
- Hulk, F. C. (2013, Julio 03). *Film Critic Hulk smash: the Importance of Dramatizing a Character*. Obtenido de Birth Movies Death: <https://birthmoviesdeath.com/2013/07/03/film-crit-hulk-man-of-steel>
- Hyden, Sage [Just Write]. (2016, Septiembre 13). What Writers Should Learn From Game of Thrones. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2rhMu6FFJPw&index=1&list=PLAjlaVpUaS Wza0-ZdD5PM21IySsKrfue4&t=214s>
- Hyden, Sage [Just Write]. (2016, Septiembre 27). What Writers Should Learn From The Legend of Korra. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uiGQGmnMt0I>
- Hyden, Sage [Just Write]. (2017, Noviembre 24). Avatar: The Last Airbender – How to Write a Compelling Backstory. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vOJmhq-ve2Y&index=13&list=PLAjlaVpUaSWza0-ZdD5PM21IySsKrfue4&t=472s>
- Hyden, Sage [Just Write]. (2017, Octubre 13). Rocky: Why Don't Need Writing Formulas. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7TGwjiBV2w8>
- Hyden, Sage [Just Write]. (2018, Enero 22). What Writers Should Learn From Mad Max: Fury Road [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/user/mythicalsage/videos>
- Hyden, Sage [Just Write]. (2018, Mayo 31). The Last Jedi and the 7 Basic Questions of Narrative Drama [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=CE7SkcoyVAI>
- Jullier, L. (2006). *¿Qué es una buena película?* (M. Rubio, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. (M. Murmis, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Kovacs, G., & Marshall, C. (Edits.). (2011). *Classics and Comics*. New York: Oxford University Press.

- Lara, Á. (1996). La literatura, la música y el cine: Análisis de una retórica compartida. *Retóricas verbales y no verbales*, 59-93.
- Marinello, S. (2001). Retórica del cine. *Acta poética*(22), 145-163.
- Masson, E. (2012) *Watch and Learn: Rhetorical Devices in Classroom Films after 1940*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mckee, R. (1997). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. (J. Lockhart, trad.). España: Alba.
- Michael [Lessons from the screenplay]. (2017, Julio 14). Inglorious Basterds – The Elements of Suspense. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AvtOY0YrF-g&index=3&list=PLAjlaVpUaSWza0-ZdD5PM21IySsKrfue4>
- Michael [Lessons from the screenplay]. (2017, Marzo 14). Game of Thrones – How to Evoke Emotion. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jgZXDeGjf84&index=2&list=PLAjlaVpUaSWza0-ZdD5PM21IySsKrfue4&t=2s>
- Michael [Lessons from the screenplay]. (2017, Octubre 12). Logan vs. Children of Men – The End is in the Begining. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=HUGYoT\\_xEFY](https://www.youtube.com/watch?v=HUGYoT_xEFY)
- Michael [Lessons from the screenplay]. (2018, Enero 26). The Avengers – Defining an Act. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=j56WPBaiPYQ&index=15&list=PLAjlaVpUaSWza0-ZdD5PM21IySsKrfue4>
- Michael [Lessons from the screenplay]. (2018, Enero 30). The Girl with the Dragon Tatoo – Breaking Convention. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yYMhaILOs-I>
- Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine*. (Palacios More, R., trad.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- Pablos Pons, J. (2009). La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas. *Enseñanza & Teaching: Revista Interuniversitaria de Didáctica*, 7, 9-15. Obtenido de <http://revistas.usal.es/index.php/0212-5374/article/view/3456>

- Pérez Villarreal, L. (2001). *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación*. Ecuador: Abya-Yala.
- Rajas, M. (2005). Introducción al análisis retórico del texto fílmico. *Ícono 14. Revista de comunicación y nuevas tecnologías*(15).
- Rodríguez, A. M. (20 de Julio de 2015). Aristóteles en Hollywood: Poética y retórica en la narrativa audiovisual. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*(11), 325-346. Obtenido de <http://www.revistafotocinema.com/>
- Sacramento Aquino, C. (Diciembre de 2015). Preceitos aristotélicos na narrativa do cinema em análise o filme Match Point, de Woody Allen. *Revell. Revista de estudos literarios de UEMS*, 7(11).
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. España : Paidós.
- Sancristóbal, A. A. (Marzo de 2007). Las nuevas poéticas: de Aristóteles a Robert Mckee. *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica* (31), 7-39.
- Serrano Lozano, D. (1 de Septiembre de 2012). Cine y antigüedad: pasado y presente en la pequeña y gran pantalla. *Historia Autónoma* (1), 37-52.
- Taboada, D. (2 de Julio de 2013). *El guión cinematográfico: La herencia aristotélica*. Obtenido de *Crítica Independiente*: <http://www.criticaindependiente.com/2013/07/el-guion-cinematografico-la-herencia.html>
- Truby, J. (2007). *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller*. New York: Faber and Faber.
- Verevis, C (2006). *Film remakes*. Edimburgo: Edimburgh University Press.
- Vogler, C. (2007). *The writer´s journey*. Michigan: Michael Wise Productions.
- Zak, Paul. [Future of StoryTelling]. (2013, Febrero 19). Future of StoryTelling: Paul Zak. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DHeqQAKHh3M&index=6&list=PLAjlaVpUaSWza0-ZdD5PM21IySsKrfue4>
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

### Estudios y referencias sobre *Cape fear*

- Aguirre, Katixa. (Septiembre de 2014). El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo. *Palabra Clave*, 17(3), págs. 646-671.
- Alleva, R. (20 de Diciembre de 1991). Obsession overreaches Scorsese's "Cape Fear". *Commonweal*, 118(22), págs. 748-750.
- Álvaro, C. d. (Junio de 2004). Genre and Fantasy: Melodrama, Horror, and the Gothic in Martin Scorsese's Cape Fear. *Atlantis*, 26(1), págs. 61-71.
- Castellitto, G. (1998). Imagism and Martin Scorsese: Images suspended and extended. *Literature Film Quarterly*, 26(1), págs. 23-29.
- Conrad, M (Ed.). (2007). *The philosophy of Martin Scorsese*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Ebert, R. (2008). *Scorsese by Ebert*. Estados Unidos de América: The University of Chicago Press.
- Godsall, J. (Octubre de 2011). Cape Fear: Remaking a film score. *The Soundtrack*, 4(2), págs. 117-135.
- Klawans, S. (23 de Diciembre de 1991). Cape Fear. *The Nation*, 253(22), págs. 826-828.
- LoBrutto, V. (2008). *Martin Scorsese. A biography*. Estados Unidos de América: Praeger Publishers.
- Maslin, J. (10 de Noviembre de 1991). Martin Scorsese ventures back to "Cape Fear". *New York Times*.
- Morgan, D. (2 de Febrero de 1992). Nowhere to hide: A lawyer faces his Nemesis in "Cape Fear". *ABA Journal*, 78(2), págs. 50-53.
- Rausch, A. J. (2010). *The films of Martin Scorsese and Robert De Niro*. Estados Unidos de América: Scarecrow Press.
- Rodríguez, José Gabriel Ferreras. (2013). Fe en la realidad: el encuentro del documental y la ficción en el cine de Martin Scorsese. *Trípodos*(32), págs. 185-203.
- Sarchertt, B. "Rockumentary" as a Metadocumentary: Martin Scorsese's The Last Waltz. *Literature Film Quarterly*, 22(1), págs. 28-35.
- Simon, J. (16 de Diciembre de 1991). Stick figures in depth. *National Review*, 43(23), págs. 56-58.

**Metodologías**

Arriaga Álvarez, E. G., Díaz Flores, M., & Cárdenas Acevedo, J. A. (2010). *Senderos de la Investigación Científica: un planteamiento inicial*. México: Bonobos Editores.

Hernández Sampieri, R. *et al.* (2006). *Metodología de la investigación* . México: McGraw Hill.