

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE BIBLIOTECOLOGÍA**

**LA INDIZACIÓN DE LA CINEMATOGRAFÍA BASADA EN  
LA INTERTEXTUALIDAD**

**TESIS**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
BIBLIOTECOLOGÍA Y ESTUDIOS DE LA INFORMACIÓN**

**PRESENTA**

**LUIS RAÚL ITURBE FUENTES**

**ASESORA: MTRA. ISABEL MARGARITA LUGO HUBP**

**México, D.F.**

**2009**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## Agradecimientos

Este trabajo de investigación me permitió estudiar, analizar y reflexionar sobre el cine desde un enfoque bibliotecológico; nutriendo no sólo mi interés, pasión y devoción por el cine, sino aportando una innovadora metodología para analizar intertextualmente el cine, como obra cinematográfica. En esta investigación se plasman mis conocimientos derivados de mi formación en los ámbitos tanto de la bibliotecología y estudios de la información, como de la cinematografía.

Agradezco cumplidamente los comentarios, sugerencias y aportaciones de mi sínodo para la culminación de este trabajo. A la Mtra. Margarita Lugo por su confianza, su interés por incursionar en nuevas propuestas, por su dedicación y entusiasmo y sobretodo por su apoyo desde la concepción de este proyecto. Mi profundo agradecimiento a la Dra. Elsa Ramírez por permitirme explorar una arista cinematográfica en la bibliotecología y por enriquecer mi trabajo y mi formación académica con su visión y experiencia en la investigación. A la Dra. Catalina Naumis por sus acertadas y valiosas sugerencias que enriquecieron esta propuesta de indización. A los maestros Fermín López y Martha Ibáñez por sus observaciones y sugerencias que afinaron este trabajo.

A la Dra. Ma. Elena Medina-Mora y a la investigadora Lety Vega agradezco la oportunidad de hacer mi servicio social y aprender de su visión social y su genuino interés para apoyar a diversos grupos vulnerables, a través de la investigación psicosocial.

La vida nos lleva por caminos insospechados, en uno de esos senderos he encontrado a la Dra. Tere Corona a quien reitero mi agradecimiento por la integridad y humanismo que infunde en su práctica clínica en la que conjuga armoniosamente sabiduría, sensibilidad y generosidad para brindar empatía, confianza y esperanza.

A mis padres *Raúl Iturbe* y *Patty Fuentes* agradezco su inmenso amor y su dedicación para convertir día tras día, mi fragilidad en fortaleza; su comprensión para crecer con confianza y esperanza; y sus consejos para transformar mis sueños, deseos y anhelos en realidades que estoy aprendiendo a disfrutar y a compartir con quienes me rodean. De mi papá he aprendido valores, integridad y fortaleza y agradezco su apoyo incondicional en las múltiples etapas de la vida. De mi mamá he aprendido a asumir los retos de la vida, despertando cada día dispuesto a avanzar o a volver a empezar lleno de vigor y optimismo; a estimular la creatividad y la imaginación; y a trabajar incansablemente para hacer realidad mis sueños y construir mi vida día a día. Agradezco a mi hermano *Hugo* por ser mi incansable amigo y compañero de la vida y por apoyarme estoicamente en todo momento. A mi hermana *Patty* por su amistad, amor y sabiduría en los momentos que compartimos y que enriquecen nuestra vida.

A mí amada *CaR* por brindarme su cariño, entrega y apoyo durante todos estos años y por complementarme en cada momento de una aventura que apenas empieza. También por su interés para escuchar las ideas, nociones y propuestas que fueron surgiendo a lo largo de este trabajo.

A mis tías Luz Alicia y Silvia por su valioso apoyo y a nuestra queridísima Chata por su alegría, por los recuerdos tan especiales que marcaron mi vida y por despertar mi gusto por el cine.

A la Dra. Maribel Barrera por brindarme su amistad y por animarme a explorar nuevos aprendizajes que coadyuvan al disfrute de la vida.

A mis amigos de la EMA Matt, Mauricio, Carmela, Nando y Miguel Ángel y del Colegio Román, Axel y Julieta por los gratos momentos que hemos compartimos, las vivencias que se han suscitado y la amistad que hemos forjado.

Índice	Página
Introducción.....	II
I. El Cine como obra cinematográfica.....	1
1.1 Concepto de cine.....	2
1.2 Desarrollo del cine.....	5
1.3 Géneros cinematográficos.....	26
II. La Intertextualidad en el cine: redes asociativas de obras cinematográficas.....	40
2.1 Teorías Cinematográficas.....	41
2.1.1 Teorías Ontológicas.....	41
2.1.1.1 Teoría del Cine de Autor.....	43
2.1.2 Teorías Metodológicas.....	45
2.1.2.1 Intertextualidad en el cine.....	46
2.1.2.1.1 Tipos de análisis intertextual.....	54
III. La Intertextualidad en la indización de obras cinematográficas.....	59
3.1 Antecedentes de organización y análisis de materiales audiovisuales...	60
3.2 La aplicación de la intertextualidad en la indización de obras cinematográficas.....	71
3.2.1 Objetivos.....	71
3.2.2 Metodología de indización basada en el análisis intertextual de obras cinematográficas.....	72
3.2.2.1 Indización de relaciones intertextuales de obras cinematográficas..	75
3.2.2.1.1 La indización de relaciones intertextuales basadas en la autoría en el cine.....	78
3.2.2.1.2 La indización de relaciones intertextuales del lenguaje audiovisual de obras cinematográficas.....	85
Conclusiones.....	97
Referencias.....	99
Anexo. Índices de Relaciones Intertextuales de obras cinematográficas....	106

---

## Introducción

El *cine* se ha estudiado desde distintas perspectivas, como arte, como espectáculo y como industria. En este trabajo se estudia el cine como obra cinematográfica, dado que es un producto cultural puede leerse como un texto en términos de sus redes de relaciones significativas con otras obras; y de acuerdo con la definición de **obra** (IFLA, 2009) como una creación intelectual o artística, con **atributos** que son sus características inherentes y con **relaciones** que son sus conexiones específicas con otras obras o entidades.

Desde la perspectiva de creación intelectual, el cine como **obra cinematográfica** es la forma vívida de registrar la realidad, de plasmar en imágenes y sonidos la historia y de testimoniar desde un simple acontecimiento hasta toda una concepción política, ideológica y social sobre la realidad; es una creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas y en movimiento, con o sin sonorización que se destina esencialmente a su exhibición (Guzmán, 1999).

El cine es un lenguaje que permite otorgar un significado a objetos o a textos, expresar sentimientos o ideas y transmitir un mensaje a un receptor; el cine es un lenguaje porque una obra cinematográfica *expresa, significa y comunica* (Cassetti, 1994, p.65). En este contexto, el cine como un conjunto de signos que plasma y describe los sucesos de la vida real, es una obra cinematográfica, la cual es un producto cultural que puede considerarse **como un texto** conformado por un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí y por lo tanto puede leerse, analizarse y estudiarse.

Aunque en el campo de la bibliotecología hay diversas iniciativas para normalizar el registro, la descripción y los metadatos de este tipo de entidades como materiales audiovisuales<sup>1</sup> y multimedia en los acervos fílmicos y en las colecciones de las bibliotecas; no hay iniciativas para analizar con mayor profundidad estas obras cinematográficas en términos de su lenguaje

---

<sup>1</sup> IFLA define los materiales audiovisuales y multimedia como cualquier material con sonido grabado y/o imágenes en movimiento y/o fijas IFLA (2004).

audiovisual.

Como respuesta a esta necesidad y dado mi genuino interés de profundizar en el análisis y el estudio de las obras cinematográficas, surge esta investigación enfocada en el desarrollo de un método para el análisis y de indización de este tipo de entidades, en términos de sus asociaciones y relaciones plasmadas en su lenguaje audiovisual.

El objetivo de este trabajo de investigación es la aplicación de la intertextualidad para el análisis y la indización de obras cinematográficas.

Las preguntas de investigación a las que responde este trabajo son las siguientes: ¿Cómo puede analizarse en lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas? ¿Cómo puede aplicarse la intertextualidad para el análisis de las obras cinematográficas? ¿Qué tipo de índices genera el análisis intertextual de obras cinematográficas? Este trabajo de investigación parte de la hipótesis de que la intertextualidad puede aplicarse para analizar el lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas.

Por lo tanto, la propuesta de este trabajo está enfocada en la aplicación de la intertextualidad para desarrollar un método para el análisis y la indización de obras cinematográficas.

La presente investigación pretende contribuir en el ámbito bibliotecológico a ampliar el conocimiento sobre este tipo de entidades de información y a desarrollar un método para el análisis y la indización de entidades de información cinematográfica, aplicando la intertextualidad.

En cuanto a esta contribución, es menester hacer énfasis en que este trabajo de investigación ha generado una propuesta metodológica para el análisis y la indización de una entidad de información muy particular y en la que se requiere el conocimiento tanto del campo de la bibliotecología, como del ámbito cinematográfico.

Se trata de un trabajo teórico que se enfoca en desarrollar una propuesta para el análisis de las obras cinematográficas basado en relaciones y asociaciones de su lenguaje audiovisual y de autoría de cine.

## **Metodología**

Este apartado comprende tanto la revisión de la bibliografía para establecer el marco conceptual de la investigación, como la metodología para el desarrollo de la propuesta de indización basada en un método para el análisis intertextual de obras cinematográficas.

La revisión de la bibliografía para establecer el marco conceptual que apoya el análisis intertextual requirió:

- Revisar la historicidad del cine mundial con base en la teoría de Rick Altman para identificar tanto las obras cinematográficas, como los cineastas más representativos, lo mismo que los movimientos y las corrientes cinematográficas a las que pertenecen.
- Normalizar los géneros cinematográficos para la clasificación y la determinación de las relaciones intertextuales de las obras cinematográficas.
- Revisar la teoría del cine de autor de la que se deriva la autoría del cine.
- Revisar el lenguaje del cine, la teoría de cine de autor de la que se deriva la autoría del cine, la teoría de la intertextualidad de Kristeva y Barthes y específicamente la relación de la intertextualidad y el cine.

La intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos y da lugar a la construcción de una red de asociaciones o relaciones significativas. La asociación intertextual entre un texto y otros textos, depende de lo que una persona observa, reconoce, analiza o interpreta en un texto. Estos procesos de observación, análisis y de interpretación de asociaciones o

de relaciones significativas dan lugar a la intertextualidad.

Por ello, el diseño de la metodología de análisis intertextual y generación de índices de obras cinematográficas incluye determinantes de relaciones y asociaciones intertextuales de autoría de cine y del lenguaje audiovisual e implicó:

La definición del cine como obra cinematográfica que como producto cultural se considera como texto y en consecuencia puede leerse y analizarse para identificar sus asociaciones y relaciones con otras obras, y generar índices que permiten el acceso a información cinematográfica valiosa a todos los usuarios interesados en el cine.

La definición de una base conceptual de los elementos de análisis que se derivan de la autoría del cine y del lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas.

La determinación de los tipos de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual que se agrupan tanto en significantes visuales, que son imágenes en movimiento y signos escritos; como en significantes sonoros, que son las voces, los ruidos y la música. La determinación de tipos de relaciones intertextuales tiene como base en la conceptualización de Robert Stam, Lauro Zavala, Gerard Genette y Rick Altman.

Los 21 tipos de relaciones intertextuales determinadas para el análisis de los elementos del lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas que son los siguientes: Alusión, cita, contenido, evocación musical, evocación verbal, evocación visual, género cinematográfico, hipotexto, hipertexto –precuela, secuela, remake-, intertextualidad de celebridades, intertextualidad genética, intertextualidad filmográfica, intertextualidad vertical, pastiche, personaje de filme, retake, revival y título implícito.

La determinación de las relaciones intertextuales basadas en el análisis de la autoría del cine, esto es la filmografía del Director de Cine con su equipo de

trabajo o *crew* que reflejan las contribuciones artísticas de las obras cinematográficas e incluyen el guión, la música, la edición, la fotografía, la actuación (actores y actrices), la producción y la dirección. Director y guionista; Director y fotógrafo; Director y compositor; Director y productor; Director y editor; Director y reparto (actores y actrices).

La selección de 15 obras cinematográficas que permite la generación de índices ilustrativos, bajo los criterios de representatividad de los movimientos cinematográficos y de los géneros definidos en la historicidad del cine, lo mismo que los filmes destacados de la Teoría del Cine de Autor, abordadas en los capítulos 1 y 2 de este trabajo, para la aplicación de este análisis y la generación de los índices respectivos de manera ilustrativa. Los filmes seleccionados fueron: *Rashomon* (1950), *El Mago de Oz* (1939), *Psicosis* (1960), *Sin Aliento* (1960), *8 ½* (1963), *Toro Salvaje* (1980), *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966), *Sunset Blvd.* (1950), *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Paris, Texas* (1984), *Gritos y Susurros* (1972), *Tres Colores: Rojo* (1994), *Viridiana* (1961), *Barry Lyndon* (1975) y *Jules y Jim* (1962).

En el proceso de construcción de herramientas documentales de indización y recuperación de información, se definieron los INDICES a desarrollar y las ONTOLOGIAS que establecen de manera explícita los 21 tipos de relaciones y asociaciones correspondientes al lenguaje audiovisual de obras cinematográficas a través de una formalización semántica. Ejemplo: Evocación musical, evocación verbal, evocación visual, hipotexto, hipertexto, género cinematográfico.

La construcción de dos índices: Un índice de relaciones intertextuales basadas en la teoría del cine de autor; y un índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual.

Como resultado de este trabajo de investigación se desarrolló una propuesta de indización basada en el análisis intertextual tanto de autoría del cine, como del lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas, cuyos objetivos específicos son:

- Aplicar el análisis intertextual en la indización de obras cinematográficas para definir relaciones y asociaciones intertextuales entre filmes.
- Establecer los tipos de relaciones intertextuales de las obras cinematográficas basados en la autoría en el cine
- Establecer los tipos de relaciones intertextuales de las obras cinematográficas basados en el lenguaje audiovisual.
- Desarrollar una metodología para la generación de índices basada en el análisis intertextual tanto de autoría del cine, como del lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas.
- Construir ontologías para la generación de índices, a partir de relaciones intertextuales de obras cinematográficas.

Este método de indización basado en el análisis intertextual tanto de autoría del cine, como del lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas, incluye todos los instrumentos y componentes que permiten tanto a los bibliotecólogos, como a toda persona interesada en el cine a realizar análisis e indización de obras cinematográficas.

El trabajo se estructura en 3 capítulos y un apartado de conclusiones

En el capítulo 1 titulado *El cine como obra cinematográfica* se aborda el concepto de cine, la historia del cine y los géneros cinematográficos.

El concepto de cine como arte se aborda a partir de la premisa de Ricciotto Canudo que impulsó el cine como el séptimo arte; el concepto de cine como obra cinematográfica se enfoca tanto en la creación intelectual y artística, como en su lenguaje audiovisual que amalgama imágenes y sonidos.

En el desarrollo del cine se analiza la historicidad del cine mundial con base la teoría de Rick Altman, integrando tanto el contexto de los acontecimientos mundiales, como las obras cinematográficas más destacadas y los cineastas más representativos de las distintas épocas, lo que permite disponer de una base conceptual para el análisis de los movimientos y las corrientes

cinematográficas a las que pertenecen las obras cinematográficas.

En este capítulo también se desglosan los géneros cinematográficos para contar con una base conceptual para la clasificación y la determinación de las relaciones intertextuales de las obras cinematográficas.

En el capítulo 2 titulado *La Intertextualidad en el cine: redes asociativas de obras cinematográficas*, se aborda la base conceptual de las teorías cinematográficas, que incluyen el lenguaje cinematográfico, las teorías del cine de autor y la intertextualidad.

La intertextualidad abarca sus antecedentes, su concepto, las teorías de Kristeva y Barthes sobre la intertextualidad y específicamente la relación de la intertextualidad y el cine.

Dado que la intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, dando lugar a la construcción de una red de asociaciones o relaciones significativas. En este capítulo se determinan los distintos tipos de relaciones intertextuales del lenguaje audiovisual dividido en significantes visuales, que son tanto las imágenes en movimiento como signos escritos; y los significantes sonoros, que son las palabras (voces), los ruidos y la música, que implica el análisis de las obras cinematográficas que dan lugar a la indización de relaciones intertextuales que se proponen en el capítulo 3 de este trabajo.

En el capítulo 3 titulado *La aplicación de la intertextualidad en la indización de obras cinematográficas*, se presenta la propuesta de aplicación de la intertextualidad en la indización de obras cinematográficas, misma que se deriva del interés de profundizar en el análisis de obras cinematográficas.

Como antecedente se hace referencia a diversas iniciativas que en el ámbito bibliotecológico se han seguido para organizar materiales audiovisuales. Se desarrolla una propuesta de indización basada en una metodología para el

análisis intertextual de obras cinematográficas que da lugar a determinación e interpretación de relaciones y asociaciones intertextuales.

Se exponen los componentes de esta propuesta que abordan tanto la determinación de las relaciones intertextuales basadas de la autoría del cine, esto es la filmografía del Director de Cine con su equipo de trabajo o *crew* (guionista, reparto, fotógrafo, músico, editor); como la determinación de los tipos de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual que se agrupan tanto en significantes visuales, que son imágenes en movimiento y signos escritos; como en significantes sonoros, que son las voces, los ruidos y la música.

Se incluyen dos índices ilustrativos generados mediante el análisis de las relaciones intertextuales basadas de la autoría del cine y en el lenguaje audiovisual de 15 obras cinematográficas seleccionadas. Finalmente se incluye un apartado de conclusiones.

## **Capítulo 1 El Cine como obra cinematográfica**

*El cinematógrafo, aunque con un desarrollo de pocos años,  
tiene un alcance sin límites y sus posibilidades no tienen fin.  
El mundo entero es su escenario y el tiempo sin fin sus límites.*  
**David Wark Griffith (1914)**

El *cine* se ha estudiado desde distintas perspectivas como arte, como espectáculo y como industria. En este trabajo se estudia el cine como obra cinematográfica, dado que el cine como producto cultural puede ser estudiado como un texto en términos de sus redes de asociaciones y relaciones significativas entre obras cinematográficas.

El estudio del cine como obra cinematográfica sigue tres vertientes: El **concepto**, **la historia del cine** y **los géneros cinematográficos**.

Se aborda el concepto de cine como espectáculo, como industria y como arte a partir de la premisa de Ricciotto Canudo. La revisión de la historia del cine se basa la teoría de Rick Altman que analiza la historicidad del cine mundial; en esta revisión se incluye tanto el contexto de los acontecimientos mundiales, como los cineastas y las obras cinematográficas más destacadas a lo largo de la historia del cine con el fin de disponer de una base conceptual para analizar e identificar los movimientos y las corrientes cinematográficas a las que pertenecen las obras cinematográficas.

Los géneros cinematográficos se desglosan para tener una base conceptual para la clasificación y la determinación de las relaciones intertextuales de las obras cinematográficas.

## 1.1 Concepto de cine

La palabra "cine" proviene del griego *kiné*, que etimológicamente significa "movimiento". El cine como técnica consiste en proyectar fotogramas de forma rápida y sucesiva para crear la impresión de movimiento, exactamente en 24 cuadros por segundo.

Aunque la cinematografía inicia como un instrumento de investigación científica, a partir de la aparición del kinetoscopio de Edison, el **cine empieza como espectáculo** y evoluciona hasta convertirse en uno de los medio de entretenimiento más cotidiano de nuestros días. El **cine como espectáculo** conlleva el acto de asistir a salas de proyección para apreciar puestas en escena de directores, productores y actores. Como espectáculo lleno de luz, maquillaje, vestuario y música se presenta en diferentes escenarios donde se proyectan historias escritas por guionistas, buscando alcanzar un nexo entre lo que se exhibe en la pantalla y los espectadores.

El **cine como industria** se desarrolla y se consolida en países económicamente estables y capaces de establecer una industria que pudiera extender su comercialización como Estados Unidos, Francia, Italia, Alemania, Gran Bretaña, Suecia. El desarrollo económico del cine se plasma en la división de tres sectores estratégicos, desde la aparición de los nickelodeones<sup>1</sup>, la producción, la distribución y la exhibición (Benet, 2004, p.174).

Para abordar la cinematografía desde una perspectiva artística, y no sólo como una industria, se parte del *Manifiesto de las Siete Artes (1911)*, en el que Ricciotto Canudo<sup>2</sup> **denomina al cine como el "Séptimo Arte"**, porque considera que en el cine existe un núcleo y una culminación de pintura, arquitectura,

---

<sup>1</sup> Conocidos también como "teatros eléctricos" o "theatoriums". Las primeras salas exclusivamente dedicadas a la proyección de filmes. Su nombre se deriva del precio de 5 centavos (un níquel) de la entrada.

<sup>2</sup> Canudo es considerado como uno de los primeros críticos cinematográficos, funda el primer cine-club denominado *Club des Amis du Septième Art* (1921). Su concepción del Manifiesto de las Siete Artes es elemental en el desarrollo pleno de la cinematografía como un arte, en sus primeras décadas de aparición.

escultura, poesía, danza y música (Romaguera, 2002, p.13). Canudo manifiesta que “Necesitamos al cine para crear el arte total el que, desde siempre, ha tenido todas las artes [...]” (Romaguera, 1980, p.13).

Canudo afirma que el cine es la síntesis de las demás artes y la simbiosis del hombre con la tecnología emergente de principios de siglo XX. Además, el cine es la máxima expresión de imágenes en movimiento que capturan por medio de luz y sombra el entretenimiento y el dramatismo de las historias; también asevera que “[...] las formas y los ritmos, lo que conocemos como la vida, nacen de las vueltas de una manivela, de un aparato de proyección.” (Vías, 2006)

La transmisión de relatos cotidianos como historias ficticias que parten de una realidad o de una fantasía onírica o de un texto previo, impulsó al **cine como arte** a desarrollar géneros dramáticos y a generar diversos sentimientos y emociones en los espectadores.

Al referirse al cine como arte, el cineasta inglés Peter Greenaway expresa “El cine es un arte tan bello y completo para ser dejado a un cuenta-cuentos [...]” y afirma que las historias y los relatos deben quedarse como historias y relatos y **el cine debe ser una expresión artística que provoque**, como dijo Nietzsche, “[...] **artistas en cada espectador**, y no un objeto que se deteriora con el tiempo [...]” (Lujan, 1999, p.14). Esta perspectiva plantea que el espectador que participe de la concepción cinematográfica, no sólo se recree y se divierta con las distintas historias, sino que alimente su creatividad y transite de ser un espectador a un crítico que se nutra con el cine, que sostenga al cine y sea un integrante más de la revolución ideológica y social que transmite el séptimo arte (Luján, 1999, p.14).

El cine como **obra cinematográfica** se enfoca tanto en la creación intelectual y artística, como en su lenguaje audiovisual que amalgama imágenes y sonidos.

Desde la perspectiva de creación intelectual, el cine como **obra cinematográfica** es la forma vívida de registrar la realidad, de plasmar en imágenes y sonidos la historia y de testimoniar desde un simple acontecimiento hasta toda una concepción política, ideológica y filosófica sobre la realidad<sup>3</sup>.

Desde la perspectiva de lenguaje audiovisual, el cine como **obra cinematográfica** es toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas y en movimiento, con o sin sonorización incorporada, que esté destinada esencialmente a ser exhibida a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación de imagen y sonido<sup>4</sup> sobre una pantalla (Guzmán, 1999).

En este contexto, una obra cinematográfica es toda obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, cuyo desarrollo implica la creación, producción, montaje y posproducción<sup>5</sup>, atendiendo a una dimensión social en un contexto cultural.

En este trabajo se aborda el cine como obra cinematográfica, dado que el lenguaje fílmico tiene varias formas de expresión y de interpretación, como producto cultural que puede ser estudiado como un texto en términos de sus redes de asociaciones y relaciones significativas con otras obras cinematográficas. Una propuesta para sistematizar esta interpretación es la intertextualidad que se aborda en este trabajo.

## 1.2 Desarrollo del cine

---

<sup>3</sup> Cineteca Nacional. *Cineteca Nacional de México*.1974. p. 8. Citado por Berra Stefanoni.

<sup>4</sup> Cine sociedad y cultura en el Peru. Análisis temático de 3 cortometrajes.

<sup>5</sup> Ministerio de Cultura (2007) Definición de película. España.

Documento en línea: <http://www.mcu.es/cine/CE/Industria/DefinicionPelicula.html>

La historia del cine se ha analizado desde distintas perspectivas sociales, Bordwell<sup>6</sup>, Bazin<sup>7</sup>, Eisenstein<sup>8</sup> y Altman<sup>9</sup> explican el crecimiento y el desarrollo de la cinematografía.

En este trabajo, la revisión de la historia del cine tiene como eje la teoría de “modelos de crisis” de Rick Altman que analiza la historicidad del cine mundial para desglosar y explicar el desarrollo del cine, sus movimientos o corrientes más representativas. A lo largo de la historia se incorpora tanto el contexto de los acontecimientos mundiales, como los principales cineastas y las obras cinematográficas más destacadas para conformar una base conceptual para analizar e identificar los movimientos y las corrientes cinematográficas a las que pertenecen las obras cinematográficas.

El modelo de Rick Altman para abordar la historia del cine plantea que las maneras de concebir el cine están determinadas por las condiciones históricas, sociales y culturales de las regiones; que el impacto que produce una película varía dependiendo de la región geográfica en que se proyecte; que se deben asociar las vicisitudes y los fenómenos del entorno para comprender un periodo determinado en el desarrollo de un filme (Benet, 2004, pp.67-69). Por ello, en este capítulo se han incorporado los acontecimientos mundiales para

---

<sup>6</sup> David Bordwell es catedrático de cinematografía en la Universidad de Wisconsin y autor de *El significado del filme, La narración en el cine de ficción y El arte cinematográfico*. Bordwell desarrolla la teoría cinematográfica titulada “*historia básica*”. Esta teoría concibe al cine como un proceso con una finalidad determinada que posee un comienzo, nudo y para ciertos sectores, su desenlace.

<sup>7</sup> Bazin escribe su primera publicación sobre cine en la revista ‘Revue du Cinéma’ (1947), que se llama posteriormente ‘*Cahiers du Cinema*’. Bazin concibe en la historicidad del cine “[...] una línea, no diacrónica, de cineastas concretos que comparten la idea de que la imagen fílmica tiene que ver con la realidad física, una dimensión ontológica que encierra en su interior una conexión con la realidad [...]” (Benet, 2004, p.64).

<sup>8</sup> Eisenstein plantea que la imagen fílmica es una pieza de la tradición cultural de la cual parte su origen y su construcción. La imagen creada por el cine tiene toda una relación e interacción con diferentes artes como son: la pintura, la escultura, la literatura; se crea a partir de ellas y depende inevitablemente de estos fenómenos estéticos (Benet, 2004, pp.64-65). Realiza siete grandes obras, entre las que se encuentran: *La huelga* (1925), *El Acorazado Potemkin* (1925), *Aleksandr Nevskiy* (1938), *Iván el terrible* (1944), entre otras. Eisenstein utiliza metáforas y simbolismos para desarrollar nuevos conceptos abstractos sobre las imágenes (Eisenstein, IMDb, 2007).

<sup>9</sup> Rick Altman es profesor de Cine y Literatura comparada por la Universidad de Iowa, es acreedor de un doctorado en literatura francesa por Yale. Altman posee diferentes estudios enfocados en Comunicaciones y en Cine, sus escritos son sobre la teoría narrativa y la historia de la narración. Asimismo, escribe documentos y libros referentes al cine silente, los sonidos en los inicios del cine, el sonido en el cine, el musical norteamericano, la teoría de géneros cinematográficos, entre otros.

contextualizar las obras cinematográficas representativas de cada época.

Dado que el modelo contempla que los fenómenos exteriores no sólo repercuten, sino están presentes en cada momento histórico de la cinematografía. Este capítulo permite que estén presentes las condiciones sociales, así como los vínculos existentes con las artes plásticas y los factores estéticos que se expresan en cada momento histórico. Los efectos de los acontecimientos externos provocan ciertas formas y estilos en el cine, y en los movimientos o corrientes cinematográficas.

### **Prehistoria del cine**

Dado que la imagen es uno de los aspectos que el ser humano ha querido conservar, capturar y preservar a lo largo de su existencia en el tiempo. Los elementos que conforman la visión del cine son: la persistencia de la visión, la fotografía y la proyección (Ripoll, 2001).

Para comprender el desarrollo de la cinematografía mundial, es importante conocer la prehistoria del cine, George Sadoul en su obra *Historia del cine mundial* recapitula: “[...] Plateau<sup>10</sup> y Stampfer establecieron los principios. Jansen<sup>11</sup> y Muybridge<sup>12</sup> efectuaron las primeras tomas. Marey<sup>13</sup> inventó la primera cámara de cine. Reybaud dio vida a los primeros espectáculo de proyección animada. Edison realizó el primer filme, una decena de inventores intentaron proyectarlo en pantalla y Louise y August Lumière lograron hacerlo mejor que todos. Poco después

---

<sup>10</sup> Plateau utiliza el principio de la fotografía para desarrollar el fenaquiscopio, éste es uno de los primeros aparatos de proyección formado por un disco que tenía en la circunferencia aberturas y pinturas sobre una cara cuyas figuras sólo se pueden observar reflejadas sobre un espejo (Paolella, 1967, p.21).

<sup>11</sup> El estudio de Janssen constaba en lo siguiente, ante el paso de Venus frente al Sol y la posible visualización de este fenómeno desde Japón, este astrónomo registra por medio de intervalos, el desarrollo de este evento. (Tosi, 1993, pp.143-145).

<sup>12</sup> Muybridge es un fotógrafo inglés conocido por realizar en California, con una serie de cámaras fotográficas la toma de las diferentes posiciones de las patas de un caballo. Muybridge prepara una serie de cámaras colocadas una tras otra funcionando en rápida sucesión (Tosi, 1993, pp.215-228).

<sup>13</sup> Marey comienza a experimentar la locomoción del movimiento del ser humano y de los animales. Antes de utilizar la fotografía desarrolla un invento a base de señales neumáticas para registrar el movimiento; en su experimento, los impulsos son marcados a partir de sensores colocados en los zapatos que al momento de recibir peso se registraban en un quimógrafo (Tosi, 1993, pp.215-218).

Méliès, adaptó al filme los medios del teatro y transformó al cine de una curiosidad científica en un verdadero entretenimiento” (Sadoul, 1964, p.295).

## Historia del cine

Los orígenes de las imágenes en movimiento se remontan a la invención del Kinetoscopio a cargo de Edison en Estados Unidos, este aparato reproduce las imágenes en movimiento a base de engranes fijos que tienen una serie de bobinas que permiten ver una película individualmente.

En Francia, los hermanos Louis y August Lumière el 28 de diciembre de 1895 exhiben en el Salón Indien de París el cortometraje titulado *La llegada de un tren a la estación de Ciotat* (L'arivée d'un train à La Ciotat) instaurando el nacimiento del cine<sup>14</sup>.

George Méliès<sup>15</sup> adquiere un cinematógrafo y empieza a grabar vistas de su alrededor, conjugándolas con sus habilidades como mago, origina el cine de ficción. Méliès narra solamente lo que quiere que se vea, una cintas y puede relatar historias de mayor tiempo como su cortometraje *Viaje a la Luna* (1902). A principios del siglo XX Méliès había filmado cortometrajes como *Fausto*, *Guillermo Tell*, *Cenicienta*, *La bella y la Bestia*, obras que muestran claramente que el cine puede plasmar lo que se imagina y desea el director (Sadoul, 1956, pp.21-26).

Por otra parte, Edwin S. Porter, quien trabaja con Edison y con una visión similar a la de Méliès forma su compañía, con lo que inicia la asociación de interesados en el cine con productoras. También Cecil DeMille y Lansky forman una compañía, que es una de las más importantes en la meca del cine. De esta forma, el cine

---

<sup>14</sup> Otros cortometrajes de los hermanos Lumière a destacar son los siguientes: *La Salida de las fábricas* (1895), *Desayuno de Bebé* (1895) y *El regador regado* (1895), *Demolición de un muro* (1896).

<sup>15</sup> En el Salón Indien en París, después de que Louis y Auguste Lumière presentan *La llegada de un tren a la estación de Ciotat* (1895), Méliès se acerca al padre de los hermanos Lumière y le ofrece comprar un cinematógrafo. Su padre se niega a esta petición, debido a que cree que es un invento pasajero y sin uso que pasaría “de moda” en poco tiempo. Por lo que sí aceptaba ese dinero sólo se aprovecharía de su éxito momentáneo (González Casanova, 2005).

empieza a ser de gran importancia hasta el punto que originaría una rivalidad entre europeos y norteamericanos (Taibo, 1987, p.26).

En 1908 en París se reúnen los encargados de hacer cine, quienes argumentan que el cine es un espectáculo serio, para gente seria que pueda pagarlo, para demostrarlo acuerdan realizar “*cine de arte*”<sup>16</sup>, sin embargo, esta propuesta de fomentar el arte en el cine desata gran polémica. En contrasentido a esta propuesta, el francés Charles Pathé funda “Pathé Cinéma”, para producir películas, asegurando “[...] yo no inventé el cine. Lo que hice fue industrializarlo [...]” (Taibo, 1987, p.54). Años más tarde, comienza la disputa entre cine-arte frente a la industria del cine y la llegada del futurismo con Marinetti.

Debido a que el cine empieza a consolidarse, no tiene un lenguaje ni una gramática. Entonces llega el pionero del cine D.W. Griffith<sup>17</sup> con su lenguaje cinematográfico, cuyas exitosas producciones permiten que los estudios de cine se percaten de los actores como elementos que generan muchos ingresos a la industria cinematográfica. Cuando las productoras perciben las preferencias de los espectadores por ciertos actores y actrices, empiezan a tener importancia los nombres, la apariencia y la reputación de las nuevas figuras del cine. En poco tiempo, la audiencia empieza a interesarse en la vida de los actores, sus preferencias y gustos. Este fenómeno origina el *star system*. Estados Unidos lanza a Mary Pickford e Italia a Francesca Bertini como íconos (Taibo, 1987, p.111).

El cine se consolida como una industria con espectadores ansiosos de nuevas propuestas cinematográficas. Las artes plásticas impulsan al cine con innovaciones; esto caracteriza la apertura de nuevas corrientes cinematográficas.

La afluencia de los nickelodeons y la consolidación de las productoras aumentan

---

<sup>16</sup> La película *Assassinat du duc de Guise* (*El asesinato del duque de Guis*, 1908), muestra que el cine dejó de ser un show para ferias y se convierte en un arte.

<sup>17</sup> Griffith aparece en la industria cinematográfica después de fracasar como periodista, y de ser rechazado por Porter en una producción cinematográfica; librando los baches y los fracasos, Griffith y su fotógrafo Billy Bitzer dan origen a filmes clásicos del cine actual como *Nacimiento de una Nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), así como también a su estilo de alternar planos en situaciones paralelas.

en Estados Unidos. En 1914 inicia la Primera Guerra Mundial, después el problema del ataque alemán y el Canal de Panamá se suscitan. Cecil B. DeMille dirige *The Cheat* (1915) y Thomas Ince<sup>18</sup> realiza el filme *Civilization* (1916).

Así como el cine llega a más personas y abarca más países y espectadores, los productores y los cineastas tienen cada vez más filmes por realizar y Hollywood comienza a mostrar sus aptitudes. En el año 1914, nacen los estudios Paramount y los estudios Fox-Film. El 15 de marzo de 1915 se inaugura Universal City. Por otra parte, los hermanos Warner, que comienzan proyectando filmes, adquieren salas cinematográficas y finalmente, poseen uno de los más grandes estudios cinematográficos. En 1919, se funda United Artists, en 1924, se funda Metro Goldwyn Mayer y en 1929 los estudios R.K.O. (Taibo, 1987, p.60).

En cuanto a los sucesos mundiales, la Revolución Soviética inicia y exige la abdicación del zar. En el año 1918, finaliza la Primera Guerra Mundial. Ese mismo año, se funda la productora Warner Brothers Pictures a cargo de Harry, Albert y Jack Warner. El cineasta alemán Ernst Lubitsch realiza la película *Carmen* (1918) y el año siguiente se proyecta el filme *Capullos Rotos* (1919) de Griffith.

La creación de los estudios cinematográficos y la creciente producción y demanda del público espectador por observar este nuevo instrumento de entretenimiento, suscita la pluralidad de elementos, estilos y cosmovisiones en las imágenes. La relación con otras artes plásticas y la literatura influyen en la realización de películas, brindando nuevas posturas e ideas innovadoras que proponen una nueva visión del cine.

En cuanto a los sucesos mundiales, la firma el tratado de Versalles da por terminada la Primera Guerra Mundial. En el ámbito cinematográfico, las artes plásticas impactan en la creación y desarrollo de estilos, como el futurismo y el

---

<sup>18</sup> El cineasta Thomas Ince forma Triangle Motion Picture Company junto con D. W. Griffith y Mack Sennett (Ince, Imdb, 2007).

dadaísmo<sup>19</sup>. Asimismo, inicia una nueva faceta estilizada por el claroscuro con el estreno de la película *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Wiene. Este filme es el comienzo del **expresionismo alemán** (Phillips, 2002, p.492).

En la literatura, el teatro y las artes plásticas comienza el **expresionismo alemán**, que se puede entender como una acentuación o deformidad de la realidad para expresar adecuadamente los valores y evidenciarlos. Surge como una reacción parcial del impresionismo. El expresionismo busca la palabra detrás de los objetos, y los personajes en su esencia deben ir más allá de su falsa identidad. La iluminación es el efecto del expresionismo en la pantalla, debido a que los choques violentos de luz y sombra aunados con la aparición de elementos luminosos producen esta ambientación de este movimiento.

El cine se integra a este movimiento con la película *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene la cual sería base para los demás filmes sucesores<sup>20</sup>. El simbolismo del expresionismo propone una actitud anti-naturalista, con escenarios basados en luces, sombras, líneas, personajes anímicos, decorados lúgubres. Algunos filmes meramente expresionistas son *Von morgens bis Mitternacht* (1920) de Kart Heinz Martin y *Das Wachsfingurenkabinett* (1924) de Paul Leni. Los demás filmes sólo son variaciones y combinaciones que incorporan ciertos estilos y prácticas expresionistas (Romaguera, 1980, pp.102-103). Otros ejemplos de este movimiento son los filmes: *El Golem* (1919) de Paul Wegener y Henrik Galeen. *Nosferatu*<sup>21</sup> (1922) de F.W. Murnau, esta película expresionista es la más conocida y difundida. El cineasta alemán Fritz Lang realiza grandes aportaciones para este movimiento y estilo expresionista, entre sus obras destacan: *Destiny*

---

<sup>19</sup> En lo que concierne al dadaísmo en el cine, sobresale el artista plástico y cineasta Has Richter. Él utiliza para sus composiciones, movimientos de cámara coreográficos para crear una "realidad" inmersa en la fantasía" (Richter,Imdb, 2008)". Entre sus filmes destacan el cortometraje *Rythmus21* (1921) y el cortometraje *Ghosts before Breakfast* (1928). Otros cineastas pertenecientes al dadaísmo son: René Clair con *Entreacto* (1924) y Marcel Duchamp con su cortometraje *Anemia Cinema* (1926) (Romaguera, 1980, p.260).

<sup>20</sup> Carl Mayer trabaja en un teatro donde escribe el guión de *El Gabinete del Dr. Caligary* dirigido por Wiene. Es guionista de los filmes *La Última Risa* (1924) y *Amanecer* (1927) ambas de F.W. Murnau. Mayer es de suma importancia tanto para el expresionismo como para la cinematografía mundial.

<sup>21</sup> Murnau no contaba con los derechos sobre la novela de Bram Stoker y pese al cambio de nombre de los personajes, la familia Stoker y descendientes demandaron al cineastas exigiendo la destrucción de la película original y sus copias (Castedo, 2000, p.16).

(1921), *Dr. Mabuse, el Rey del Crimen* (1922), *Los Nibelungos* (1924), *Metropolis* (1927), *M* (1931) y *El testamento del Dr. Mabuse* (1933). El expresionismo alemán produce grandes obras que influyen en el cine de gánsteres e inclusive al *film noir* en Estados Unidos, debido al uso de claro oscuro y el manejo de sombras.

En 1922 Robert Flaherty realiza el documental más exitoso de aquel tiempo *Nanook, el esquimal* (1922). Por otra parte, Chaplin, Keaton y DeMille realizan producciones que llenan salas de cine. Por su parte, Erich von Stroheim dirige su gran filme y obra cúlspide *Avaricia* (1924) y Sergei Eisenstein en Rusia, dirige *La huelga* (1924) (Phillips, 2002, p.494).

En el movimiento del **cine soviético de vanguardia** destacan como pioneros tres personajes: Pudovkin<sup>22</sup>, Eisenstein<sup>23</sup> y Alexandrov (asistente de Eisenstein) (Spottiswoode, 1965, p.85). Este movimiento inicia en 1925 cuando se celebra el décimo aniversario de los brotes revolucionarios; para conmemorar estos hechos se pide que se realicen actividades culturales, artísticas y sociales. Entre estas actividades encargadas surge *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein (Castedo, 2000, p.22). También los cineastas Dovzhenko, Schub y Donskoy se unen al movimiento de vanguardia cinematográfica soviética (Vega, 2000, p.73).

La propuesta de este cine es un proyecto de transformación económica, social, cultural y política, representado por la revolución bolchevique. Esta visión intentaba mostrar un cambio radical e innovador en lo artístico y en sus contenidos (Vega, 2000, p.6). González Requena señala que “[...] la vanguardia soviética desarrolla su ambiente dentro de la ambivalencia de la revolución, cristalizando un nuevo orden social, cultural y simbólico [...]” (Vega, 2000, p.5).

---

<sup>22</sup> Vsevolod Pudovkin comienza su debut con dos cortometrajes documentales *Fiebre de fracasos* (1925) y *La mecánica del cerebro* (1926). Realiza su célebre trilogía constituida por los filmes *La Madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927) y *Tempestad sobre Asia* (1928) junto con el camarógrafo Anatoli Golovnia.

<sup>23</sup> En 1920, Eisenstein ingresa como director de la sección de escenografía teatral de *Proletkult* (Cultura Proletaria), su primer trabajo encomendado, consiste en desarrollar los escenarios y vestuarios de la representación dramática titulada *El Mexicano*. Participa en seis producciones más, como escenógrafo y asistente de dirección, entre las que destaca *Hasta el más sabio se equivoca* (1923) de Ostrovski. En esta obra emplea en sus personajes (payasos y acróbatas) expresiones de angustia y diferentes estados de ánimo. Empleando estos elementos, Eisenstein desarrolla e implanta la teoría cinematográfica denominada *El montaje de las Atracciones*.

Al otro lado del mundo, la economía de Estados Unidos sufre una crisis con la caída de las acciones de la Bolsa de Valores Wall Street. La cinematografía desarrolla el cine sonoro con el filme *El Cantante de Jazz* (1927). Además, se realizan filmes de suma importancia que actualmente son considerados como clásicos del cine: *Napoleón* (1927) de Gance<sup>24</sup>, *El viento* (1928) de Sjöstrom, *The Crowd* (1928) de King Vidor, *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl T. Dreyer y ese mismo año, aparece Walt Disney con el cortometraje *Steamboat Willie* (1928) donde Mickey Mouse hace su primera aparición. El filme *El Ángel Azul* (1930) de Sternberg destaca en el último año de esta década.

En Estados Unidos durante la década de 1930 surge el cine de monstruos con filmes como *Drácula* (1931) de Browning, *Frankenstein* (1931) de J. Whale, *La momia* (1932) de Freund, *King Kong* (1933) de Cooper & Schoedsack y (Phillips, 2002, p.495).

Posteriormente al movimiento de cine soviético vanguardista, aparece el **cine surrealista**. Este movimiento está influenciado particularmente por la pintura y la literatura. El cine surrealista concentra su enfoque en traducir los impulsos inconscientes y los sueños. Estas características se documentaron en los *Manifiestos surrealistas*. Esta corriente cinematográfica surge con el mediodmetraje francés *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti. Este cineasta brasileño realiza este mediodmetraje con métodos surrealistas utilizando la asociación de las imágenes provenientes de la mente del espectador. El cine surrealista comienza a entrar en boga durante esos años. Un filme muy representativo de este movimiento es *La Marcha de las Máquinas* (1927) de Deslaw, que logra plasmar composiciones diferentes tanto en sus actores como en las máquinas. Existen

---

<sup>24</sup> En el año 1911, Gance realiza su primer filme *Le Digue*. En sus siguientes filmes denuncia actos raciales, atrocidades provocadas por la humanidad y eventos dolorosos por los que atraviesan los seres humanos, entre estas películas destacan: *Le Nègre blanc* (1912), *Mater Dolorosa* (1917), *La Dixième symphonie* (1918) y *J'accuse!* (1919). Su filme cúspide es *Napoleón* (1927), en este filme Gance innova la realización cinematográfica. Inventa nuevas técnicas de rodaje, como la colocación de la cámara sobre un trineo o un caballo. Emplea sobreimpresiones múltiples y una pantalla triple (antecedente de los formatos panorámicos). Esta película inicialmente dura 330 minutos, sin embargo en su estreno fue recortada en múltiples ocasiones (Gance, Imdb, 2008).

otros ejemplos de cine surrealista, donde la aparición de imágenes inusuales de cualquier tipo, no pueden ser cuestionadas y la representación real u onírica de imágenes y símbolos crea una hipnosis entre la pantalla y el espectador. Estos filmes son: *The Sea-shell and the Clergyman* de Germaine Dulac<sup>25</sup> (1929) y *Le Sang d'un poète* (*La sangre de un poeta*, 1930) ambas del cineasta Jean Cocteau. (Spottiswoode, 1965, p.88) El ejemplo más conocido de este movimiento por parte de los espectadores es el cortometraje *Un perro Andaluz*<sup>26</sup> de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Este cortometraje provisto de múltiples imágenes surrealistas destaca por su excepcionalidad, originalidad, y tratamiento de las imágenes. Otro ejemplo de Buñuel y de su cine surrealista es el mediodmetraje *La Edad de Oro* (1930), el cual debido a su censura produce el *Manifiesto de los surrealistas*.

Por otra parte, continuando con la línea del tiempo de los acontecimientos que suceden a nivel mundial: estalla la Guerra Civil Española y se origina la coalición entre Mussolini y Hitler está en coalición.

En Francia surge el movimiento cinematográfico denominado como **Naturalismo poético** basado principalmente en la literatura naturalista y en novelas de escritores como: Zola, Flaubert, Ibsen, Honorato de Balzac, Tostoy, Chejov, etc.

Sin embargo, antes de abordar esta corriente cinematográfica se revisan la situación y las posturas del cine francés. La sonorización del cine en Francia aumenta considerablemente la producción de filmes y el número de espectadores por película. Sin embargo, debido a los costos de producción del cine, Francia sólo

---

<sup>25</sup> Además de cineasta, Dulac también es teórico cinematográfico. Argumenta que el cine debe ser un arte totalmente independiente y único. Por lo que rechaza cualquier vínculo con las obras teatrales o con cualquier otro lenguaje artístico existente. En su estudio señala cinco aspectos de la realización cinematográfica: hacer alusión al ritmo cinematográfico; la expresión del movimiento depende del ritmo; ese ritmo en sí mismo y la evolución del movimiento son los dos elementos básicos de la narración cinematográfica; el ritmo debe rechazar toda técnica y debe centrarse en la elaboración de una estética propia; el cine debe ser vida; el desarrollo de la acción en el cine no debe limitarse a una persona sino que debe rebasar los límites de la persona y alcanzar la naturaleza y los niveles del sueño (Dulac, IMDb, 2008).

<sup>26</sup> Este título surge después de descartar el supuesto título "Es peligroso asomarse al interior", se prefiere el título *Un perro andaluz*, que era un libro de poemas escrito por Buñuel. Curiosamente, Lorca argumenta que Buñuel es "ese perro andaluz". (Castedo, 2000, p.30)

tiene como opción recurrir al capital de Estados Unidos<sup>27</sup> y de Alemania para seguir financiando sus producciones (Sadoul, 1956, p.25).

Siguiendo la precaria situación financiera, en 1935 quiebran muchos de los estudios o casas productoras estables y poderosas en Francia. Este hecho otorga la oportunidad a otras productoras independientes que constituyen la escuela francesa, poético-realista. El cineasta belga Jacques Feyder comienza la realización de películas del naturalismo poético con los filmes *Visages d'enfants* (*Faces of Children*, 1925), *Anna Christie* (1931), *El Gran juego* (1934) y *Pensión de Mimosas* (1935). Estas cintas son el parteaguas de esta escuela francesa que muestra a talentosos cineastas como Jean Vigo (*El Atalante*, 1934), Jean Renoir (*La Gran Ilusión*, 1937; *Las Reglas del Juego*, 1939) Julián Duvivier (*Un Carnet de bal*, 1937) y Marcel Carné (*Les enfants du Paradise*, 1945). De igual manera, se le atribuyen méritos a las influencias de Zecca y Delluc para la concepción y desarrollo de este movimiento cinematográfico. (Sadoul, 1956, p.33).

Por otra parte, en el mundo las disputas entre ideologías basadas en poder, política y movimientos sociales conllevan a un desencadenamiento de eventos brutales. Alemania invade Polonia. En 1939 empieza la Segunda Guerra Mundial.

Los eventos cinematográficos suscitados en tiempos de guerra: Francia y otros países europeos desarrollan su producción basada en documentales y dibujos animados (Sadoul, 1956, p.46). En Estados Unidos se origina la época de oro de Hollywood presentando las primeras películas a color, *El Mago de Oz* (1939) y *Lo que el Viento se llevó*<sup>28</sup>(1939), ambas acreditadas a Victor Fleming. Se filman grandes cintas que pasan a la historia de la cinematografía como: *El Ciudadano Kane* (1941) de Welles y *Casablanca* (1942) de Curtiz.

---

<sup>27</sup> En París se instalan los estudios Paramount, anteriormente los estudios Joinville, donde se fabrican películas en versiones múltiples: españolas, italiana, alemanas, francesas, etc. para de esta manera, abastecer a Europa (Sadoul, 1956, p.25).

<sup>28</sup> Participaron en la elaboración de este filme, tres directores: George Cukor, Sam Wood y Victor Fleming. El filme se le atribuye a Victor Fleming y a su productor, David O. Selznick, que además de adquirir los derechos de la novela de Margaret Mitchel, supervisa cada detalle de la producción (Castedo, 2000, p. 50).

A causa de la guerra, el cine tiene uno de los movimientos más importantes, el **Neorrealismo italiano**. Este movimiento es influyente, causa conmoción y admiración entre críticos y cineastas. Cesare Zavattini define al Neorrealismo italiano como “[...] un cine de atención social, que puso el acento en los grandes problemas colectivos de la guerra y especialmente en los daños inmediatos: la pobreza, la desocupación, la discriminación a la vejez, la delincuencia, la situación de la mujer [...]” (Romanguera, 1980, p.180). Para André Bazin, las características del neorrealismo son la filmación en exteriores, un reparto conformado por actores no profesionales, argumentos sencillos y escasez de presupuesto (Castedo, 2000, p.74).

Zavattini señala dos premisas sobre el neorrealismo, la primera dice que “[...] el Neorrealismo es hoy nuestra única bandera” (Casavecchia, 2005). La segunda premisa hace énfasis en que el neorrealismo no es un movimiento de naturaleza estrictamente histórica, que nace más bien de una nueva actitud ante la realidad, la cual es cruda y de grandes problemas en todos los ámbitos sociales para Italia. Zavattini concluye que “[...] el neorrealismo es siempre un proceso de no-diferenciación, tiende a descubrir los derechos comunes a partir de las necesidades de la vida elemental [...]” (Romanguera, 1980, p.195).

Los cineastas que inician este movimiento mediante sus filmes son: Vittorio De Sica con *El Limpiabotas* (1946), *Ladrón de Bicicletas* (1948) y *Umberto D* (1952); Roberto Rossellini con *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisá* (1946) y *Alemania año cero* (1948); Luchino Visconti con *Ossessione* (1943), *La Tierra Tiembla* (1948) y *Bellísima* (1951) (García Tsao, 1989, pp.77-81). El mensaje de estos cineastas, así como de Cesare Zavattini y de los críticos e historiadores del cine es una protesta artística de la Roma destrozada por los estragos de la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, este mensaje se retoma y se transmite por los cineastas Fellini, Antonioni, Germi, Zampa, Lattuada y Lizzani de Santis. André Bazin estudia y analiza esta corriente cinematográfica y asegura que *Las noches de Cabiria* (1957) de Fellini debe considerarse como la última película neorrealista,

incluso la titula *Cabiria o el viaje al final del neorrealismo*.

Siguiendo la revisión de los acontecimientos mundiales, al término la Segunda Guerra Mundial existen otros conflictos tales como la invasión de Corea del Norte a Corea del Sur, los comunistas en China toman fuerza, el gobierno de Batista en Cuba es más absolutorio y la URSS prueba su primera bomba atómica (Phillips, 2002, p.503).

Retomando la historia del cine en la mitad del siglo XX, los cineastas como Bresson, Ozu y Kurosawa<sup>29</sup> destacan por su complejidad en las imágenes, la pureza de sus historias y su puesta en escena. El cine comienza a ser analizado por críticos en revistas especializadas en cinematografía; la crítica no era del todo nueva, ya que previamente Sadoul y René Clair escriben sus críticas en la revista *Le Théâtre*. En Francia las revistas enfocadas en el cine eran las siguientes: *Cinéma*, *Positif* y *Cahiers du Cinema* (Roig-Francolí Bonet, 1997). La crítica y el análisis cinematográfico en las revistas adquiere gran importancia para el siguiente movimiento cinematográfico, la ***Nueva Ola Francesa (Nouvelle Vague)***.

Antes de abordar las características y los elementos de la Nueva Ola, se presentan antecedentes de este movimiento. En 1951, Truffaut arremete contra el *cinéma de qualité* francés y contra el supuesto *realismo psicológico* del que dice que no es ni real ni psicológico (Cuadernos de la Cineteca Nacional, Colección Videoteca, 1998, p.1). Truffaut plantea que se pierde la autonomía y el poder expresivo de la imagen y que además los filmes del supuesto *arte* implican una dependencia con el arte “*noble*” de las letras. Por tal motivo, en su admiración en el tratamiento de la imagen, los críticos de la Nueva Ola exaltan el cine de autor “anti-intelectual” de los americanos Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Samuel Fuller, Raoul Walsh y John Ford, separándolo del *cinéma de qualité* (Cuadernos de la Cineteca Nacional, Colección Videoteca, 1998, p.1).

---

<sup>29</sup> En 1951, el Festival de Venecia solicita a Japón una película para el concurso. Se envía el filme *Rashomon* (1950) de Kurosawa, con tanta confianza que ni se le comenta al propio Kurosawa de esto. La película gana el León de Oro (Castedo, 2000, p.86). Este suceso impulsó la cinematografía asiática y a cineastas japoneses de la talla de Ozu y Mizoguchi.

*La Nouvelle Vague* tiene como líder y precursor a André Bazin, quien favorece un cine realista y fresco, que muestre la vida cotidiana y que no requiera de grandes presupuestos. Con esta concepción, Bazin crea su primera publicación sobre cine, la '*Revue du Cinéma*' en 1947, que en 1951 se sustituye por '*Cahiers du Cinema*' (Cuadernos de la Cineteca Nacional, Colección Videoteca, 1998, pp.1-2).

*La Nouvelle Vague*<sup>30</sup> es un grupo de cineastas franceses entre los años 1958 a 1964. Este grupo de directores lo conforman François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette y Eric Rohmer. Estos cineastas que forman el corazón y parte central y esencial de este movimiento comienzan como críticos para la revista *Cahiers du Cinéma* (García Tsao, 1989, pp.81-82).

Prosiguiendo con la revisión de los acontecimientos mundiales, en 1957 ocurre el lanzamiento del satélite artificial *Sputnik* por parte de la Unión Soviética; se nacionaliza el Canal de Suez. (Phillips, 2002, p.505).

El siguiente movimiento cinematográfico es el **Free Cinema Inglés** que surge prácticamente de los documentales ingleses en el contexto de la problemática social existente. El movimiento inicia a causa de la protesta de las estructuras industriales del cine contemporáneo y contra el conformismo moral (Romanguera, 1980, p.39). Se argumenta que el cine y el teatro puedan llegar a ser banalmente un simple espectáculo, si no se enfocan adecuadamente a un cauce. Este movimiento se produce en 1956, se conduce bajo el manifiesto *Angry young men* (Romanguera, 1980, p.39) y se concibe por la visión innovadora de los cineastas Tony Richardson, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Richard Lester y John Schlesinger. También los cineastas Joseph Losey, David Lean y Stanley Kubrick aportan grandes obras al cine inglés de esta época (García Tsao, 1989, p.84).

---

<sup>30</sup> Ante el apludido recibimiento de los filmes de estos cineastas, la periodista francesa Françoise Giraud acuñó la expresión *La Nouvelle Vague* en las páginas del semanario *L'Express* en diciembre de 1957. Esta expresión denomina a este movimiento cinematográfico (Cuadernos de la Cineteca Nacional, Colección Videoteca, 1998, p.3).

Mientras los británicos realizan su propio cine de vanguardia y protesta, en la India Satyajit Ray y en Suecia Ingmar Bergman conmocionaban desde críticos y espectadores hasta festivales cinematográficos. Por otra parte, en la producción de países socialistas, los cineastas denotan su arte y también su molestia por la situación que se vive en su país. Entre ellos destacan Wajda, Zanussi, Skolimowski, Jancsó y antes de abandonar sus respectivos países Forman y Polanski (García Tsao, 1989, p.88). En la década de los sesenta aparece el cineasta Andrei Tarkovsky en la Unión Soviética.

En los acontecimientos mundiales, destaca la conmoción del asesinato del presidente Kennedy que da la vuelta al mundo; Estados Unidos envía tropas a Vietnam; Gandhi es primer ministro de la India y Nelson Mandela es condenado a cadena perpetua (Phillips, 2002, p.508).

Años más tarde, ante la inconformidad ocasionada por la opresión de las minorías y los degradantes estilos de vida de sus habitantes, en Brasil empieza el movimiento llamado **Cinema Novo**. En la meca del cine, el movimiento latinoamericano más conocido y de mayor trascendencia e impacto social y cultural es el *cinema novo*. Este movimiento con influencias neorrealistas propone una producción autónoma, nueva y relacionada con una ideología de revolución. Glauber Rocha refiriéndose a las características de este movimiento, señala que “[...] nuestra originalidad es nuestra hambre [...]” (Rocha, 1971, p.12). Por ello, la estética con la que se filma estaba estrechamente ligada a ese proceso hambriento, correlacionado con procesos políticos, morales y sociales (Rocha, 1971, p.12). Los cineastas que destacan en este movimiento son: Glauber Rocha, quien también empieza como crítico de cine; Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Alex Viary y Carlos Diegues.

Entre los sucesos mundiales, a mediados de los años sesenta continúa la guerra y los ataques entre Vietnam y Estados Unidos; comienza una dictadura en Grecia;

Martin Luther King y Robert Kennedy son asesinados; los soviéticos invaden Checoslovaquia y Yassir Arafat es el dirigente de la Organización de Liberación Palestina (Phillips, 2002, p.505).

En estos años inicia el **nuevo cine alemán**, un movimiento cinematográfico con cineastas que deslumbran a críticos y a espectadores. El nuevo cine alemán se origina debido a que después de la guerra, este cine es muy convencional, desplazando las facetas y los elementos artísticos del cine; con el ascenso de los sociodemócratas liderados por Willy Brant se pretende cambiar las políticas estatales del cine (Romanguera, 1980, p.275). En 1962 se realiza en Oberhausen, un festival que reúne a diversos directores en la República Federal Alemana (García Tsao, 1989, pp.92-93). En este lugar, se origina una crítica al viejo cine alemán y a los rasgos característicos de sus melodramas. Esto origina el siguiente manifiesto: “La desaparición del viejo cine convencional alemán, da al nuevo cine la posibilidad de vivir [...] El viejo cine ha muerto. Creemos el nuevo. ” (Rossé, 1991, p.10). Los cineastas representativos de este movimiento son: Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Reinhard Hauff, Peter Handke y Wim Wenders; otros personajes que surgen en la posguerra y son esenciales para este movimiento son: Alexander Kluge, Hans-Jürgen Syberberg y Volker Schlöndorff (García Tsao, 1989, pp.92-93).

A fines de la década de 1960, entre los sucesos mundiales que se suscitan está que tanto en Francia como en México surgen revoluciones y protestas por parte de estudiantes que culminan con la entrada de sus respectivos ejércitos; el 21 de julio de 1969 el Apollo 11 y sus tripulantes pisan por primera vez el suelo lunar, misma que se transmitió por televisión alrededor del mundo; las pantallas en las salas de cine proyectaban filmes en Cinemascope<sup>31</sup>.

Retomando la historia del cine mundial, fuera de Alemania en las décadas de los

---

<sup>31</sup> Es un sistema de filmación que se caracteriza por el uso de imágenes amplias de las tomas de filmación y por la inserción del audio en modo estereofónico. Las salas que proyectan películas en este sistema son bastante amplias y sus pantallas son más amplias que las tradicionales y ubicadas con una concavidad que permitiera ver la amplitud de la imagen.

sesenta y setenta, el español Luis Buñuel filma grandes obras como *El ángel exterminador* (1962), *Bella de día* (1967), *La Vía Láctea* (1969), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Estas obras de culto trascienden tanto para los países de producción de estos filmes México, Francia y España, como para la cinematografía mundial. En el año 1966, se estrena el filme italo-argelino *La Batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo.

En los setenta, Hollywood sigue consolidándose como la productora de la mayoría de los filmes realizados, y varios cineastas que a la fecha tienen un legado comienzan en estos años su sendero artístico como es el caso de: Scorsese, Allen, F. Coppola, Spielberg, Lucas, Cassavettes, de Palma, Altman, Lumet entre otros. Filmes de culto como *8 ½* (1963) de Fellini, *El Padrino* (1972) de F. Coppola, *Taxi Driver* (1976) de Scorsese, *La Guerra de las Galaxias* (1977) de Lucas y *Apocalipsis Ahora* (1979) comienzan su legado. Además, surgen nuevas propuestas y formas de ver el cine, no tan artísticas pero si rentables como la cinta *Garganta Profunda* (1972) de Damiano, que se convierte en el primer filme donde se exhiben escenas sexuales explícitas que recauda grandes cantidades en taquilla.

En los años setenta y ochenta para la cinematografía y los cineastas en España, destacan los siguientes directores: Luis Berlanga, Carlos Saura, Víctor Enríquez, Manuel Gutiérrez Aragón y Pedro Almodóvar (García Tsao, 1989, p.96).

El **cine contemporáneo** se considera por funcionalidad de este trabajo desde la década de los ochenta hasta el año 2008, de acuerdo con los movimientos culturales que se presentaron y las ideologías que se suscitaron. La teoría de Rick Altman se sigue aplicando para este apartado, por ello se mantiene la división de cada cinco años para mencionar los filmes representativos de la época, junto con los acontecimientos mundiales que se suscintan.

En el arte, el cine, la pintura, la literatura y la música evolucionan y abren sus

matices, gamas y estilos, surgen las innovaciones, dejando a un lado lo clásico. Por ejemplo, en la música aparece el indie rock y la aparición de diversos géneros musicales, entre ellos el punk y el grunge. Las liberaciones de los años 70 cambian concepciones para los años 80 y originan una nueva ideología. Además, los movimientos cinematográficos dejan de ser tan evidentes y los autores destacan exclusivamente por sus obras y su cosmovisión, sin pertenecer específicamente a una corriente cinematográfica.

En 1980, la URSS continúa su invasión a Afganistán, aparece el primer videodisco interactivo *How to watch Pro Football* y las películas que destacan son: *Moscú does not Believe in Tears* (1980), de Vladimir Menshev, *Toro Salvaje* (1980) de Scorsese, *El Resplandor* (1980) de Kubrick y *Kagemuscha* (1980) de Kurosawa. La miniserie *Berlin Alexanderplatz* (1980) de Fassbinder despierta gran polémica, así como un gran rating y un aprecio significativo por parte de los espectadores.

En la primera mitad de la década de los 80, los acontecimientos que destacan son: científicos identifican el virus del VIH; Argentina invade las Islas Malvinas, esta guerra y su territorio finalmente pertenece a Inglaterra; aparece MTV, canal musical de 24 horas; se comercializa la primera computadora Apple Macintosh (Phillips, 2002, p.517). En el ámbito cinematográfico, las cintas que destacan alrededor del mundo son: *Mephisto* (1981) de Szabo, *Blade Runner* (1982) de R. Scott, *Fanny y Alexander* (1982) de Bergman, *Fitzcarraldo* (1982) de Herzog, *Kooyaanisqatsi* (1983) documental experimental de Godfrey, *De paseo a la muerte* (1984) de los hermanos Coen, *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders y *Erase una vez en América* (1984) de Leone.

A mediados de los años 80, destacan a nivel mundial los filmes que obtuvieron grandes reconocimientos en festivales y se convirtieron en obras de culto. Estos filmes son: *Terciopelo Azul* (1986) de Lynch, *Pelotón* (1986) de Stone, *El Último Emperador* (1987) de Bertolucci, *Sorgo Rojo* (1987) de Yimou, *Cara de Guerra*

(1987) de Kubrick y *Los Muertos* (1987), la última película de John Huston. Inicia la incursión de grandes cineastas y la consolidación de la obra de otros directores en las películas: *Cinema Paraíso* (1988) de Tornatore, *Landscape in the Mist* (1988 de Angelopoulos, *Mystery Train* (1989) de Jarmusch, *Drugstore Cowboy* (1989) de van Sant, *Life is Sweet* (1990) de Leigh, *Buenos Muchachos* (1990) de Scorsese y los episodios de *El Decálogo* (1989-1990) de Kieslowski.

El avance de la tecnología apoya las artes visuales, el entretenimiento da un giro y cautiva con mayor impacto al espectador. En 1985 en Japón, surge la primera pantalla 3-D IMAX. Los eventos mundiales suscitados en la segunda mitad de la década de los 80 fueron: el accidente nuclear en Chernobyl; en 1986 Ucrania contamina Europa; el Nintendo conmociona el mercado de Estados Unidos; en 1988 se funda la cadena TNT; las tropas soviéticas abandonan Afganistán y las Naciones Unidas pretenden mediar el fuego entre Irán e Irak; en 1989 cae el Muro de Berlín; en 1990 Nelson Mandela sale de prisión en Sudáfrica, Yugoslavia se divide para formar dos países (Phillips, 2002, pp.519-520).

En la primera mitad de la década de los noventa los sucesos que destacan son: los aliados de las Naciones Unidas y Estados Unidos vencen a Irak en una batalla de 100 horas y liberan a Kuwait; el primer ministro de la India, Rajiv Gandhi es asesinado; Boris Yeltsin es elegido presidente de Rusia; Bosnia y Herzegovina disputan una guerra civil.; en 1992, la URSS se divide en 15 naciones, incluyendo Rusia; en 1993, Checoslovaquia se divide en Eslovaquia y la República Checa, ese mismo año comienzan los cibernautas a navegar por Internet, también en ese año *Directv* ofrece televisión satelital con múltiples canales y Kodak introduce sistemas digitales en las tiendas; en 1994, Ernesto Zedillo es electo presidente tras el asesinato del candidato del PRI, Luis Donaldo Colosio (Phillips, 2002, pp.512-523).

En la primera mitad de la década de los 90, en el cine destacan los siguientes filmes: *Europa, Europa* (1991) de Holland, *The Player* (1992) de Altman, *Perros*

de *Reserva* (1992) de Tarantino, *The Crying Game* (1992) de Jordan, *La lista de Schindler* (1993) de Spielberg, *Naked* (1993) de Leigh, *El Piano* (1993) de Campion, *Adiós a mi Concubina* (1993) de Chen, *Pulp Fiction* (1994) de Tarantino, *Ed Wood* (1994) de Burton, *Exótica* (1994) de Egoyan y la *trilogía de Colores* (1994) de Kieslowski.

Después de los movimientos cinematográficos de casi todo un siglo de cine desde los Hermanos Lumière, el **Dogma 95** es el último movimiento cinematográfico del siglo XX.

*Dogme 95* en idioma danés, es un movimiento cinematográfico que se realizó en 1995 por los cineastas Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring y Soren Kragh-Jacobsen. El objetivo de este movimiento es realizar filmes simples, donde destacara la intensidad dramática; en 1995 estos directores de cine dieron a conocer un documento donde mostraban la necesidad de cambiar la forma y el modo de realizar películas.

Este documento es fundamental para impulsar el movimiento Dogme 95, los filmes de este movimiento deben seguir ciertas normas y patrones acordados en el voto de castidad del Manifiesto Dogma 95 (Buscombe, 2003, pp.324-325). Estas características incluyen filmar en escenarios naturales evitando escenografías de estudios, utilizar cámara en mano, grabar con sonido directo y sin musicalizaciones especiales, la película debe ser a color sin utilizar iluminación especial, ni filtros en la cámara; el tiempo diegético del filme es presente y no existen películas de género. El director no es dueño ni acreedor del filme, la finalidad del cineasta es plasmar la realidad de sus personajes en un filme donde colabore todo el equipo de producción y realización. Dogme 95 en sí, postula e intenta realizar un cine contrario al cine americano, al academicismo y la industria de los grandes estudios (Buscombe, 2003, pp.324-325). Entre las películas que sobresalen en el Dogme 95, se encuentran: *La Celebración* (*Festen: Dogme #1*, 1998) de Vinterberg, *Los Idiotas: Dogme #2* (1998) de von

Trier, *Mifune: Dogme #3* (1999) de Kragh-Jacobsen, *The King is Alive: Dogme #4* (2000) de Levring y por último *Lovers: Dogme #5* (1999) de Jean-Marc Barr.

Continuando con la revisión de los sucesos mundiales acontecidos en el último lustro del siglo XX: en 1997 se genera el sistema DVD; en 1998, el presidente Suharto de Indonesia cede su dictadura tras 32 años en el poder; múltiples ataques terroristas afectan al mundo; India y Pakistán se declaran enemigos y realizan pruebas nucleares; en 1999 un terremoto en Turquía mata a 21 mil personas; Yeltsin renuncia al poder en Rusia, cediendo la presidencia a Vladimir Putin; en el 2000, el presidente de Yugoslavia, Milosevic se retira de su cargo; ese mismo año se inaugura el Museo Nacional del Cine en Turín, el museo más grande de la cinematografía (Phillips, 2002, pp.525-527).

En la segunda mitad de la década de los 90 destacan los filmes: *El Odio* (1995) de Kassovitz, *The Look of Ulysses* (1995) de Angelopoulos, *Trainspotting* (1996) de Boyle, *Secretos y Mentiras* (1996) de Leigh, *Rompiendo las Olas* (1996) de von Trier, *Lumière y Compañía* (1996), *El sabor de la Cereza* (1997) de Kiarostami, *La Princesa Mononoke* (1997) de Miyasaki, *Eternity and a Day* (1998) de Angelopoulos, *Felicidad* (1998) de Solondz, *Bajo California* (1998) de Bolado, *Corre Lola Corre* (1998) de Tykwer, *Matrix* (1999) de los hermanos Wachowski, *Buena Vista Social Club* (1999) de Wenders, el documental sobre los documentales *Cinéma Vérité* (1999) de Wintonick, *Buen Trabajo* (1999) de C. Denis, *Amnesia* (2000) de Nolan, *Bailando en la Oscuridad* (2000) de von Trier, *Infidel* (2000) de L. Ullman y *Deseando Amar* (2000) de Kar-Wai.

Continuando con la revisión de los sucesos mundiales, a principios del siglo XXI, la violencia y el terrorismo son fenómenos que tratan de eliminarse y atacarse; también se trata de erradicar la pobreza extrema, el hambre y las pandemias. Entre los acontecimientos mundiales destacan: El presidente de Congo Laurent Kabila es asesinado por su guardaespaldas, su hijo Joseph Kabila dirige a su nación mientras continúa la guerra civil de ese país. Ariel Sharon gana la elección en Israel, mientras sigue la violencia entre Israel y Palestina en el Medio Oriente.

El 11 de septiembre en Nueva York, las torres gemelas son derribadas por un ataque terrorista, como respuesta a estos atentados, las fuerzas militares inglesas se suman al bombardeo contra Al-Qaeda. El líder de Yugoslavia Slobodan Milosevic es enjuiciado con cargos de crímenes ante la humanidad. Estados Unidos continúa su ataque e invasión a Medio Oriente en su búsqueda por Al-Qaeda. Corea del Norte admite desarrollar bombas atómicas En 2003 George Bush anuncia que Estados Unidos está listo para atacar, aún cuando las Naciones Unidas no apoyen su decisión. Saddam Hussein es capturado por tropas norteamericanas. En 2004 España es atacada por fuerzas terroristas en un bombardeo donde mueren más de 200 personas. Yasir Arafat muere en París. En 2004 un gran tsunami devasta a Tailandia y otros países de Asia causando 200 000 muertos. En 2005 muere el Papa Juan Pablo II. En 2006, Saddam Hussein es condenado por sus crímenes contra la humanidad por una corte iraquí y es mandado a la horca en Bagdad (Infoplease, 2007).

En el cine, los filmes que destacan a principios del siglo XXI son: *Amélie* (2001) de Jeunet, *El viaje de Chihiro* (2001) de Miyasaki, *Ciudad de Dios* (2002) de Meirelles, *Filatrópica* (2002) de Caranfil, *El Pianista* (2002) de Polanski, *Kill Bill* (2003) de Tarantino, *Oldboy* (2003) Park, *Eterno resplandor de una mente sin recuerdo* (2004) de Gondry, *La Caída* (2004) de Hirschiegel, *Swades: We the people* (2004) de Gowariker, *Mi padre y mi hijo* (2005) de Irmak, *Sin City* (2005) de Rodríguez, *C.R.A.Z.Y* (2005) de Vallée, *El Laberinto del Fauno* (2006) de Del Toro, *La vida de los Otros* (2006) de von Donnersmarck, *Munnabhai Meets Mahatma Gandhi* (2006) de Hirani, *Paint it Yellow* (2006) de Mehra, *Los Infiltrados* (2006) de Scorsese, *Sin Lugar para los débiles* (2007) de los hermanos Coen, *La lengua de las mariposas* (2007) de Schnabel, *4 Months, 3 Weeks & 2 Days* (2007) de Mungiu, *On the Other Side* (2007) de Akin, *The Dark Night* (2008) de Nolan, *Slumdog Millionaire* (2008) de Boyle, *Entre les murs* (2008) de Cantet.

Esta revisión del cine abarca la cinematografía del siglo XX, en la que surgieron grandes obras que hoy son filmes de culto y constituyen la base de lo que

conocemos como el séptimo arte; asimismo se incorporaron las primeras películas del siglo XXI, que también algún día serán filmes de culto.

### 1.3 Géneros cinematográficos

El género cinematográfico es una característica que comparten los filmes, por ello en este apartado se han normalizado los géneros cinematográficos, con el fin de contar con una base conceptual para la clasificación de géneros de las obras cinematográficas, dado que las asociaciones o relaciones intertextuales están contemplada en la generación de índices. La normalización de los géneros cinematográficos está basada en los trabajos de García Tsao, Dick y Altman, en la cual se han eliminando subgéneros o sobrenombres de diferentes lenguas o regiones.

Por ejemplo: Un filme etiquetado como *road-movie* posee ciertas peculiaridades con otro *road-movie*, las características de los *filmes de camino* permiten reconocer las afinidades o las diferencias entre filmes, generando relaciones intertextuales, mismas que se pueden indizar.

Los críticos de cine, los cineastas y los productores, al igual que los espectadores, los distribuidores que rentan o compran películas y los exhibidores agrupan los filmes en géneros<sup>32</sup> para manejar ya sea el mercado o para clasificar las películas; Sin embargo, los géneros cinematográficos, son una prolongación de los géneros literarios (Altman, 2000, p.33) por ello requieren de una clasificación basada en un marco conceptual para su indización.

La proliferación de los géneros cinematográficos inició a fines de los sesenta cuando los estudiosos y críticos de cine, a partir de los géneros literarios

---

<sup>32</sup> Acción, Suspenso, Terror, Aventura, Comedia, Drama, Aventuras y Policiaco son las categorías más comunes utilizadas en el mercado del cine comercial. Sin embargo, estas clasificaciones son sobrenombres impuestas por las industrias de cine de cada país, que hace referencia al género original con un término de su lengua natal.

empezaron a crear los propios géneros del cine. El concepto de género tiene múltiples significados, entre ellos, un esquema básico que precede, programa y configura la producción de la industria cinematográfica; estructura sobre la que se construyen las películas; etiqueta para denominar las decisiones de las distribuidoras y los exhibidores (Altman, 2000, p.35).

En los géneros cinematográficos se pueden constatar la excursión de algún director en un género específico y en ocasiones, la concentración de algún género cinematográfico en la filmografía de dicho director (García Tsao, 1989, p.47). Por ejemplo, la filmografía de Alfred Hitchcock se asocia con el **thriller**, sus obras aportan ciertos patrones y elementos de *suspense* a muchos otros filmes y a diversos cineastas, como son Brian de Palma, Claude Chabrol e inclusive al propio Truffaut<sup>33</sup>. Otro ejemplo es el **western** de John Ford que sin duda alguna, aporta un contexto socio-político al género e inclusive una faceta psicológica a los personajes de sus *westerns*.<sup>34</sup>

El cine plantea las “reglas del juego”, basadas en la composición y en distintos elementos de acuerdo con las expectativas que se generan en el espectador, quien espera ciertas características afines y encuentra una serie de fórmulas entre las películas. Las expectativas del público se apoyan primeramente en el tratamiento visual para después acoplarse a las convenciones de la historia que se está observando (Altman, 2000, pp.36-37). Continuando con el ejemplo de los westerns de John Ford, el público puede diferenciar, entre filmes de este mismo género. Por ejemplo, además de que actúen John Wayne o Henry Fonda se pueden observar las diferencias entre las similitudes de *My Darling Clementine* (1946) y *The Searchers* (1956) ambas de Ford. También, aunque sea otro western se pueden distinguir las diferencias con el filme *Brokeback Mountain* (2005) de A. Lee y otros westerns. Esto se debe entre otras cosas, porque existen

---

<sup>33</sup> François Truffaut escribe el libro "*El cine según Hitchcock*", donde entrevista a Alfred Hitchcock acerca de su obra. El proyecto comienza cuando Truffaut estaba en Nueva York promocionando su película *Jules y Jim* (1962), y los periodistas cuestionaron los elogios de los críticos del Cahiers Du Cinema sobre Hitchcock y su película *La Ventana Indiscreta* (1954) (Truffaut, 1999).

<sup>34</sup> Orson Welles declaró que observó 40 veces el filme de *La Diligencia* (1939) de Ford antes de comenzar el rodaje de *El Ciudadano Kane* (1941) (Castedo, 2000, p.48).

convenciones propias sometidas a diferentes procesos históricos y sociales. Aparte dista mucho un western de los cuarenta con un western contemporáneo y sobretodo que aborda una temática inusual como el western de Ang Lee. De igual manera, distan mucho los melodramas de Griffith, a los de Fassbinder, o a los de Almodóvar o a los de Douglas Sirk, aún siendo el mismo género cinematográfico. Aunque las películas posean el mismo género, todos y cada uno de los filmes tienen características y elementos únicos.

Los géneros cinematográficos surgen de la idea que se formula detrás de la película y cualquier percepción que se tenga de ella. Un género es el grupo o categoría que reúne obras similares; estas relaciones recaen en elementos temáticos y rasgos afines. Para identificar un género se consideran dos aspectos: el externo y el interno (García Tsao, 1989, p.48). El externo, concierne a los signos visibles, lo que se ve en pantalla; un filme de horror se caracteriza por los escenarios, la textura del ambiente, la musicalización tétrica y la existencia de algún monstruo, asesino serial o ente que amenaza a cierto grupo de personas “normales”. El interno se refiere a cuestiones de tono o tratamiento; por ejemplo, en la sátira *La sombra del vampiro* (2000) de Merhige se observa a William Dafoe interpretando al personaje de Max Schreck. El actor Max Schreck caracteriza al vampiro Orlock en *Nosferatu* (1922) de Murnau. El aspecto interno del género cinematográfico se constata en este ejemplo, ya que aunque el filme *La sombra del vampiro* posee muchas características del cine de horror, este filme posee un tono cómico debido a su sátira existente con la película de *Nosferatu* (García Tsao, 1989, pp.47-48).

La primera clasificación habitual y genérica de las características propias del filme se divide en dos secciones, dos bloques generales de las cuales el cine parte: **películas documentales** y **películas de ficción**. El documental surge desde el nacimiento del cine, cuando los hermanos Lumière captan en sus cinematógrafos la realidad tal cual la observan; la ficción aparece unos años después con George Méliés, que utiliza el cinematógrafo como instrumento para crear magia y como

una herramienta que desarrolla la imaginación en un mundo fantástico con ilimitados nexos con la realidad (García Tsao, 1989, p.48).

## Documental

En la década de los 30's comienza a diseminarse el termino "documental"<sup>35</sup>, John Grierson utiliza este vocablo en 1926 en el *New York Sun*, para calificar la obra de Robert Flaherty (Breschand, 2004, p.10). El documental comienza paralelamente con el cinematógrafo ya que se puede decir que los propios hermanos Lumière realizan documentales, al tomar situaciones y momentos de la realidad y reproducirlos atribuyéndoles una virtud singular a estas vistas (Breschand, 2004, p.10). Robert Flaherty y Dziga Vertov<sup>36</sup> son dos personajes que revolucionan el documental e inspiran esta labor, ya sea en el rodaje exploratorio o en el montaje del mismo. El documental más conocido de Flaherty es *Nanook, el esquimal* (1922) y de Vertov es *El hombre de la cámara* (1929) (Breschand, 2004, p.14). Vertov influye a posteriores documentalistas, entre ellos están los siguientes: Román Karmen, Joris Ivens, Jean Rouch, Pierre Perrault y Michel Brault.

Los documentales se elaboran recreando mediante entrevistas una realidad. Por otra parte, en los documentales se encuentra el docudrama. El docudrama es la reconstrucción fiel de los hechos reales utilizando actores, en lugar de los propios personajes e individuos que viven dicho suceso (García Tsao, 1989, p.50) Un ejemplo de docudrama es *La Cruz del Sur* (1992) de Guzmán.

Como se menciona previamente, las dos grandes vertientes en el cine son el

---

<sup>35</sup> Godard define en breves palabras el documental, argumentando que en él "[...] se cuentan verdades para decir mentiras [...]" (García Tsao, 2002).

<sup>36</sup> Vertov es el líder del grupo denominado como Los Kinoks representa el primer cambio radical en el cine documental. Cuando comienza la guerra civil en la Unión Soviética, Vertov es encomendado al Comité Cinematográfico (Kino-Komitef) como redactor y editor en jefe del primer noticiero cinematográfico del gobierno lenista. En mayo de 1922, comienza la relación de Kino-Pravda (Cine - Verdad) revista fílmica financiada por la empresa estatal Goskino. En esta revista surgen diversos manifiestos y premisas sobre la praxis del cine como testimonio de la revolución soviética; estos postulados desvaloran a las cinematografías mundiales argumentando que *el cine del futuro es la negación del cine de hoy*. Los manifiestos de esa revista son publicados en una antología titulada *La Revolución de los Kinoks*, que contiene las propuestas e ideas del concepto "cine-ojo" (Vega, 2000, pp.17-20).

documental y el cine de ficción. De esta manera, acorde a los géneros cinematográficos del cine de ficción, no se puede definir ni constatar que existen hoy en día géneros puros; los géneros en sí, son nombrados a partir del marketing de Hollywood para clasificar los filmes. De hecho, la industria cinematográfica define los géneros para que los espectadores reconozcan y asocien las particularidades de las películas.

Una vez aclarado el concepto y las características del género, se exponen los rasgos y elementos de los géneros cinematográficos de mayor importancia y relevancia en la meca del cine. Para concluir las descripciones de género, se cita a Schatz que señala que “[...] el género es el producto de la interacción entre el público y el estudio, y estos géneros constituyen el resultado de las condiciones materiales de la producción comercial de las películas [...]” (Schatz, 1981, p.16).

### **Películas de Ficción**

En los filmes de ficción se encuentran todos los géneros que clasifican tanto el estilo como las características de un filme. Dentro de las películas de ficción están todos los géneros que popularmente se conocen, éstos se describen a continuación:

El **western** es probablemente el género más reconocible de la cinematografía. El primer western data de 1903, bajo la dirección de E. S. Porter titulado *The Great Train Robbery*. Es un género esencialmente norteamericano, que se centra y sitúa a sus personajes en un pueblo épico sin pasado (García Tsao, 1989, pp.50-53). El personaje principal de estos filmes es un héroe, que por lo general anda sólo por los senderos de su vida, y una de las características a su favor es que posee una habilidad. Sin embargo, la sociedad desconfía tremendamente de este héroe. James Kitses en su estudio sobre los westerns titulado *Horizon West* (Dick, 2002, p.127), demuestra que en sí un western es tanto un enfrentamiento entre el bien vs. el mal, como la civilización vs. el ambiente salvaje, así como, la individualidad

vs. la sociedad, la naturaleza vs. la cultura y el Este contra el Oeste (García Tsao, 2002).

Entre los elementos que posee el western están su vestuario que es elemental, la destreza en el uso de armas por parte de los personajes, y la actitud del héroe o antihéroe del filme. Estos rasgos son imitado en países como Italia, España, México, Alemania, entre otros (Phillips, 2002, p.227). Por mencionar un ejemplo acerca de estas imitaciones del western, están los *spaghetti western*<sup>37</sup> de Leone, también se encuentran los siguientes westerns: *Tiempo de morir* (1966) de Ripstein, *El Topo* (1970) de Jodorowsky, *Mi Querido Tom Mix* (1991) de C. García Agraz, entre otros. Algunos de los cineastas que sobresalen por sus westerns son: John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh, Sam Peckinpah, Budd Boetticher, Samuel Füller, Anthony Mann, Robert Aldrich, Sergio Leone y Clint Eastwood<sup>38</sup>(García Tsao, 1989, p.51).

El **cine de gangsters** es un género de llega al cine con la inmigración italiana y con el crimen organizado. Ilustra el ascenso social de un personaje y su vertiginosa y estrepitosa caída. En 1912, Griffith inaugura el género con el cortometraje *The Musketeers of Pig Alley* (García Tsao, 2002). Tres años más tarde, Raoul Walsh filma *Regeneration* (1915). Aunados a estos filmes pioneros del género, propiamente los primeros clásicos se dieron en la época de la Depresión norteamericana y son los siguientes: *El pequeño Cesar* (1930) de LeRoy, *Enemigo Público* (1931) de Wellman y *Caracortada* (1932) de Hawks. La segunda gran época del género corresponde a fines de los sesenta con filmes como *Bonnie y Clyde* (1969) de A. Penn y las dos primeras partes de la trilogía de *El Padrino* (1972,1974) de Coppola (García Tsao, 1989, p.66).

La manera de agrupar las características asociadas con la temática de los filmes

---

<sup>30</sup> *Per un pugno di dollari* (1964), filme de Leone que inicia lo que se conoce como spaghetti western, fue un remake de *Yojimbo* (1961) de Kurosawa. Unos años después, Leone realiza *El Bueno, el malo y el feo* (1966) y dos años más tarde, sus obras cúspides *Érase una vez en el Oeste* (1968), *Érase una vez en América* (1984).

<sup>38</sup> Véase para más información sobre westerns el siguiente libro: Allen Eyles *The Western*. London: The Tantivy Press, 1975. Es un obra dedicado a los westerns e incluye más de 3500 títulos compilados.

de gánster, son tres elementos señalados a continuación (García Tsao, 2002):

1. Clásica. Hace referencia a la vida cíclica, el personaje asciende y cae estrepitosamente, haciendo énfasis en el castigo que tiene que pagar. Algunos filmes pertenecientes a esta división son: *El Padrino II* (1974) de Coppola, *Buenos Muchachos* (1990) de Scorsese, *Casino* (1995) de Scorsese.
2. Variante rural. Asaltos a camiones y bancos. Algunos filmes pertenecientes a esta división son: *Bonnie y Clyde* (1967) de A. Penn, *Thieves like us* (1974) de R. Altman.
3. Robo elaborado. La elaboración de una estrategia que culmina en una disputa final. Algunos filmes pertenecientes a esta división son: *The Killers* (1946) de Siodmak, *Casta de Malditos* (1956) de Kubrick, *La Gran Estafa* (1960) de Milestone, *Perros de Reserva* (1992) de Tarantino.

En el género cinematográfico de **comedia** el objetivo es muy simple, hacer reír al público espectador. Si se realiza un recuento y se considera el cortometraje *El regador regado* (1895) de los hermanos Lumière, como la primera incursión en el género, se puede decir que es el género cinematográfico más antiguo. Las variantes en la forma y el enfoque de cómo se intenta hacer reír al espectador conforman los subgéneros de la comedia. Inicialmente, el *slapstick* (comedia física) es lo más común y es utilizado entre los cómicos como Mark Sennett,<sup>39</sup> Charles Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Max Linder, Harold Lloyd y también por Laurel & Hardy (García Tsao, 1989, p.33). En los inicios del cine de comedia, debido a su impacto, sus hilarantes y satíricas películas, no se puede dejar de mencionar a los Hermanos Marx: Groucho, Chico y Harpo (*Héroes de ocasión*, 1933). (Taibo, 1987, p.135). Sin embargo, al momento de sonorizar al cine, personajes como Buster Keaton y otros cómicos no tienen un futuro próspero. También comienzan nuevas ideas para humorizar las imágenes y debido a ésto, aparece la comedia romántica, donde sobresale Ernst Lubitsch.

---

<sup>39</sup> Sennett es el creador del estilo "Keystone". Inspira a muchos comediantes como a los hermanos Marx, a Laurel y Hardy entre otros, desarrolla la comedia dell' arte (Sadoul, 1956, p.6). En una ocasión Sennett dijo: "[...] sentí que mi escuela primaria, mi secundaria y mi universidad se llamó Griffith. Todo lo que sé de cine lo aprendí a su lado [...]" (Sadoul, 1956, p.6).

Más tarde, inicia un subgénero que recibió grandes elogios por parte de críticos y de espectadores debido a su realización y a sus características denominado: screwball comedy<sup>40</sup>. Entre los directores que incursionan en este subgénero, destaca Frank Capra, George Cukor y Stanley Donen.

Después de una breve revisión de los cineastas y sus películas de comedia, se define que los rasgos característicos y elementos que surgen en este género son los siguientes (García Tsao, 2002):

1. “Chico conoce chica”	5. Pícaro (Chaplin, Cantinflas)
2. Parodia	6. Conciencia existencial
3. Sátira	7. Héroe con Misión [ <i>La General</i>
4. Reducción a lo absurdo [ <i>Dr. Insólito</i> (1964) de Kubrick]	(1927) B. Keaton]

Otro gran personaje a destacar en este género, es el cineasta austriaco Billy Wilder que debido a la elaboración de sus personajes, la perspicacia de sus diálogos elaborados con su co-guionista Charles Brackett, así como la puesta en escena de sus actores, desarrolla grandes películas de comedia. Otro cineasta a considerar en el ámbito del humor es Woody Allen, que en su primera etapa desata múltiples risas y grandiosos *gags*; aún cuando su cine se conforme de varias etapas, su humor negro es digno de observar. La comedia en el cine es un campo que muchos cineastas y muchos actores incursionan, fructíferamente se pueden mencionar los ejemplos de Stanley Kubrick con el *Dr. Insólito* (1964), las adaptaciones de Blake Edwards, y Mel Brooks o las películas del grupo inglés Monty Python (García Tsao, 1989, p.55).

<sup>28</sup> Este término alude a la jugada de baseball: una extraña bola que su naturaleza inconventional es responsable de situaciones poco convencionales donde los personajes principales se encuentran (Dick, 2002, p.148). En este estilo de comedia, los diálogos rebuscados y sofisticados, el duelo de sexos y las situaciones disparatadas pretenden que el público olvide la realidad de afuera de la sala. Otras películas que pertenecen a este género son: *Sucedió sólo una noche* (1934) de Capra, *La pícaro puritana* (1937) de McCarey, *Holiday* (1938) de Cukor y las obras cúspides *Bringing up Baby* (1939) de Hawks y *His Girl Friday* (1940) de Hawks (Castedo, 2000, p.46).

El **musical** como género cinematográfico adquiere mucha importancia en el cine. El primer musical es de suma importancia para la cinematografía mundial, es sin duda una de las películas más trascendentales de la meca del cine, este musical se titula *El cantante de Jazz* (1927) de Crosland. Pues si, sin la llegada del cine sonoro, este género no puede existir plenamente. Para comenzar a exponer las características de este género se afirma que estrictamente, los musicales no son todas las películas con números musicales, sólo aquellas en que la trama esté inmersa en el canto y en el baile. En los inicios del género, dos personajes que fueron totalmente influyentes para el desarrollo del mismo son: el bailarín Fred Astaire y el coreógrafo y director Busby Berkeley. En poco tiempo, las productoras como la MGM, comienzan a contratar directores como Vincente Minnelli para elaborar musicales. Este género llega a su época de oro en la década de los 50's con el filme *Bailando bajo la lluvia* (1952) de Donen & Nelly (García Tsao, 1989, p.61) y con *Gigi* (1958) de Minnelli. Broadway sustenta en los sesenta y principios de los setenta a este género con musicales como *Amor sin Barreras* (1961) de Wise & Robbins, *Mi bella Dama* (1964) de Cukor, *La Novicia Rebelde* (1965) de Wise y *Cabaret* (1972) de Fosse. El musical continúa esporádicamente y en diferentes tonos como en el documental de *Woodstock* (1970) de Wadleigh, los filmes animados de Disney como *Mary Poppins* (1964) de Stevenson o *La Bella y la Bestia* (1991) de Trousdale & K. Wise. Por otra parte, en la década de los 80's surgen los canales musicales MTV y VH1, con ello los rock stars (Dick, 2002, p.124). Pero también, se pueden observar musicales que abordaban otras perspectivas de la vida y las relaciones de sus protagonistas con el exterior como son el caso de, *New York, New York* (1977) de Scorsese, *The Last Waltz* (1978) de Scorsese, *Hair* (1979) de Forman, *Pink Floyd, The Wall* (1982) de Parker, *Bailando en la Oscuridad* (2000) de von Trier, entre otros.

El **film noir** o **cine negro** es el nombre con el que bautizan los críticos franceses a este estilo de filmes, esto se debe principalmente a que estas películas son adaptadas y basadas en novelas policíacas. Más que un género, el cine negro es un estilo (García Tsao, 1989, p.66), una corriente donde la pesadumbre resalta,

los escenarios y las vidas sobrias ocupan la pantalla grande y el destino fatalista envuelve la vida de los protagonistas. Su apogeo fue durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, abarcó en sus inicios distintos subgéneros como el policiaco, el de gánster y el melodrama. El cine negro tiene influencias de el expresionismo alemán, ya que utiliza sobras y el claro oscuro para crear la atmósfera; del naturalismo poético por el uso de *flashbacks* y del neorrealismo italiano debido a que se prefiere filmar en exteriores que en estudios (García Tsao, 2000). En las historias existe la combinación del héroe con el “amor” como eje de la trama, así mismo, el destino y los problemas intrínsecos envuelven la historia donde resalta la voz en *off* y la estructura integrada por *flashbacks* (Dick, 2002, p.142). Un elemento indispensable en el cine negro es la *femme fatale* que en la mayoría de ocasiones se convierte en la perdición del héroe. El primer filme de este género es *El halcón Maltés* (1941) de Huston. Casualmente un gran porcentaje de los filmes producidos en Estados Unidos de 1941 a 1958 pertenecen a este género (Phillips, 2002, p.235). Algunos cineastas que sobresalen en el género son: Hawks, Hitchcock, Lang, Preminger, Siodmack, Welles, Wilder entre otros<sup>41</sup>.

La aparición de la televisión y de las series televisivas obliga al cine negro a desaparecer. Sin embargo, el cine francés retoma el *film noir* por medio de homenajes y de filmes alusivos a este estilo, denominándolos como *neo-noir*. De esta manera, se desarrolla el cine negro como un género cinematográfico propiamente, los cineastas que le brindan una nueva oportunidad al género son: Polanski, Melville, Godard, Scorsese, Coen, Nolan, entre otros.

El **cine histórico** como género cinematográfico incluye diversas ramificaciones como el cine biográfico, el cine de capa y espada, el cine épico-bíblico y el cine de Época (*Napoleón*, 1927). Asimismo, también pertenece a este género, el **cine bélico**. Se enfoca este apartado para destacar el cine bélico o popularmente

---

<sup>34</sup> Véase para más información sobre los filmes relacionados con el *Film Noir* durante la década de los cuarentas y cincuentas, la filmografía de las pp. 276-283 del libro de Carlos Heredero *El Cine Negro: Maduración y Crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1996.

conocido como “cine de guerra”. El cine bélico puede ser de propaganda o anti-bélico, como ha sido en su mayor parte. La particularidad anti-bélica de los filmes bélicos tiene como característica y propósito denunciar los actos atroces y lo absurdo de las guerras, así como, la irracionalidad e incoherencia del sacrificio de las vidas y las pérdidas durante las guerras (García, Tsao, 1989, p.70). Algunas películas anti-bélicas son: *Sin Novedad en el frente* (1930) de Milestone, *Senderos de Gloria* (1957) de Kubrick y *Ven y Mira* (1985) de Klimov, entre otras. De acuerdo con García Tsao (2002), existen dos vertientes en el género bélico:

- Drama anti-bélico. Algunos filmes que ejemplifican este género son: *Apocalipsis Ahora* (1979) de Coppola, *Pelotón* (1988) de Stone.
- Aventuras bélicas. Algunos filmes que ejemplifican este género son: *El Puente sobre el Rio Kwai* (1957) de Lean, *El Gran Escape* (1963) de Sturges.

El **cine fantástico** como género cinematográfico tiene dos vertientes: **cine de horror** y **cine de ciencia ficción**.

García Tsao sintetiza al cine de horror como “[...] lo anormal amenazado por lo anormal [...]” (García Tsao, 1989, p.56). El género de cine de horror surge del expresionismo alemán y de la literatura gótica. Existen tres situaciones en las que se enfoca el cine de horror que son: el miedo a la muerte, el miedo a la pérdida de identidad y miedo a la sexualidad (García Tsao, 2002). La clasificación de los monstruos que aparecen en la pantalla del cine de horror es la siguiente: por superstición u origen animal (vampiros, hombres lobo); creación de la ciencia (Frankenstein); el anticristo; los no muertos (zombies, fantasmas, momias); animales vengadores (pájaros, tiburones); extraterrestres (Alien); asesinos psicópatas (Jason, Freddy Krueger) (García Tsao, 2002). Algunos de los cineastas destacables en el género son: Browning, Tourneur, Hitchcock, Romero, Hooper Craven, Nakata, Miike, entre otros.

Por otra parte, el **cine de ciencia ficción** plantea la existencia de otros mundos,

universos paralelos o lugares futuristas donde interviene la vida extraterrestre. Durante los inicios del cine de ciencia ficción, se mostraban aliens, platillos voladores, “marcianos” como habitantes de otros planetas; no fue hasta 1968 con la adaptación de la novela de Arthur Clarke, que Kubrick en *2001: Odisea espacial* plantea un futuro no muy distinto y un viaje a través del universo no tan disparatado ni extravagante como se imagina, pero sí, con la inserción de las máquinas como elementos dominantes (García Tsao, 1989, p.59). Los filmes que originan pautas, una visión de un futuro onírico para la humanidad y marcan precedentes en este género van desde *Metropolis* (1927) de Lang, *The day the Earth stood still* (1951) de Wise, la saga de *Star War* (1977, 1980, 1983, 1999, 2002 y 2005), la trilogía de *Mad Max* (1979, 1981, 1985) de Miller,, *Volver al Futuro* (1985, 1989, 1990) de Zemeckis, *Blade Runner* (1982) de R. Scott y *Terminador* (1984, 1991) de Cameron hasta filmes de ciencia ficción más complejos como son: *El Planeta de los simios* (1968) de Schaffner, *Solyaris* (1971) de Tarkovsky, *Stalker* (1979) de Tarkovsky, *Brazil* (1985) de Gilliam, *Donnie Darko* (2001) de Kelly , entre otras.

El género cinematográfico denominado como **thriller** comúnmente es conocido como “película de suspenso”, lo cual tiene su fundamento en que *thrill* significa emoción y *thriller*, hace alusión al misterio o al suspenso de un filme (García Tsao, 1989, p.63). Existen subdivisiones de este género, que a continuación se mencionan:

- Thriller policiaco. Este filme ejemplifica las características de esta variante del género: *Harry el Sucio* (1971) de Siegel
- Thriller político. Este filme ejemplifica las características de esta variante de este género: *Z* (1969) de Costa-Gavras

Alfred Hitchcock es el maestro de este género, pero inclusive son considerados como thrillers, filmes que son adaptaciones de las novelas de Greene o LeCarré. De igual manera, son considerados como thrillers las aventuras de James Bond o de Indiana Jones.

Antes de abordar las características del género cinematográfico denominado como

**melodrama**, se detallan los aspectos característicos del término. El filósofo francés Jean-Jacques Rousseau es el primero en definir el melodrama utilizando las siguientes palabras: "[...] un tipo de drama donde las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada por la frase musical [...]". Asimismo, Jean-Jacques Rousseau también realiza el primer melodrama en 1770 titulado *Pygmalion*. El melodrama como género de cine es la combinación del drama con la música (García Tsao, 2002). El comienzo de este género data desde los filmes de Griffith, hasta los melodramas de Cukor, Sirk, Fassbinder, Almodóvar, Haynes, entre otros. Otros ejemplos de melodramas son: *Las abandonadas* (1945) de E. Fernández, *Cuentos de una Luna Pálida* (1953) de Mizoguchi, *The Children's Hour* (1961) de Wyler y *La edad de la Inocencia* (1993) de Scorsese.

El último género cinematográfico corresponde a las **road-movie** o **películas de camino**, este es un género proveniente del *western*. En este género, que aparece en los sesenta, los personajes son llevados por determinadas circunstancias a realizar un viaje introspectivo, mientras recorren y “zurcan” por las carreteras que forman el camino de su travesía donde así mismo, se muestran ciertos rasgos y condiciones socio-políticas de un lugar (García Tsao, 1989, p.70). En este género, la esencia del personaje que inicia esta travesía cambia radicalmente al final de la misma, generalmente pasando por un proceso de catarsis. Algunos ejemplos de películas de este género son: *Pociag* (1959) de Kawalerowicz, *Easy Rider* (1969) de Hopper, *Alicia en las ciudades* (1973) de Wenders, *En el transcurso del tiempo* (1976) de Wenders, *París, Texas* (1984) de Wenders, *The Straight Story* (1999) de Lynch, *Y tu mamá también* (2001) de Cuarón, entre otras.

Existen también combinaciones entre los géneros cinematográficos, a estas “mutaciones” de género se les conoce como **géneros híbridos**. Los géneros híbridos siempre han existido, en décadas anteriores no estaban tan marcados o no eran tan comentado por críticos y analistas para poder preservar la “pureza” de los géneros originales. La hibridación de los géneros es producto tanto de un

nuevo sistema de producción de Hollywood, como de la mezcla del reciclaje de filmes anteriores, y la realización de *remakes* y secuelas para atraer la atención de los espectadores. Inclusive la hibridación de géneros puede mostrarse como una película de ficción con tintes de cine documental y con elementos de cine experimental como es la trilogía de Regio [Koyaanisqatsi (1983), Powaqqatsi (1988), Naqoyqatsi (2002)]. Para constatar y dejar claro los géneros híbridos se enuncian los siguientes ejemplos: *Persona* (1966) de Bergman, por la manera que fusiona en un *Extreme Close Up (ECU)* las caras de los personajes protagónicos Alma y Elizabeth y los insertos de animaciones que contiene; *Pi, El Orden del Caos* (1998) de Aronofsky, por sus encuadres, la utilización de la iluminación y la teoría del Pi.

Así como están los géneros híbridos, existen muchos géneros y subgéneros que se crean a partir de un filme, un movimiento cinematográfico, o un director, sin embargo, no son tan comunes. Algunos ejemplos de los nombres de estos subgéneros se mencionan a continuación: big caper, underground, vanguardia, spaghetti, buddy films, ciberpunk, woman's film, biopics, stag movies, etc. Asimismo, cuando una película no se puede clasificar y no pertenece a ningún género como los filmes de Buñuel, Tarkovsky, Bergman, Fellini, Bresson, Resnais, Greenaway etc., los *Cahiers du Cinema* bautizan a estos filmes bajo el término "**cine de autor**".

## **Capítulo 2. La Intertextualidad en el cine: redes asociativas de obras cinematográficas**

Film as dream, film as music. No art passes our conscience in the way film does,  
and goes directly to our feelings, deep down into the dark rooms of our souls.  
**Ingmar Bergman**

Dado que el cine como un conjunto de signos que plasma y describe los sucesos de la vida real, una obra cinematográfica se concibe como un *texto* que como producto cultural puede leerse, analizarse y estudiarse.

A la luz de las teorías cinematográficas en este capítulo se aborda el lenguaje del cine, la intertextualidad y la teoría de cine de autor de la que se deriva la autoría del cine.

La intertextualidad abarca sus antecedentes, su concepto, las teorías de Kristeva y Barthes sobre la intertextualidad y específicamente la relación de la intertextualidad y el cine.

Dado que la intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, dando lugar a la construcción de una red de asociaciones o relaciones significativas. En este capítulo se determinan los distintos tipos de relaciones intertextuales del lenguaje audiovisual dividido en significantes visuales, que son tanto las imágenes en movimiento como signos escritos; y los significantes sonoros, que son las palabras (voces), los ruidos y la música, que implica el análisis de las obras cinematográficas que dan lugar a la indización de relaciones intertextuales que se proponen en el capítulo 3 de este trabajo.

## 2.1 Teorías Cinematográficas

La cinematografía se consolida no sólo en la producción y realización de los filmes, sino también profundiza en su estudio a través de diversas teorías para su análisis. En de este trabajo se abordan las teorías cinematográficas siguientes: la Teoría del Cine de Autor y la Teoría de la Intertextualidad en el Cine.

El desarrollo de la cinematografía es estudiado y analizado por diversos teóricos<sup>1</sup>, como Hugo Munsterberg<sup>2</sup> Sadoul, Andrew<sup>3</sup>, Kracauer, Bazin, Altman, Stam, Dudley, Bordwell y Metz, entre otros.

Los paradigmas sobre la evolución cinematográfica son: *la teoría formativa, teoría ontológica (cine de autor) teoría de campo y teoría metodológica*. Este trabajo de investigación se centra en la teoría metodológica dado que la teoría de la intertextualidad se desarrolla en este campo.

### 2.1.1 Teorías Ontológicas

Para fines de este trabajo, en las *teorías ontológicas* sólo se abordan los fundamentos del lenguaje de las obras cinematográfico y la Teoría del Autor.

Los fundamentos del lenguaje de las obras cinematográfico sustentan que la cinematografía sí posee un signo, por lo tanto, es un lenguaje. El hecho de que la cinematografía tenga la particularidad de ser un lenguaje porque posee un signo,

---

<sup>1</sup> Además de los teóricos cinematográficos, los cineastas como artistas que realizan películas también han tenido en mente ideas, conceptos, y nociones aunque la mayoría de ellos nunca las desarrolla, como es el caso del francés Robert Bresson, quien elabora el ensayo *Notas sobre el cinematógrafo*, en el que plasma su concepción del cine como *modelo figurativo* (Aumont, 2004, p.20).

<sup>2</sup> En 1916, Musterberg escribe *The Photoplay: A Psychological Study*, considerada la primera teoría cinematográfica. Musterberg realiza su teoría con base a un análisis cinematográfico a partir de diversas películas silentes y un estudio e investigación de los orígenes del cine. Su libro se dividió en dos partes, la estética del cine y la psicología del cine (Andrew, 1978, pp.26-36).

<sup>3</sup> Andrew señala que el objetivo de las teorías cinematográficas es formular actividades esquematizadas relacionadas con el efecto producido de una película y su vínculo con otros filmes, así como su interpretación contextual y la extrapolación por parte de distintas ramas del conocimiento y su relación con los espectadores (Andrew, 1978, pp.15-21).

permite a otras disciplinas del conocimiento estudiar el cine con mayor profundidad.

El cine es un lenguaje que permite otorgar un significado a objetos o a textos, expresar sentimientos o ideas y transmitir un mensaje a un receptor; el cine es un lenguaje porque un filme *expresa, significa y comunica* (Cassetti, 1994, p.65).

Por su parte, Albert Laffay vincula la definición del cine como un lenguaje con la presencia de un relato que orienta las imágenes y los sonidos para hacer posible la narración de dicho relato y explica que la importancia de la narratividad en el cine radica que sólo a través de ésta puede trasladarse la realidad de una historia a la pantalla de cine<sup>4</sup> (Cassetti, 1993, p.80).

Dado que el signo cinematográfico es la imagen, respecto al simbolismo de las imágenes, en este trabajo se toma como base el planteamiento Jean Mitry<sup>5</sup>, quien concibe el cine como “[...] *un lenguaje susceptible de expresar ideas y sentimientos* [...]” (Nogales Cárdenas, 2004, p.82).

Los estudios de Mitry plantean que sólo observar el cine es quedarse sin captar la esencia de las imágenes; es ver al cine como un lenguaje y conocer como el lenguaje del cine se organiza (Nogales Cárdenas, 2004, p.82).

El lenguaje cinematográfico también es una gramática compuesta de una serie de reglas que se aplican al filmar y que definen la elaboración de los planos y los tiros de cámara, así como también de los ángulos del objeto a filmar.

---

<sup>4</sup> La narración fílmica, es decir, el relato, es un elemento indispensable en el lenguaje cinematográfico. El relato tiene sus bases en el discurso, por ende, el cine al unirse al relato se convierte en un nuevo mecanismo lingüístico (Laffay, 1964, p.68).

<sup>5</sup> El cineasta y crítico cinematográfico francés Mitry funda en principios de 1920 en París, el primer cineclub junto con Ricciotto Canudo y Louis Delluc. Asimismo, funda la primera sociedad de cine en Francia, la cual se convierte en la Cineteca de Francia en 1938. Mitry es el autor del libro *Semiotics and the Analysis of Film*.

### 2.1.1.1 Teoría del Cine de Autor

La **Teoría del Cine de Autor** establece las bases para relacionar un filme con su director y en la Autoría del Cine se originan las relaciones de un director de un filme con su equipo de trabajo. Para este trabajo, estas relaciones y asociaciones entre el equipo de trabajo de una obra cinematográfica se entrelazan de manera intertextual para el desarrollo de índices.

El autor<sup>6</sup> en el cine y las políticas de autor llevan el desarrollo de las afinidades entre filme y filme de un cineasta. En el desarrollo de la cultura cinematográfica se realizan los distintos movimientos y corrientes cinematográficas que consolidan a los cineastas, así pues, en Francia se inicia el estudio de la autoría del cine.

De acuerdo con Brennan (2002) las características que un cineasta debe poseer para ser considerado como un autor cinematográfico, son las siguientes:

- El autor posee un equipo de trabajo
- Un autor tiene control sobre el filme desde el principio hasta el final
- Un autor tiene una cosmovisión e intención propia
- Un autor tiene homogeneidad en su producción cinematográfica
- El autor posee autoría (no filma cualquier película)
- La filmografía de un autor se integra por su Obra (varias películas)
- En la obra de autor hay contrastes
- La obra de un autor posee un estilo

---

<sup>6</sup> A manera de precedencia, la teoría del autor en obras artísticas se origina a fines del siglo XVIII, cuando Beaumarchais funda la sociedad de autores y compositores dramáticos y obtiene, durante la Revolución Francesa el reconocimiento de los derechos de autor, derechos automáticos adquiridos al crear una obra, que garantizan a su autor los derechos patrimoniales y morales de la obra. Con el transcurso del tiempo, en el siglo XIX el plagio o la copia serían una agravante que descalifica la obra del autor, por lo que la autoría sobre las obras retoma otra faceta, aumentando el reconocimiento de autor (Bazin, 2003, p.95). El artista destaca con sus obras y con el surgimiento del cine aparece una nueva forma de expresión, nuevos artistas y un nuevo arte.

Por ello, si existe un arte en el cine, existe un artista: Louis Delluc propuso el término "*cineasta*" en 1921. Jean-Claude Biette señala que el *director* es quien realiza la puesta en escena, el *autor* es quien establece sobre una historia determinada, su cosmovisión en la puesta en escena y el *cineasta* es quien expresa su punto de vista en las imágenes del cine, mostrando una percepción de la realidad y del tiempo-espacio a través de sus películas (Aumont, 2004, p.159).

Hay que destacar, entre las características del autor cinematográfico que un autor posee un equipo de trabajo, en consecuencia se puede decir que de la Teoría del Cine de Autor se deriva la Autoría en el cine. A continuación, se esbozan sus características:

La Autoría en el cine parte de que en toda obra cinematográfica se reflejan diversos autores y contribuciones artísticas que van desde el guión, la música, la edición, la fotografía, hasta el propio director, actores, productores.

En el cine trabajan varias personas para realizar un filme. Los cineastas suelen identificarse con algunos profesionales del equipo de trabajo de un filme y de esta manera forman su propia crew o equipo de trabajo para realizar filmes subsecuentes. Esto se debe a que se origina una empatía profesional para hacer cine entre el director y crew. Estos profesionales conforman un grupo y colaboran mejor con ciertos especialistas. Por ello se conforman equipos de trabajo para más de una película (Dick, 2002, p.220).

Una película es un arte de equipo, donde colaboran diversos talentos para su realización y estas colaboraciones pueden tener distintas formas. En los siguientes ejemplos se ilustra esta situación, donde aparecen estas autorías y sus referentes (Dick, 2002, p.221).

1. **El Director y el Guionista:** Alfred Hitchcock y Joan Harrison, Billy Wilder y Charles Brackett, al principio ambos eran guionistas, posteriormente Wilder se convertiría en cineasta. Scorsese y Paul Schrader, otros grandes ejemplos son la mancuerna de Luis Buñuel y Luis Alcoriza en México y luego Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière en Europa. También, los matrimonios entre directores y guionistas: Fritz Lang y Thea von Harbou o Arturo Ripstein y Paz Garciadiego.
2. **El Director y el fotógrafo:** D.W. Griffith y G. W. Bitzer, Ingmar Bergman y Sven Nykvist, Kenji Mizoguchi y Kazuo Miyagawa, Jean-Luc Godard y Raoul Coutard, Wong Kar-Wai, Kaige Chen, Zhang Yimou y Christopher Doyle o Luis

Buñuel y Emilio Fernández con Gabriel Figueroa.

3. **El director y el compositor:** Federico Fellini y Nina Rota, Sergio Leone y Ennio Morricone, John Ford y Alfred Newman o Alfred Hitchcock y Bernard Herrmann.
4. **El director y el reparto:** John Huston y Humphrey Bogart, George Cukor y Katherine Hepburn, Ingmar Bergman y Liv Ullman y Bibi Anderson, Billy Wilder y Jack Lemmon, Woody Allen y Diane Keaton, Martin Scorsese y Robert DeNiro, Leonardo DiCaprio, Werner Herzog y Klaus Kinski, Andrei Tarkovsky y Anatoli Solonitsin o Josef von Sternberg y Marlene Dietrich.
5. **El Director y el editor:** Woody Allen y Susan E. Morse o Emilio Fernández y Gloria Schoemann.
6. **El Director y el productor:** William Wyler y Samuel Goldwyn.

Estos son algunos ejemplos de la autoría del cine. Un apartado de la propuesta de este trabajo es la aplicación de la Autoría en el cine en 15 obras cinematográficas para la construcción de índices que se desarrollan en el capítulo 3, presentando las relaciones intertextuales de autoría de cine.

### **2.1.2 Teorías Metodológicas**

Este apartado hace énfasis en la teoría de la intertextualidad en el cine proporcionando las bases conceptuales para su aplicación.

Aún cuando la cinematografía no es estudiada por el estructuralismo, esta teoría lingüística marca las bases y las pautas para desarrollar las teorías posteriores como la intertextualidad. En el estructuralismo, Saussure define al signo como el significante y el significado. Asimismo, las teorías del paradigma de la cinematografía metodológica se derivan del análisis ontológico del cine. Esto se debe al estudio y análisis del cine como un lenguaje cinematográfico cuyo signo es la imagen. Además, su relación con las demás artes y la articulación de elementos cinematográficos que transfieren elementos reales a la pantalla a través de una

narratividad o un discurso. Por lo tanto, el cine es un lenguaje, y como tal es estudiado bajo principios y nociones lingüísticas.

### 2.1.2.1 Intertextualidad en el cine

En este apartado la intertextualidad se aborda desde sus antecedentes, su concepto, las teorías de Kristeva y Barthes sobre la intertextualidad y específicamente la relación de la intertextualidad y el cine. Esta base conceptual sustenta el método para la generación de asociaciones y relaciones intertextuales de lenguaje audiovisual (imágenes, signos escritos, palabras, música y ruidos) de 15 obras cinematográficas que permite la generación de Índices ilustrativos, integrados a la propuesta que se presenta en el capítulo 3 de este trabajo.

Los antecedentes de la intertextualidad, se encuentran en los textos de Platón con la teoría de la imitación, un artista al crear una obra extrae la inspiración de sus sentidos a partir de obras previas. En este contexto, también Aristóteles expresa distintos rasgos de intertextualidad en su obra de la *Poética*, ya que representa tanto la creación dramática, al igual que la reelaboración de textos ya existentes. Aristóteles argumenta que los hombres aprenden con base en la imitación de los seres que los rodean o a quienes pretenden copiar.

Aunque en el siglo XX la escuela formalista,<sup>7</sup> como movimiento de crítica literaria que analizaba estructuras de obras literarias, estaba en contra de todo aquello considerado fuente de inspiración para crear una obra monográfica y de cualquier relación existente con otro texto. El lingüista Bajtin<sup>8</sup> dentro del post-formalismo,

---

7 El formalismo ruso es uno de los movimientos literarios y de crítica más importantes del siglo XX. Surge en Rusia entre 1914 y los años de 1930. Se divide principalmente en dos escuelas, la escuela de Moscú liderada por Viktor Shklovsky y la escuela de Praga encabezada por Roman Jakobson. Se forma con estudiantes que se reunían en la OPOIAZ, Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, que dura de 1914 a 1923 (Jakobson, 1987, pp-7-12). El propósito de este movimiento es aislar el objeto de estudio (texto) para analizarlo, desautomatización del lenguaje, modificar el ritmo para originar nuevas percepciones y romper con la psicología del autor. El formalismo ruso modifica las posturas respecto a los conceptos de arte, literatura y texto en el transcurso del siglo XX y abre el camino de la nueva crítica angloamericana (New criticism) (Jakobson, 1987. pp. 7-12).

8 Mijail Mijáilovich Bajtin nace en Orel, al sur de Moscú, en 1895. Estudia filosofía y letras en la Universidad de San Petersburgo. Junto a otros intelectuales crea el llamado "círculo Bajtin". Una de los más importantes aportaciones de Bajtin se encuentra en el campo literario y el campo de la semiótica, donde se aborda la problemática del texto y del discurso. Bajtin argumenta que los géneros discursivos se construyen dialógicamente, es decir, se fundan en la práctica cotidiana de quienes utilizan la lengua.

desarrolla la teoría del *dialogismo* planteando lo opuesto a los formalistas, es decir, que un texto está influido por otro texto previo (Vargas, 2005, p.10).

Después del formalismo, se argumenta que un texto no puede existir como un todo cerrado y autosuficiente, por lo tanto no es autónomo. Ante esta postura, Eco<sup>9</sup> señala que “*No text is read, independently of a reader’s experience*” (Bengoechea, 1997, p.17). El escritor ha sido lector antes que escritor, y en ese momento tiene acceso a otros textos que lo influyeron como escritor, de manera consciente e inconsciente. En el positivismo también se analizan las circunstancias que llevan a un autor a retomar ciertas influencias de otros autores. Como resultado de estos estudios surge la noción de que un autor influye en o es influido por otro autor. Esto es, en las influencias de una obra se pueden descubrir las huellas de otras obras implícitas en el tema o en los personajes de una obra original.

En este contexto, se aborda el concepto de intertextualidad. Lauro Zavala define la **intertextualidad** como “**un tejido de elementos significativos que están relacionados entre si (...)**” (Zavala, 2003, p.101). Beristáin (1996, pp.26-30) define la intertextualidad como la **relación de co-presencia entre dos o más textos**; esto es, **la presencia efectiva de un texto en otro**. Por su parte, Derrida<sup>10</sup> describe la intertextualidad como “[...] **la dependencia de cualquier texto compuesto por signos con una gran cantidad de figuras anteriores, códigos y otros textos [...]**” (Stam, 1999, p.41). Para Derrida el lenguaje está inscrito en una compleja red de huellas diferenciales más allá del entendimiento del hablante individual.

---

<sup>9</sup> Umberto Eco nació en 1932. Es un semiólogo y escritor italiano que es doctora en Filosofía en la Universidad de Turín. Su tesis está enfocada en *El problema estético en Santo Tomás* (1956), esta noción desembocaría explícitamente en su novela *El nombre de la rosa* (1980). Desde 1971 ejerce su labor docente en la Universidad de Bolonia, donde imparte una cátedra sobre Semiótica.

Eco escribe la obra *Tratado de semiótica general* en 1975.

<sup>10</sup> Jacques Derrida nace en Argelia en 1930, es considerado como uno de los más influyentes pensadores y filósofos contemporáneos. Es el primero en desarrollar el método de pensamiento conocido como deconstrucción. Su trabajo es frecuentemente asociado con el postestructuralismo y el posmodernismo.

Con base en el concepto de intertextualidad se abordan los postulados de Saussure y Bajtin que impulsan a Kristeva<sup>11</sup> y a Barthes<sup>12</sup> a desarrollar la teoría de la intertextualidad.

Julia Kristeva es la primera en introducir la noción de la intertextualidad, misma que ha tenido una gran influencia en el análisis de distintas manifestaciones culturales como son la literatura, el cine, el teatro la política, la ciencia, la filosofía (Villalobos, 2003). La intertextualidad como término surge en la década de los 60, y parte del discurso que establece que un texto está relacionado con otros textos y por consiguiente a un intertexto. Al resultado de las relaciones generadas a partir del análisis de textos por parte del lector, se le denomina como intertexto. En otras palabras, Zavala argumenta que el intertexto “es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado (Zavala, 2003, p.102).

Julia Kristeva denomina a la intertextualidad como el hecho de que **cada texto está construido como un mosaico de citas**, por lo que se asume que existen relaciones de un texto que se encuentra en la base y la creación de ese mismo texto, lo que implica el reconocimiento de que esta teoría lingüística es un fenómeno presente en la base de los textos literarios (Kristeva, 1978)<sup>13</sup>.

Así pues, Barthes señala que

“[...] todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y, los de la cultura contemporánea o del entorno, por lo que todo texto es un tejido de nuevas citas. Pasan al texto, redistribuidos en él, como

---

<sup>11</sup> Julia Kristeva nace en Bulgaria en 1941. Trabaja como periodista y se doctora en 1966, año en el que viaja a París para ayudar a Lévi-Strauss en el Instituto de Antropología Social. Se une al grupo *Tel Quel* de Philippe Sollers. Enseña lingüística y psicoanálisis en la Universidad París VII. Es doctora *honoris causa* por la Universidad Libre de Bruselas.

<sup>12</sup> Roland Barthes es un escritor y semiólogo nacido en Francia en 1915. En 1967 escribe el ensayo titulado "*La muerte del autor*", y tres años más tarde, la obra titulada "*S/Z*". Es parte de la escuela estructuralista, influenciado por el lingüista Saussure. Barthes se enfoca en la semiológica. Así mismo, se interesa por la unidad del "*texto*".

<sup>13</sup> Esta afirmación lingüística es una referencia directa a la ideología de Julia Kristeva por parte de Robert Stam (2001, p.233).

trozos de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, etc. porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él” (Mendoza Fillola, 2001, p.75).

En este sentido, Barthes argumenta que aunque cada texto es una creación innovadora, recurre alusivamente a otras creaciones culturales y a textos que lo hayan influido. La intertextualidad también incluye textos futuros, ya que muchos textos que aún no se formulan y tienen como origen a sus predecesores (Martínez, 2001, p.58).

Barthes y Kristeva comparten un enfoque similar en torno a la intertextualidad, dado que en la traducción de Kristeva, la intertextualidad está presente en la noción bajtiana de *dialogismo*. Bajtin define dialogismo como “[...] la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones [...]” (Stam, 2000, p.233). Bajtin remite a la necesaria relación de todo enunciado con otros enunciados, también afirma que un enunciado puede ser cualquier *complejo de signos* (Stam, 2000, pp.236-246). En este contexto se entiende una novela, un poema, una pieza de teatro o un filme, como una obra elaborada mediante un conjunto de signos.

Este dialogismo mencionado por Kristeva se aplica a toda producción cultural, literaria o no literaria, verbal o no verbal. Para Kristeva y Bajtin la noción de que un texto es un “mosaico de citas”, implica que todo texto forma una serie de marcas y huellas, en el que otros textos a la vez pueden ser leídos.

En el libro *La Révolution du Langage Poétique*, Kristeva concluye que la intertextualidad no se puede limitar a cuestiones de “influencia”, pues contiene una mayor profundidad de análisis y estudio, debido a que es la transposición de uno o más sistemas de signo y está ligada a una nueva concepción y articulación de la posición enunciativa y denotativa (Stam, 1999, p.233). Por lo tanto, el concepto de intertextualidad hace referencia a una **relación de reciprocidad entre los textos**, es decir, a **una relación entre ellos**, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada.

La teoría de la intertextualidad establece que el campo en el que un texto se escribe es un campo ya escrito, esto es, un campo estructurado, pero también de estructuración y donde se puede continuar escribiendo y estructurándolo. Desde este punto de vista, todo texto es una reacción a textos precedentes y éstos, a su vez, a otros textos (Villalobos, 2003).

El texto no existe por sí mismo, sino que forma parte de otros textos. En este sentido, Barthes señala que “[...] todo ya ha sido leído [...]” (Vargas, 2005, p.11)”. Para Barthes todo texto es una *cámara de ecos*.<sup>14</sup> Ser una " *cámara de ecos* es, precisamente, ser la caja de resonancia de diversos discursos, sin estar en la obligación de asumir ninguno de ellos (Vargas, 2005, pp.11-12).

Kristeva considera a la intertextualidad como un recurso de la novela que debido a las ideas relativas contenidas por sí misma, no alcanza un significado entero, sino hasta el momento que se interrelaciona utilizando los textos literarios existentes. De acuerdo con el objetivo y la función del concepto de Kristeva, Alazraki considera que “[...] la intertextualidad comienza donde la determinación de fuentes termina [...]” (Martínez, 2001, pp.48-49).

Michael Riffaterre<sup>15</sup> establece que la intertextualidad se observa, se identifica y se genera con base en la percepción del lector que establece diversos tipos de asociaciones y relaciones entre un texto y los otros textos que lo han precedido o proseguido. La percepción del lector está basada tanto en el conocimiento de los textos, como en el grado de interacción (efecto producido y estímulos provocados) del texto con el lector (Mendoza Fillola, 2001, p.75).

La intertextualidad se aplica en distintos ámbitos como el periodismo, la literatura, la política, la música, la pintura y el cine, es decir, se aplica en cualquier producción cultural basada en un conjunto de signos que conforman un texto

---

<sup>14</sup> Barthes, señala en relación a esta cámara de ecos que “[...] las palabras se transportan, los sistemas se comunican, se prueba la modernidad (como se prueban todos los botones de una radio de la que se desconoce el funcionamiento [...])” (Barthes, 1997, p. 87).

<sup>15</sup> Michel Riffaterre es teórico y crítico literario francés que aporta a la lingüística un enfoque estructuralista. Riffarre es conocido por su obra *Semiotics of Poetry*, y por los conceptos de hipograma y silepsis.

(Cascajosa, 2006). El cine es un producto cultural que como texto que está constituido por signos y es leído por un lector o espectador, quien interpreta asociaciones o relaciones con otros textos. Se puede constatar que tanto la literatura como por extensión el cine, deben ser entendidos dentro de lo que Bajtin llama “la unidad diferenciada de toda la cultura de la época”, ya que debe estar vinculado en este caso el cine, estrechamente con el contexto y situación de su creación, así como de su análisis (Muñoz Molina, 2001).

Tal como se menciona previamente, la intertextualidad es la habilidad de recordar e interpretar las relaciones existentes de un sistema de signos similares que produzcan una concatenación sobre un diseño determinado, ya sea una pintura o un diseño arquitectónico. En el caso del cine, el mismo mecanismo cognitivo desempeña esta labor (Allen, 2000, p.175).

Kristeva define el cine y otros discursos artísticos como **prácticas significantes**, es decir, como sistemas significantes diferenciados (Stam, 2001, p.231). Stam<sup>16</sup> (2001, pp.231-232) al trabajar y analizar la concepción de Kristeva y Heath explica esta concepción del siguiente modo:

“**Significantes** indica el reconocimiento del cine como un sistema de series de sistemas de significación, cine como articulación [...] toma al cine como un trabajo de producción de significación y al hacerlo así trae al análisis la cuestión del posicionamiento del sujeto dentro de ese trabajo, su relación con el objeto, qué tipo de “lector” y “autor” construye [...]” (Stam, 1999 pp. 231-232).

En este contexto, se considera que el cine es un sistema que está compuesto por significados y produce una significación que el espectador o lector del mensaje deben interpretar, dando lugar a relaciones intertextuales.

---

<sup>16</sup> Robert Stam es profesor del Departamento de Estudios Cinematográficos de la New York University. Es autor de las siguientes obras: *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (1992), *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (con Ella Shohat, 1994), *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture* (1997), *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (1998). Stam es coordinador (junto a Toby Miller) de *A Companion to Film Theory y Film and Theory: An Anthology* (1999).

Stam plantea que las relaciones textuales cinematográficas puede incluir no sólo las obras de arte de índole cinematográfico, de un formato similar o comparable, sino también todas las “series” dentro de las que el texto individual está situado (Stam, 1999, p.233). Este podría bien ser el caso del filme *A Zoo: A Zed and Two Noughts* (1985) de Greenaway donde se puede hacer referencia a las obras del pintor británico Veemer, a partir de la dirección de arte y el decorado de esta película de Greenaway.

Respecto a la intertextualidad de un filme Stam plantea que aunque exista una relación de una película con otra y se muestren distintos atributos pertenecientes o similares en una película distinta, la originalidad de la película reside en la audacia de su imitación, de su cita y de la absorción de otros textos<sup>17</sup> (Stam 1987, pp.17-18).

Respecto a la intertextualidad y el cine, Benet plantea que esta noción lingüística es esencial en el marco genérico dado que una serie de filmes comparten ciertos rasgos y convenciones narrativas e iconográficas; argumenta que la intertextualidad en los filmes se construye a partir de redes de referencia relacionadas tanto con la tradición cultural como con otros textos, esto es, una relación entre estas obras. Esta red de asociaciones intertextuales puede referirse a la tradición fílmica o a los elementos iconográficos de un filme, ya que éstos se adaptan a los géneros cinematográficos. En este caso, se destaca la relación de un filme con el género cinematográfico al que pertenece, con la filmografía y el sello del autor que dirige la obra; con las secuencias, las escenas, los diálogos o los planos cinematográficos a los que pueden aludir; asimismo hacer referencia a otros filmes o a otros textos. También hay relaciones intertextuales que se pueden originar cuando un personaje evoca a otro personaje.

---

<sup>17</sup> Keith A. Reader realiza un estudio sobre este tema para examinar el fenómeno del *star system* en Hollywood en el año 1990. En su estudio expone cómo en el filme *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1966) de Nichols, se realiza un paralelismo enfocado en los desordenes de la vida conyugal, haciendo referencia por una parte a los personajes del filme George y Martha y su relación intrínseca con los actores protagónicos Richard Burton y Elizabeth Taylor. En el cine puede analizarse desde diversas perspectivas, como el estudio de Reader o los enfocados a la filmografía de los cineastas, las alusiones en los géneros cinematográficos o simplemente desde el título del propio filme.

Benet hace alusión al entorno donde se sitúa el intertexto, debido a que hay una relación entre el discurso y el texto o filme que es objeto de análisis. Asimismo, define el *análisis intertextual* como la relación que mantiene el filme con las otras obras del autor (Benet, 2004, p.294). Esta reflexión sobre la relación de un filme y las demás obras realizadas por un autor sustenta el desarrollo de los índices generados en este trabajo.

Entre los tipos de relaciones intertextuales que se originan se encuentra tanto la intertextualidad horizontal, misma que está relacionada con los textos primarios que están ligados de manera explícita a través de géneros cinematográficos, personajes o contenido; como la *intertextualidad vertical* que es la relación entre un texto primario, como una serie de televisión (Cascajosa, 2006).

Siguiendo el análisis de textos en el cine enfocados a los géneros cinematográficos, Rick Altman argumenta lo siguiente:

*“[...] Las películas poco vinculadas con los géneros cinematográficos dependen en gran medida de su propia lógica interna, mientras que las películas de género utilizan continuamente las referencias intertextuales [...]”* (Altman, 2000, p.49).

Rick Altman identifica un elemento muy importante sobre los géneros en el cine, esto es que, esta serie de filmes son agrupados bajo ciertas particularidades que se muestran a lo largo del filme. Estos elementos logran a la vez, un reconocimiento intertextual y diversas alusiones a otras películas del mismo género.

#### **2.1.2.1.1 Tipos de análisis intertextual**

Lauro Zavala define diversos tipos de análisis intertextual de filmes, entre ellos, el pastiche, la cita, el revival y el retake.

El análisis de textos denominado **pastiche** se refiere a una imitación formal, generalmente de estilo. Para mostrar la aplicación de este análisis en el cine está el filme *Interiores* (1978) de W. Allen y su pastiche con el filme *Gritos y Susurros* (1972) de Bergman. Esta imitación de Woody Allen está plasmada desde el tema del filme y la relación de sus personajes femeninos, así como en la atmósfera y en su composición de escenas.

La **cita** como elemento de análisis intertextual se define como un fragmento de un texto inscrito en el interior de otro, es decir una línea que haga referencia a un diálogo existente en un filme. Un claro ejemplo de **cita** se encuentra en el filme *Permanent Vacation* (1980) de Jarmusch. En este filme, el personaje Allie (Parker) se encuentra a un saxofonista que interpreta el tema "Over the Rainbow" y cita cínicamente el diálogo de *El Mago de Oz* (1939) de Fleming, "There`s no place like home".

El análisis intertextual a partir del elemento **revival** se refiere a los textos que vuelven a emplear un estilo o un tema en particular de un texto anterior. Un ejemplo es el filme *La Commare Secca* (1962) de Bertolucci y el **revival** existente con *Rashomon* (1950) de Kurosawa. Bertolucci emplea un estilo similar a *Rashomon* en el argumento y la narrativa del filme al contar una historia desde distintos puntos de vista.

**Retake** es un análisis intertextual que se origina de una secuencia que alude a una toma o a otra secuencia determinada de un filme previo. Un ejemplo es el filme sueco *Lilja 4-ever* (2002) de Moodysson que alude a una secuencia del filme *Psicosis* (1960) de Hitchcock, ya que cuando el personaje Lilja (Akinshina) es violada en la regadera, ella recarga su cabeza como Janet Leigh en *Psicosis*. Asimismo, la cortina del baño es rasgada como en este filme y los tiros de cámara son los mismos.

Otro enfoque sobre la intertextualidad es planteado por Gérard Genette<sup>18</sup> denominado **transtextualidad**. En el estudio de este teórico, se incluye a la intertextualidad como una clasificación más dentro de la transtextualidad. Se definen algunos de los análisis de este enfoque que son utilizados en la propuesta de este trabajo.

Genette propone el término **transtextualidad** en *Palimpsestos* (1982) para referirse a "[...] todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos [...]" (Stam, 2001, p.241). Genette clasifica a la transtextualidad en cinco tipos de relaciones: intertextualidad, paratextualidad<sup>19</sup>, metatextualidad, architextualidad<sup>20</sup> e hipertextualidad (Stam, 2001, pp.234-240). En este trabajo únicamente se abordan los conceptos de intertextualidad, metatextualidad e hipertextualidad.

Genette define a la **intertextualidad** como la "co-presencia efectiva de dos textos". Esta co-presencia se puede llevar a cabo bajo la forma de cita, plagio y alusión. La **cita** se refiere a "citar" un fragmento inscrito en el interior de otro. (Zavala, 2003, p.107). Para ejemplificar este caso, se emplea un diálogo del filme mexicano *Matando Cabos* (2004) de Lozano. En la secuencia cuando el secuestrador comienza a citar la frase "You talkin' to me? You talkin' to me?" del

---

<sup>18</sup> Gérard Genette es un teórico francés especializado en estudios literarios y de poética nacido en 1930. Genette es uno de los creadores de la narratología. Genette parte del estructuralismo para construir una interpretación propia de la poética y de la literatura fundamentada en la intertextualidad. Como crítico desempeña un papel fundamental en el avance de los estudios formales sobre las nociones literarias y es uno de los representantes más destacados de la Nouvelle Critique. A través de numerosos ensayos estudia el texto, los aspectos de su lenguaje, la morfología, sus orígenes constitutivos. Aborda el problema de la clasificación de los géneros literarios en la obra *Introduction à l'architexte* en 1979, y las relaciones de los textos con ellos mismos y con los demás textos en *Palimpsestes, la littérature au second degré* (*Palimpsestos, la literatura en segundo grado*), en el año de 1982.

<sup>19</sup> La **paratextualidad** relaciona la literatura entre el propio texto y su paratexto; está constituido por lo los títulos, prefacios, epígrafes, dedicatorias, ilustraciones, etc. El paratexto de un filme consta de el primer corte del director de una cinta y cómo afectan las críticas el hecho de conocer este primer corte, también otro ejemplo es cómo se administra el presupuesto acorde a los resultados vistos en pantalla (Stam, 2001, p.242). Para ejemplificar la paratextualidad de los filmes, está el caso de *Avaricia* (1924) de Stroheim que tiene una duración de supuestamente 360 minutos de los cuales fueron recortadas dos horas. Estas dos horas más de duración pueden cambiar radicalmente la concepción de este filme.

<sup>20</sup> La **architextualidad** se refiere a las taxonomías genéricas sugeridas o rechazadas por los títulos o subtítulos de un texto (Stam, 2001, p.243). Una característica de la architextualidad en el cine es la taxonomía de los títulos. Para exponer esta situación en la cinematografía se alude al siguiente ejemplo *La comedia sexual de una noche de verano* (1982) de Allen. Este título hace referencia a la novela de Shakespeare *Sueño de una Noche de Verano* pero termina siendo una comedia paródica poco ejemplar del filme *Sonrisas de una noche de verano* (1955) de Bergman. Otra característica a destacar de la architextualidad del cine es el hecho de que algunos filmes posean extensos subtítulos, que generalmente suelen ser abreviados u omitidos como el título original de *Dr. Insólito* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) de Kubrick.

personaje de Travis Bickle (De Niro) en *Taxi Driver* (1976) de Scorsese. Esta frase conlleva la esencia y el valor agregado del personaje de Travis Bickle, así como su temple, carácter e ideología de ese determinado momento del filme.

La **alusión** puede tomar la forma de una **evocación verbal** o **visual** de otra película, con la intención de ser un medio expresivo para hacer observaciones sobre el mundo ficticio del filme aludido. Incluso, una técnica cinematográfica puede constituir una alusión. La película *Tres colores: Blanco* (1994) de Kieslowski es un buen ejemplo para aclarar la alusión en un filme. Esta alusión se presenta cuando el personaje Karol Karol (Zamachowski) se encuentra decepcionado con su relación con el personaje de Dominique (Delphy) y antes de bajar al metro ve el cartel del filme *El desprecio* (1963) de Godard, la alusión de la película de este cartel se asemeja a la relación de Karol con su pareja.

El teórico Robert Stam al aplicar la transtextualidad de Genette a la cinematografía desarrolló dos sub-clases pertenecientes al primer grado de la transtextualidad de Genette (**intertextualidad**). Estas sub-clases son generadas particularmente para la cinematografía y son la *intertextualidad de celebridades* y la *intertextualidad genética*.

La **intertextualidad de celebridades** se origina en las situaciones cinematográficas en las que la presencia de una estrella de cine, de televisión o una celebridad intelectual evoca un género o un ambiente cultural (Stam, 2001, p.242). Algunos ejemplos pueden ser los siguientes: la aparición tanto de Polanski como de Max von Sydow, en la tercer parte de la trilogía de *Rush Hour* (2007) de Ratner, o la aparición de Truffaut en la película *Encuentros cercanos del tercer tipo* (1977) de Spielberg.

La **intertextualidad genética** se presenta cuando se rememora mediante la aparición de los hijos de actores, actrices o directores famosos, el recuerdo de la fama de sus padres (Stam, 2001, p.242). Este es el caso de Liza Minnelli (hija de

la actriz Judy Garland y el director Vincent Minnelli), Jaime Lee Curtis (hija de Janet Leigh y Tony Curtis), Sofia Coppola (hija del director Francis Ford Coppola) o Kate Hudson (Hija de Goldie Hawn), entre otros.

La **metatextualidad** se basa en la relación crítica entre un texto y otro, si el texto comentado es citado de forma explícita o bien si sólo es evocado en forma silenciosa (Stam, 2001, pp.242-243). Un ejemplo de la metatextualidad en el cine es el uso de *gags* en las películas del *Monty Python*, en su relación existente con los *gags* iniciales del cine silente de comedia; otro ejemplo, es la película *La Rosa Púrpura del Cairo* (1985) de Allen. En este filme podemos ver la pasión desmesurada del personaje de Cecilia (Farrow) por asistir a las proyecciones de una película titulada *La Rosa Púrpura del Cairo* para escapar de su depresión y de su mundo. En este filme se puede observar como se hace una referencia metatextual al cine clásico de Hollywood, al contexto de estas películas y las particularidades de sus personajes. Así pues, este enfoque de Genette emplea los términos de alusión sin ser explícita, **evocación visual** y **evocación del contenido** entre textos.

La **hipertextualidad** se refiere a la relación entre un texto (hipertexto), con **un texto anterior (hipotexto)**, considerando que el primero transforma, modifica, elabora o amplía al segundo (Stam, 2001, p.245). Un ejemplo muy citado en la literatura son los hipotextos de *La Eneida*, que son *La Iliada* y *La Odisea*. La hipertextualidad en el cine incluye las adaptaciones de novelas famosas, ya que son hipertextos **derivados de hipotextos preexistentes** como es el caso del filme *Crimen y Castigo* (1935) de Sternberg basado en la novela de Fyodor Dostoyevsky, o el filme *Los Muertos* (1987) de Huston basado en la novela de James Joyce.

La hipertextualidad<sup>21</sup> se presenta en todas las transformaciones y modificaciones

---

<sup>21</sup> Por otra parte, considerando la connotación de este término en la actualidad Sorokina menciona que la hipertextualidad surge de un conjunto de nodos de información (ideas), esta información mantiene una relación y vinculación entre los cuales existe un nexo desde un principio; el hipertexto materializa toda esta

que un texto puede realizar sobre otro texto. La parodia también es una muestra de las transformaciones efectuadas a un hipotexto, en el cine podemos citar las parodias de *The Princess Bride* (1987) de Reiner o *Space Balls* (1987) de Brooks. En estas películas, se observa claramente los cambios realizados a los filmes anteriores considerados **hipotextos** para crear una parodia considerada a su vez, como un hipertexto. Una concepción más extensa sobre la **hipertextualidad** son los **remakes** o las **secuelas**. En el caso de los remakes se cita al filme *Infidelidad* (2002) de Lyne que se basa en el hipotexto del filme *La Mujer Infiel* (1969) de Chabrol. En el caso de las **secuelas** se menciona al filme *Antes del Atardecer* (1990) de Linklater.

---

suma de conocimiento en su totalidad. De igual manera, argumenta que un texto se desarrolla plenamente en su significado no solamente desde una realidad interna, sino desde las relaciones externas con los demás textos. (Sorokina Biryukova, 1998, pp.173-191).

### **Capítulo 3. La intertextualidad en la indización de obras cinematográficas.**

*A different language is a different vision of life*  
**Federico Fellini**

I don't try to guess what a million people will like.  
It's hard enough to know what I like.  
**John Huston**

En este capítulo se presenta la propuesta de aplicación de la intertextualidad en la indización de obras cinematográficas, misma que se deriva del interés de profundizar en el análisis de obras cinematográficas.

Como antecedente se hace referencia a diversas iniciativas que en el ámbito bibliotecológico se han seguido para organizar materiales audiovisuales. Se desarrolla una propuesta de indización basada en una metodología para el análisis intertextual de obras cinematográfica que da lugar a definición e interpretación de relaciones y asociaciones intertextuales.

Se exponen los componentes de esta propuesta que abordan tanto la determinación de las relaciones intertextuales basadas de la autoría del cine, esto es la filmografía del Director de Cine con su equipo de trabajo o *crew* (guionista, reparto, fotógrafo, músico, editor); como la determinación de los tipos de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual que se agrupan tanto en significantes visuales, que son imágenes en movimiento y signos escritos; como en significantes sonoros, que son las voces, los ruidos y la música.

Así como la metodología de análisis para determinar las relaciones intertextuales y la generación de índices de relaciones y asociaciones de obras cinematográficas. Se incluyen ejemplos ilustrativos de la generación de los dos tipos de índices.

### 3.1 Antecedentes de organización y análisis de materiales audiovisuales

Antes de exponer la propuesta para la indización de obras cinematográficas basada en la intertextualidad, se hace una revisión tanto de las prácticas de catalogación que se siguen en las bibliotecas y los centros de documentación; como de las iniciativas que se han explorado para el análisis y la recuperación de estas entidades en el ámbito bibliotecológico.

Dado que las obras cinematográficas por su soporte se consideran materiales audiovisuales, primero se abordan las definiciones tanto de material audiovisual, como de filmes. La IFLA define como material audiovisual, cualquier material con sonido grabado y/o imágenes en movimiento y/o fijas (IFLA, 2004, p.3). En el Glosario de la ALA (1988) se definen como formatos de audio y video que transmiten información mediante el sonido y la imagen, en lugar de hacerlo utilizando texto escrito<sup>1</sup>. Martínez de Sousa<sup>2</sup> define el material audiovisual como documento consistente en reproducciones de imágenes fijas o móviles y en registros sonoros sobre cualquier soporte. El material audiovisual también es denominado material no bibliográfico o documento visual (Miranda, 2001, pp.9-10).

En el caso de los filmes, la Fédération Internationale des Archives du Film (1998) denomina el material fílmico como material de imágenes en movimiento y archivos de imágenes en movimiento (FIAF, 1991, p.ix).

También se define al filme como creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, fijadas, grabadas o simbolizadas en cualquier material, que esté destinada esencialmente a su proyección (Guzmán Cárdenas, 1999).

En cuanto a la catalogación y acceso, la IFLA establece que los materiales audiovisuales y multimedia tienen características que requieren prácticas de

---

<sup>1</sup> Glosario de la ALA: de bibliotecología y ciencias de la información. 1988.

<sup>2</sup> José Martínez de Sousa. *Diccionario de Información, comunicación y periodismo*. 1992.

catalogación especializadas basadas en el uso de normas para su catalogación y su indización, dado que para este tipo de material deben considerarse “puntos de acceso” adicionales y diferenciados (IFLA, 2004, p.5).

En este sentido, la organización de las obras cinematográficas, como materiales audiovisuales que se sigue en las bibliotecas y centros de documentación, si bien es suficiente en términos de registro y recuperación de información mediante los puntos de acceso comunes -título, autor, número de serie, descripción física, versión y copyright-. para materiales audiovisuales, presenta limitaciones para el análisis del contenido<sup>3</sup> (Pinto, 2002, p.261), dado que el lenguaje de los sistemas tradicionales está desarrollado para materiales bibliográficos y por ello limita tanto la descripción de los atributos y recursos de un filme, como la identificación de sus posibles relaciones con otros filmes.

Entre las normas de catalogación para el registro y la descripción de los materiales audiovisuales destacan: la RCAA-2 (ALA, 2002); Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras Instituciones (IFLA, 2004); Rules for Archival Cataloging of Sound Recordings (ARSC, Alemania, ARSC,1995); The FIAF Cataloguing Rules for Film Archives (1991); Guidelines for Bibliographic Description of Interactive Multimedia. (ALA, 1994) (IFLA, 2004, p. 8)

En la organización de los filmes como materiales audiovisuales se puede citar como ejemplo un registro de un filme del catálogo de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. La Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), cuyas funciones son tanto promover el filme de arte y la cultura, como fomentar la investigación relacionada con estas entidades (FIAF, 1991, p.ix) participa en la comisión de catalogación de la *Library of Congress (LC)*, donde los registros de estas entidades se basa en las Reglas de Catalogación Angloamericanas-2

---

<sup>3</sup> El análisis del contenido en los materiales audiovisuales es un proceso complejo debido a la índole de la naturaleza de las imágenes que con respecto al análisis efectuado con los documentos bibliográficos. La ardua tarea de analizar el contenido de documentos audiovisuales recae en la yuxtaposición que origina la información que transmiten las imágenes, además de la escasa normalización de sus procesos de análisis, descripción y representación (Pinto, 2002, pp.257-266).

(RCAA-2) y su recuperación se realiza convencionalmente a partir de puntos de acceso comunes.

En el siguiente registro en formato MARC del film titulado *El Discreto Encanto de la Burguesía* extraído del OPAC de la Biblioteca del Congreso (LC) de Estados Unidos, se observan los campos que comúnmente se emplean para el registro de las entidades de información cinematográfica.

**Le charme discret de la bourgeoisie / une production Greenwich Film...** <sup>4</sup>

LC Control No.: 2005640365

**LCCN Permalink:** <http://lccn.loc.gov/2005640365>

000 01850cgm a22003733a 450

001 13942012

005 20060918090458.0

007 vf |||||

008 050426s1972 fr 102 | vlfre

906 \_\_ |a 0 |b cbc |c orignew |d u |e ncip |f 20 |g y-movingim

010 \_\_ |a 2005640365

040 \_\_ |a DLC |c DLC |d DLC |e amim

050 00 |a VAG 5385 (viewing copy)

245 03 |a Le charme discret de la bourgeoisie / |c une production Greenwich Film Production ; directed by Luis Buñuel ; produced by Serge Silberman ; written by Luis BunPuel, Jean-Claude Carrière.

257 \_\_ |a France ; Italy ; Spain

260 \_\_ |a France : |b [s.n.], |c 1972 ; |a Italy : |b [s.n.] ; |a Spain : |b [s.n.] ; |a [France : |b s.n.]

300 \_\_ |a 1 videocassette of 1 (VHS, PAL) (ca. 102 min.) : |b sd., col. ; |c 1/2 in. |3 viewing copy.

500 \_\_ |a Copyright: no reg.

508 \_\_ |a Director of photography, Edmond Richard ; film editor, Heileïne Plemiannikov.

511 1\_ |a Fernando Rey, Delphine Seyrig, Stephane Audran, Jean-Pierre Cassel, Bulle Ogier, Paul Frankeur, Julien Bertheau.

546 \_\_ |a In French.

520 \_\_ |a Comedy about a dinner party at which the guests are interrupted whenever they try to eat.

500 \_\_ |a Not viewed.

500 \_\_ |a Sources used: copyright data sheet; OCLC #45596980, Internet movie database website, 4/25/2005.

---

<sup>4</sup> Este registro del filme *El Discreto Encanto de la Burguesía* (1972) de Buñuel proviene del catálogo en línea de la Biblioteca del Congreso.

541 \_\_ |d Received: 5/6/1999; |3 viewing copy; |c copyright deposit--407; |a  
Copyright Collection.  
655 \_7 |a Comedy. |2 migfg  
700 1\_ |a Buñuel, Luis, |d 1900-1983, |e direction, |e writing.  
700 1\_ |a Silberman, Serge, |e production.  
700 1\_ |a Carrière, Jean-Claude, |d 1931- |e writing.  
700 1\_ |a Rey, Fernando, |d 1917- |e cast.  
700 1\_ |a Seyrig, Delphine, |d 1932-1990, |e cast.  
700 1\_ |a Audran, Steiphane, |d 1932- |e cast.  
710 2\_ |a Greenwich Film Production S.A.  
710 2\_ |a Copyright Collection (Library of Congress) |5 DLC

En este registro en formato MARC, las etiquetas de los campos de las obras cinematográficas que se utilizan son las siguientes: título del filme, casa productora, productor, guionistas, país, duración, copyright, elenco principal, fotógrafo, editor, género cinematográfico, idioma del filme y una breve descripción del argumento. También incluye como fuente de consulta de este filme tanto la base de datos de OCLC, como la *Internet Movie Database*.

Este registro permite constatar que el análisis documental de estas entidades con base en las RCAA-2 es adecuado y suficiente cuando se trata de su consulta y recuperación a través de la navegación en los OPAC de las bibliotecas. Sin embargo, si lo que se requiere es un análisis profundo que implica la relación entre distintos atributos de las obras cinematográficas o la relación con otros filmes, entonces se requiere de otra metodología.

En el caso de los registros fílmicos de la FIAF es que son tratados tanto como materiales bibliográficos y su recuperación se realiza a partir de su título y autor; en tanto que las características del film (género, idioma, país y lugar de filmación, sinopsis, premios, etc.) están incluidas como notas; y la descripción de lo contenidos y sus índices (onomástico, geográfico y de ubicación) están enfocados en un análisis cinematográfico donde se desglosan los planos cinematográficos y los movimientos de cámara, excluyendo el contenido de las imágenes del filme (FIAF, 2008).

Dado que los atributos de un filme son distintos a otros materiales audiovisuales, ya sean educativos o grabaciones de hechos o eventos, se han desarrollado propuestas internacionales enfocadas a la atención de estas limitaciones, con el fin de abordar el análisis de los atributos de los filmes y de enriquecer la recuperación de información cinematográfica.

Las telecomunicaciones, el Internet y la Web han facilitado tanto el proceso de producción, reproducción, organización y difusión audiovisual, como han aumentado la capacidad de intercambio y de gestión de estos materiales, lo mismo que la consulta de registros a través de los OPAC (López Yepes, Sánchez, Pérez, 2006, p.51) Aunado a esto, la evolución tecnológica origina la proliferación de consolas y películas en DVD, memorias ópticas con mayor capacidad de almacenamiento y mejores sistemas en la visualización, lectura, audición y de mayor velocidad en el acceso a los datos como el Blu-ray Disc (López Yepes, 2006, pp.11-13).

En cuanto al análisis de contenido de estas entidades de información, López-Huertas plantea que debe existir un “entramado conceptual” en el lenguaje de los sistemas de información y enfatiza la importancia de la relación semántica existente en los ítems para facilitar el análisis, la relación, la búsqueda y la recuperación de información, a partir de índices que permitan mayor precisión y relevancia (López-Huertas 2000, pp. 202-203). Por su parte, Del Valle propone una estructura lógica del vocabulario para analizar, describir e interrelacionar los términos para su recuperación eficaz (Del Valle, 2000, p.188).

El proceso de análisis de entidades cinematográficas, incluyendo la investigación y la divulgación de publicaciones relacionadas con el cine también ha mejorado desde fines del siglo XX. A continuación se exponen cuatro apartados de propuestas y proyectos enfocados a impulsar la organización, la descripción, la recuperación y el acceso de materiales audiovisuales.

El primer apartado se inicia con la descripción de los proyectos para la diseminación y el desarrollo de nuevos sistemas y recursos para proyectar la información audiovisual y las entidades de información cinematográfica. Esta descripción se concentra en los proyectos desarrollados en España, debido a que la licenciatura de documentación en ese país incluye tanto el tratamiento de imágenes audiovisuales, como el tratamiento de materiales filmicos. Un ejemplo representativo de España es la base de datos *Enciclopedia del cine español: 100 años de cine (1896-1996)*.

Esta base de datos tiene contenidos multimedia y está disponible tanto en línea, como en CD-ROM. El contenido cinematográfico que conforma esta base de datos contiene: Historia del cine español, biografías y filmografías de los principales agentes del cine español, fichas técnicas de filmes producidos y coproducidos en España, directorio de instituciones especializadas relacionadas con la producción cinematográfica y con las instituciones que se encargan del proceso de filmes y de su enseñanza, conservación e investigación, publicaciones relacionadas con la cinematografía y la legislación cinematográfica (López Yepes, 2002, pp.537-539).

Para la utilización del ambiente multimedia y el fácil acceso a los usuarios a través de Internet se diseña y se publicación de manera electrónica *Cuadernos de Documentación Multimedia*, cuyos objetivos son: proporcionar a usuarios y específicamente a investigadores, información sobre comunicación social, difundir las tendencias que presenta la tecnología digital y sus aplicaciones, difundir bases de datos españolas y extranjeras, recopilar, analizar y difundir bases de datos de información multimedia sobre comunicación social y producir bases de datos propias (López Yepes, 2002, pp.540-541).

Otras publicaciones electrónicas que se encuentran en formato de CD-ROM y complementan sus contenidos con información multimedia, enfocando sus temáticas a material audiovisual o específicamente al cine son las siguientes: *CD-Magazine*, *Enciclopedia multimedia de cine español*, *La Universidad Complutense*

*de Madrid en imágenes, Cuadernos de Documentación Multimedia* (López Yepes, 2002, pp.541-543).

También se han difundido a través de Internet para la enseñanza, la investigación y la difusión de nuevas tecnologías, portales e interfaces como *Gropher en Ciencias de la Información* y *CINEDOC* (López Yepes, 2008). Este último portal tiene el primer foro electrónico español sobre documentación cinematográfica española en la era digital. CINEDOC (cine y nuevas tecnologías) se divide en los cinco apartados temáticos siguientes:

- Producción, postproducción, distribución y exhibición; difusión informativa
- Formación de metodologías enfocadas en la enseñanza-aprendizaje
- Investigación bibliográfica enfocada en la cinematografía
- Conservación y recuperación del patrimonio cinematográfico.

Asimismo, se desarrolla el portal multimedia especializado *CINEDOCNET* (Documentación e investigación cinematográfica en línea), cuyos contenidos están enfocados en el análisis, la investigación y la difusión del cine. Estos contenidos están conformados por un ambiente multimedia (texto, imagen fija, audio y video digital) (López Yepes, 2002, pp.541-547).

El segundo apartado se relaciona con las nuevas propuestas para la organización de las entidades de información cinematográfica que han determinado campos de información complementarios para recuperar atributos característicos de las obras audiovisuales. Estos campos son los siguientes:

- La historia personal (atributos biográficos). Equipo de producción responsable de la creación de la obra.
- El contenido (atributos temáticos). Analiza los aspectos denotativos (lectura de la imagen, por parte del receptor), los aspectos connotativos (lo que

aparece de forma referencial y lo que la imagen sugiere) y los elementos secundarios del contenido que se puedan indizar.

- La relación con los otros documentos (atributos relacionales). Relaciones con el filme y con libros o artículos que puedan complementar su información (Del Valle, 2002, pp.468-473).

En lo que concierne a los procesos de elaboración de resúmenes y de índices en lenguaje controlado para el acceso, recuperación, exploración y difusión de programas de televisión y materiales fílmicos, se han considera los siguientes aspectos para su representación:

- Segmentar el video jerárquicamente en segmentos, secuencias y planos
- Describir la información video-bibliográfica completa: título, autor, fecha, datos de publicación, formato, etc.
- Describir cada segmento (duración, tiempo textual).
- Describir cada secuencia
- Describir cada plano

Con respecto al análisis del contenido de filmes, en España se han generado descriptores para recuperar esta información tales como: lugar y plano, ámbito, tema y plano, persona y plano, identificador (para indizar temas informativos), resumen, minutado (desglose cronológico del filme con indicación de duración, tipo y descripción) (Del Valle, 2002, pp.474-477). Esta indización y estos descriptores pueden ser funcionales para el tipo de información especializada, considerándose conveniente para la recuperación de unidades de información en filmotecas, archivos fílmicos.

El tercer apartado sobre los nuevos modelos se enfoca a las entidades de información cinematográfica y concierne a la elaboración y al diseño de metadatos<sup>5</sup>. Estos metadatos se enfocan en el análisis del contenido de los

---

<sup>5</sup> El término metadato se define como datos de los datos y surgieron a partir de la necesidad de describir, identificar y caracterizar objetos de información (documentos impresos, sonoros, etc.) a través de campos que identifican cada dato con el propósito de facilitar la gestión, búsqueda, acceso y la localización de los

materiales audiovisuales desde una perspectiva semántica de una serie de datos para describir un documento audiovisual. Kashyap propone una clasificación de los metadatos en el entorno audiovisual basada en el tipo de relación que existen entre los documentos *per se* y sus contenidos. Esta clasificación se divide en dos vertientes, las *independientes* que sólo se encuentran ligadas a las características de la entidad (fecha de creación, formato) y por otra parte, las *dependientes* que se basan en el contenido del ítem (Jong, 2001).

Las iniciativas y propuestas para desarrollar metadatos para gestionar los materiales audiovisuales se han multiplicado, a continuación se describen algunos de estos proyectos:

**Video development Initiative (ViDE)**, este proyecto se enfoca en el video digital, comprende metadatos de tipo administrativo y estructural. El objetivo de este proyecto es crear, describir y difundir el acceso y el almacenamiento de materiales audiovisuales en formato digital.

**Data dictionary for audio/video metadata**, elaborado por la Library of Congress, tiene como propósito la preservación de materiales audiovisuales en formato digital. Esta propuesta se concentra en el diseño de un sistema de referencias sobre el contenido de los documentos.

**NEDLIB. Network European Deposit Library.** Este proyecto desarrolla metadatos para la gestión de su colección de materiales audiovisuales y se basa en la conservación y preservación de este tipo de documentos.

**METS. Metadata Encoding and Transmission Standard.** Está desarrollado por la Digital Library Federation. En este proyecto se diseña un lenguaje basado en xml con la finalidad de proporcionar la sintaxis necesaria para la gestión de metadatos

---

documentos (Sánchez, 2002). Por lo tanto, se puede afirmar que los metadatos mejoran y agilizan el acceso y recuperación de la información debido a que disciernen en función a la relevancia y precisión en las búsquedas de información.

en una biblioteca digital. El objetivo de este proyecto es la creación de un sistema que permita el intercambio de documentos digitales entre bibliotecas de tipo audiovisual y textual (López Yepes, 2006, pp.56-57).

Por otra parte, se desarrolló en Brasil en 2005 un proyecto, cuya finalidad es el análisis del acervo fílmico y la recuperación de sus materiales. Este proyecto se pretende implantar en los acervos fílmicos de las filmotecas, bibliotecas y archivos. Este proyecto surge de la necesidad de organización de estos materiales fílmicos, considerando su limitada accesibilidad y recuperación. Para ello se elaboraron siete matrices que incluyen la indización de campos y metadatos para facilitar la recuperación de estas entidades de información. La matriz fílmica final se compone de dos grandes divisiones, que se denominaron descripción de filmes y representación de filmes analizados, la cual permite analizar el contenido de los filmes y no sólo su descripción (Cordeiro, 2005 pp.89-94).

En el cuarto punto se presentan las propuestas para la descripción de las entidades de información cinematográfica (Del Valle, 2002, pp.478-484):

El **Dublin Core**, es un metadatos compuesto por 15 elementos creados para facilitar la descripción y la recuperación de recursos electrónicos. Estos quince campos se enunciarán a continuación: Título; Autor; Temas y Descriptores; Descripción; Editor; Otros colaboradores; Fechas; Tipo de Recurso (Dentro del apartado de imagen, se encuentra la opción de CINE y de ahí se despliegan sus géneros); Formato Etiqueta; Identificador del Recursos; Fuente; Lengua; Relación; Cobertura; Derechos.

**MPEG-7 (Moving pictures experts group)**. Es un estándar ISO/TEC para la descripción de recursos audiovisuales en un sistema automático o semi-automático. Este estándar tiene como característica que puede realizar la descripción de contenidos para su representación. (López Yepes, 2006, p.51).

**RDF (Resource Description Framework).** Es una base para procesar metadatos; proporciona interoperabilidad entre aplicaciones que intercambian información y se adapta a materiales audiovisuales. Un nivel se caracteriza por los formatos o lenguajes de estructuración sintáctica de los datos: SGIL y XML, entre otros.

También se diseñó un modelo de descripción para los materiales audiovisuales empleando el modelo FRBR, con el propósito de desarrollar un metadato enfocado a la descripción de estos materiales (Ríos Hilario, 2006). El metadato se apoya en la tecnología para recuperar en línea los recursos audiovisuales disponibles y fomenta los archivos fílmicos digitales. Este metadato recupera los materiales audiovisuales mediante los puntos de acceso tradicionales conjuntamente con otros campos como: descripción física del contenido, recuperación del ítem a través del nombre del productor o en el caso de las series televisivas por medio de su título; de igual manera se desarrollan resúmenes y se desarrollan nuevas representaciones para los recursos audiovisuales, como transcripciones automáticas o fotogramas (Ríos Hilario, 2006).

La revisión de las iniciativas enfocadas a la organización de las entidades de información cinematográfica, ha permitido por una parte documentar el tipo de análisis del contenido de estas entidades; y por otra, identificar las propuestas que se están explorando para el análisis y la recuperación de los atributos de estas entidades.

En este contexto, se expone la propuesta de método para la indización de obras cinematográficas, basada en el análisis intertextual de autoría de cine y lenguaje audiovisual.

## **3.2. La aplicación de la intertextualidad en la indización de obras cinematográficas**

### **3.2.1 Objetivos**

## **Objetivo general**

Desarrollar un método de indización basado en el análisis intertextual tanto de autoría del cine, como del lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas.

## **Objetivos específicos**

- Aplicar el análisis intertextual en la indización de obras cinematográficas para definir relaciones y asociaciones intertextuales entre filmes.
- Establecer los tipos de relaciones intertextuales de las obras cinematográficas basados en la autoría en el cine
- Establecer los tipos de relaciones intertextuales de las obras cinematográficas basados en el lenguaje audiovisual.
- Desarrollar una metodología para la generación de índices basada en el análisis intertextual tanto de autoría del cine, como del lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas.
- Construir ontologías para la generación de índices, a partir de relaciones intertextuales de obras cinematográficas.

### **3.2.2 Metodología de indización de obras cinematográficas, basada en el análisis intertextual**

La metodología integra conceptos de obras cinematográficas, intertextualidad y relaciones intertextuales y el método para la generación de índices de relaciones intertextuales de obras cinematográficas.

- **Definiciones y conceptos** de obras cinematográficas y de intertextualidad.

De acuerdo con la Declaración de Principios Internacionales de Catalogación de la IFLA (2009), una **obra** es una creación intelectual o artística, con **atributos** que son sus características inherentes y con **relaciones** que son sus conexiones específicas con otras obras o entidades. A partir de este principio se aborda el concepto de cine como **obra cinematográfica** enfocada tanto en la creación intelectual y artística, como en su lenguaje audiovisual que amalgama imágenes y sonidos.

Desde la perspectiva de creación intelectual, el cine como **obra cinematográfica** es la forma vívida de registrar la realidad, de plasmar en imágenes y sonidos la historia y de testimoniar desde un simple acontecimiento hasta toda una concepción política, ideológica y filosófica sobre la realidad<sup>6</sup>.

Desde la perspectiva de lenguaje audiovisual, el cine como **obra cinematográfica** es toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas y en movimiento, con o sin sonorización incorporada, que esté destinada esencialmente a ser exhibida a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación de imagen y sonido<sup>7</sup> sobre una pantalla (Guzmán, 1999).

El cine es un lenguaje que permite otorgar un significado a objetos o a textos, expresar sentimientos o ideas y transmitir un mensaje a un receptor; el cine es un lenguaje porque un filme *expresa, significa y comunica* (Cassetti, 1994, p.65).

La definición del cine como obra cinematográfica que como producto cultural puede ser considerado como texto y en consecuencia puede ser analizado tanto para identificar sus asociaciones y relaciones con otras obras, como para

---

<sup>6</sup> Cineteca Nacional. *Cineteca Nacional de México*.1974. p. 8. Citado por Berra Stefanoni.

<sup>7</sup> Cine sociedad y cultura en el Peru. Análisis temático de 3 cortometrajes.

indicarse, generando índices que permiten el acceso a información cinematográfica valiosa a todos los usuarios interesados en el cine.

El **concepto** de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos como producto o resultado de **una red de significación**, a esa red se le llama intertexto. De acuerdo con la intertextualidad, un texto es un vehículo de significación codificada y es parte de una red de asociaciones o relaciones que el lector produce o reconoce cuando observa un texto.

El intertexto es el conjunto de textos con los que un texto está relacionado. La asociación intertextual entre un texto y otros textos, depende de lo que una persona observa, descubre o interpreta en un texto, y da lugar a la construcción de una red de asociaciones o relaciones significativas.

La intertextualidad conlleva procesos de interpretación, generación y análisis de asociaciones o de relaciones significativas entre un texto y otros textos. Para fines de este trabajo, las asociaciones o de relaciones significativas corresponden a la autoría de cine y al lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas.

- **Método para la generación de índices de relaciones intertextuales de obras cinematográficas.**

El método comprende la determinación de relaciones intertextuales tanto de autoría del cine, como de lenguaje audiovisual de obras cinematográficas; así como la construcción de índices y ontologías de relaciones intertextuales de lenguaje audiovisual.

Las determinación de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine en las que se reflejan las contribuciones artísticas del director de cine y su crew a las obras cinematográficas incluyen el guión, la música, la edición, la fotografía, la actuación (actores y actrices), la producción y la dirección.

La determinación de 21 tipos de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual que se agrupan tanto en significantes visuales, que son imágenes en movimiento y signos escritos; como en significantes sonoros, que son las voces, los ruidos y la música. La determinación de tipos de relaciones intertextuales tiene como base en la conceptualización de de Robert Stam, Lauro Zavala, Gerard Genette, Rick Altman.

La definición del análisis de cada obra cinematográfica para determinar sus relaciones intertextuales basadas en autoría del cine que implica el registro de análisis de obras cinematográficas y la identificación de las filmografías del Director y su *crew*.

La definición del análisis de los elementos del lenguaje audiovisual de una obra cinematográfica para determinar sus relaciones intertextuales basadas en el análisis de los elementos del lenguaje audiovisual

La selección de obras cinematográficas bajo los criterios de representatividad de los movimientos cinematográficos y de los géneros definidos en la historicidad del cine, lo mismo que los filmes destacados de la Teoría del Cine de Autor, abordadas en los capítulos 1 y 2 de este trabajo, para la aplicación de este análisis y la generación de los índices respectivos de manera ilustrativa. Los filmes seleccionados fueron: *Rashomon* (1950), *El Mago de Oz* (1939), *Psicosis* (1960), *Sin Aliento* (1960), *8 ½* (1963), *Toro Salvaje* (1980), *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966), *Sunset Blvd.* (1950), *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Paris, Texas* (1984), *Gritos y Susurros* (1972), *Tres Colores: Rojo* (1994), *Viridiana* (1961), *Barry Lyndon* (1975) y *Jules y Jim* (1962).

### **3.2.2.1 Indización de relaciones intertextuales de obras cinematográficas**

El análisis de relaciones intertextuales de autoría de cine y de lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas da lugar a la generación de dos tipos de índices: Un índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual; y un índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

La indización es definida por Wellisch como la acción de representar el resultado del análisis de un documento por medio de un lenguaje de indización natural o controlado (Gil 1999, p.20). La indización es un proceso de descripción que exige examinar todos los elementos presentes en el contenido semántico del documento (Naumis, 2007). Landridge<sup>8</sup> argumenta que el objetivo del proceso de indización es la organización del conocimiento, para establecer relaciones entre los diferentes campos de un registro para ingresarlos a un sistema de recuperación.

La determinación de las relaciones intertextuales basadas en el análisis de la autoría del cine, esto es la filmografía del Director de Cine con su equipo de trabajo o *crew* -guionista, reparto, fotógrafo, músico, editor-, generan un índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine. En tanto que el análisis de los componentes del lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas genera un índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual.

De acuerdo con Naumis, la indización implica la utilización y el manejo de palabras provenientes del lenguaje natural que muestra de manera estándar y normalizada determinados vocablos (Naumis, 2003). El *lenguaje natural*, usa palabras o términos del *discurso común*. La indización en *lenguaje libre* representa contenidos, usando términos del *lenguaje natural*, lo que puede realizar mediante extracción o asignación términos a una determinada entidad. (Anguiano 2007, pp.18-19).

Lancaster define vocabulario controlado como un conjunto limitado de términos que deben utilizarse para representar las materias de las entidades. Este

---

<sup>8</sup> F.W. Landridge. *Classification: it's kinds, systems and application*. 1992. Citado por: Naumis, p.30.

vocabulario puede ser una lista de encabezamiento, un esquema de clasificación temática, un tesoro, o una lista autorizada de frases o palabras clave. Generalmente estos términos están estructurados para que su significado se encuentre relacionado con otro término (Lancaster 2002, p.17).

En la asignación de términos de indización se pueden elegir términos que pueden aparecer o no en el texto para representar entidades de acuerdo con ciertas reglas<sup>9</sup>. Los índices que se generan como resultado del análisis intertextual utilizan el lenguaje natural, dado que las relaciones intertextuales basadas en el cine de autor únicamente recuperan la filmografía que tiene relación o asociación entre el Director de Cine y su crew. Mientras los índices de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual, utilizan un lenguaje controlado, dado que se han determinado frases o palabras clave para determinar los 21 tipos de relaciones intertextuales, lo que constituye un lenguaje controlado. Por lo tanto, los índices que son generados como resultado de las relaciones intertextuales observadas e interpretadas en las obras cinematográficas utilizan un lenguaje controlado.

De acuerdo con San Segundo,<sup>10</sup> las ontologías organizan y clasifican el conocimiento relacionándolo entre sí<sup>11</sup>. Staab y Studer<sup>12</sup> argumentan que una ontología organiza el conocimiento, orientando los contenidos cuando éstos se encuentran incomunicados.

La ontología como recurso lingüístico aporta elementos para la construcción de herramientas documentales de indización y de recuperación de información ya que

---

<sup>9</sup> Biblioteca Complutense. Subdirección de servicios técnicos y adquisiciones. Servicio de proceso técnico y normalización. Evaluación del uso de descriptores en los registros bibliográficos. Citado por: Anguiano, p.22.

<sup>10</sup> San Segundo (1996) Constitución de la realidad en la era tecnológica de la postinformación. Citado por: Emilia Currás, *Ontologías, taxonomía y tesauros: manual de construcción y uso*. Guijón: Ediciones Trea. 2005, pp.25-32.

<sup>11</sup> Las diferencias que existen entre la organización de información de un tesoro y la organización de la información que utiliza ontologías es la siguiente: En los tesauros se parte de una ordenación de los términos que lo componen, ya sea en jerarquías o relaciones semánticas y sintácticas. Con las ontologías se concibe la ordenación de una manera diferente, considerando las propiedades del término para desarrollar relaciones (Currás, 2005, p.36).

<sup>12</sup> Staab y Studer, (2001) Knowledge process and ontologies. Knowledge Management Citado por: Emilia Currás, *Ontologías, taxonomía y tesauros: manual de construcción y uso*. Guijón: Ediciones Trea. 2005, p.35

ofrece una estructuración formal de la información que puede ser interpretada por usuarios tanto humanos, como automatizados.

En el proceso de construcción de herramientas documentales de indización y recuperación de información, se definieron ONTOLOGIAS que establecen de manera explícita los 21 tipos de relaciones y asociaciones correspondientes al lenguaje audiovisual de obras cinematográficas a través de una formalización semántica. Ejemplo: Evocación musical, evocación verbal, evocación visual, hipotexto, hipertexto, género cinematográfico,

Esta formalización semántica, hace posible una representación lógica y coherente de una estructura conceptual que permite precisar las relaciones conceptuales con la especificidad o generalidad que se requiere.

El análisis intertextual de las obras cinematográficas permite establecer las relaciones de un filme con géneros cinematográficos, con la filmografía de los autores, con las secuencias, las escenas, los diálogos, etcétera. Por lo tanto, en este trabajo se han determinado un conjunto de relaciones intertextuales de lenguaje audiovisual que propiciaron la construcción de ontologías para etiquetar estas relaciones cuando se usan sistemas automatizados para la recuperación de información.

Las ontologías para representar las relaciones intertextuales de lenguaje audiovisual, se basan en la determinación de los 21 tipos de relaciones intertextuales determinadas para el análisis de los elementos del lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas, con el fin de identificar el tipo de relación intertextual de los filmes para la generación de índices que faciliten la recuperación de información.

### **Registro de análisis de relaciones intertextuales de lenguaje audiovisual**

<b>Obra</b>	<b>Ontología</b>	<b>Descripción de la Relación</b>
-------------	------------------	-----------------------------------

cinematográfica	Relación intertextual de lenguaje audiovisual	Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>Rashomon</i> (1950) de Kurosawa [cuento – filme]	HIPERTEXTO	Este filme de Kurosawa es un hipertexto en los siguientes cuentos de Ryunosuke Akutagawa: <i>Rashomon</i> & <i>In a Grove</i>

En el apartado que corresponde a las relaciones intertextuales de Lenguaje Audiovisual y de Autoría del cine se incluyen los ejemplos de cada uno de estos índices.

### 3.2.2.1.1 La indización de relaciones intertextuales basadas en la autoría en el cine.

- **Descripción**

Las relaciones y asociaciones intertextuales basadas en la autoría de cine en las que se reflejan las contribuciones artísticas del director de cine y su crew a las obras cinematográficas incluyen el guión, la música, la edición, la fotografía, la actuación (actores y actrices), la producción y la dirección.

- Director y guionista
- Director y fotógrafo
- Director y compositor
- Director y productor
- Director y editor
- Director y reparto (actores y actrices)

Las relaciones intertextuales de una obra cinematográfica se establecen a partir del registro de los elementos de análisis de una obra cinematográfica de un Director y la filmografía de la *crew* (equipo de trabajo). Por lo tanto, se identifica una relación con los filmes en los que el equipo de trabajo o *crew* (guionista, reparto, fotógrafo, músico, editor) ha colaborado con el director del filme ilustrativo.

Este análisis tiene sus bases tanto en el cine de autor porque argumenta que uno de los elementos de un cineasta es rodar y elaborar sus películas con un

determinado equipo de trabajo, como en el *análisis intertextual* debido a que desarrolla una relación que mantiene al filme con las otras obras del autor.

Los filmes ilustrativos son los siguientes: *Rashomon* (1950), *El Mago de Oz* (1939), *Psicosis* (1960), *Sin Aliento* (1960), *8 ½* (1963), *Toro Salvaje* (1980), *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966), *Sunset Blvd.* (1950), *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Paris, Texas* (1984), *Gritos y Susurros* (1972), *Tres Colores: Rojo* (1994), *Viridiana* (1961), *Barry Lyndon* (1975) y *Jules y Jim* (1962).

### Descripción de elementos de análisis de de una Obra Cinematográfica

La descripción de los elementos de análisis una Obra Cinematográfica<sup>13</sup>.

Título	Se refiere al título de la obra.
Director	El director cinematográfico es el creador artístico responsable de dirigir la filmación de un filme, así como de su puesta en escena a partir de un guión cinematográfico. Se encarga de dirigir y supervisar a los actores y a su <i>crew</i> , tomando todas las decisiones artísticas y creativas, y siguiendo su estilo o visión particular en la producción y postproducción del filme.
Año	Se refiere al año de exhibición de la obra. Sin considerar el año o los años que se haya llevado la producción de un filme.
Productora	También conocida como casa productora, es la organización realiza productos audiovisuales y filmes. Una productora divide toda la filmación en tres partes: 1) preproducción 2) producción 3) postproducción.
Productor	El productor es el encargado de gestionar los trámites para la realización del filme. Realiza la logística del filme (cronograma, presupuestos, gestión de locaciones para el rodaje); la contratación del personal para la realización del filme, y de contactar a los distribuidores para la exhibición del filme.

<sup>13</sup> La descripción de cada uno de los elementos de análisis de una obra cinematográfica se fundamenta en los siguientes fuentes: Film site Cinematic Terms: A Film-Making Glossary y el Glosario de Cine de Enrique Martínez-Salanova Sánchez.

Guionista	El guionista es la persona encargada de elaborar el guión, ya sea una historia original, una adaptación de un guión precedente o de otra obra literaria, siguiendo normas establecidas para el desarrollo de un guión cinematográfico.
Género	Es el estilo narrativo de un filme que sirve para su clasificación de acuerdo con su temática, su estilo o por sus personajes. Los géneros cinematográficos se pueden consultar en el apartado 1.4 <i>Géneros Cinematográficos</i>
Actor/ Reparto	Un actor o actriz de cine es la persona que interpreta a un personaje en un filme. Al conjunto o listado de actores se les conoce como reparto.
Fotógrafo	El director de fotografía es quien determina cómo se va a ver la película. Es quien determina, en función de las exigencias del director y de la historia, los aspectos visuales del filme al capturar las imágenes: el encuadre, la iluminación, la óptica a utilizar, los movimientos de cámara, los lentes a usar, etc.
Músico/ compositor	Conocido también como compositor; el músico crea, escribe o adapta la música que acompaña las imágenes del filme. Trabaja con el director de una orquesta, lo mismo que con el compositor de la letra de una determinada melodía.
Editor	El editor cinematográfico se encarga del montaje de la película. El montaje de un filme es la técnica de ensamblar las tomas registradas en un filme para dotarlas de forma narrativa siguiendo un tiempo determinado. Consiste en seleccionar (una vez que se ha rodado la película), ordenar y unir una selección de los planos registrados, según una idea y una dinámica establecida, a partir del guión, la idea del director y la aportación del editor.
País	Este apartado se refiere al país de producción de un filme, no al país donde se sitúa la película y no necesariamente al país donde se efectúa el rodaje.

Idioma	Es el lenguaje o los lenguajes que se hablan en el filme.
Duración	Minutos de duración de un filme.

- **Análisis de relaciones intertextuales basadas en autoría del cine**

El análisis de cada obra cinematográfica para determinar sus relaciones intertextuales basadas en autoría del cine implica:

- Registrar los elementos de un film en el **Registro de análisis de obras cinematográficas**.

### Registro de análisis de obras cinematográficas

Elementos de análisis de una obra cinematográfica	
Título	
Director	
Año	
Productora	
Productor	
Guionista	
Género	
Actor	
Fotógrafo	
Músico	
Editor	
País	
Idioma	
Duración	

- Cotejar las filmografías de cada integrante del equipo de trabajo del filme, con la filmografía del propio director del filme ilustrativo. Los datos filmográficos de cada obra cinematográfica pueden consultarse en una fuente de información cinematográfica, como la *Internet Movie Database*, *catálogos y obras de consulta especializadas en cine*.

- Seleccionar las obras cinematográficas de ese mismo film ilustrativo, con el propósito de determinar sus relaciones intertextuales basadas en la autoría del cine. Esto es, analizar la obra cinematográfica del Director con su crew.

- **Relaciones de intertextualidad basada en la autoría en el cine**

Estos *filmes ilustrativos* incluyen los elementos de análisis que permiten identificar las relaciones del director de la obra con su crew. Esta *praxis* tiene sus fundamentos en la intertextualidad y en autoría de cine.

A continuación se exponen del filme ilustrativo *8 ½ (Ocho y medio)* las relaciones de Marcello Mastroianni y Federico Fellini, a partir de los siguientes filmes que realizaron juntos: *Internista* (1987), *Ginger y Fred* (1986), *La Città delle donne* (1980), *8½* (1963) y *La Dolce vita* (1960).

Por lo tanto, se leen o se interpretan estas relaciones de la siguiente manera:

MASTROIANNI trabaja con FELLINI en el filme *Internista* (1987)

MASTROIANNI trabaja con FELLINI en el filme *Ginger y Fred* (1986)

MASTROIANNI trabaja con FELLINI en el filme *La Città delle donne* (1980)

MASTROIANNI trabaja con FELLINI en el filme *8½* (1963)

MASTROIANNI trabaja con FELLINI en el filme *La Dolce vita* (1960)

A partir del filme ilustrativo *8 ½*, este índice permite recuperar en los registros de análisis de obras cinematográficas todos los filmes en los que Mastroianni y Fellini trabajaron juntos, seleccionando de toda su filmografía, las obras cinematográficas en las que el **actor** italiano Mastroianni estuvo bajo la **dirección** de Federico Fellini.

Se han seleccionado 15 *filmes para ilustrar el proceso de análisis y de indización*: *Rashomon* (1950), *El Mago de Oz* (1939), *Psicosis* (1960), *Sin Aliento* (1960), *8 ½* (1963), *Toro Salvaje* (1980), *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966), *Sunset Blvd.*

(1950), *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Paris, Texas* (1984), *Gritos y Susurros* (1972), *Tres Colores: Rojo* (1994), *Viridiana* (1961), *Barry Lyndon* (1975) y *Jules y Jim* (1962).

En el cuadro 1 se presenta un ejemplo del *Índice de relaciones intertextuales basadas en la teoría del cine de autor de la Obra cinematográfica: RASHOMON*

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine**

**Obra cinematográfica: RASHOMON**

**Director:** Akira Kurosawa

**Criterios de selección:** Se elige este filme de la gran filmografía de Kurosawa tomando como criterios: La estructura de la trama, los efectos generados en la audiencia y en la crítica, los premios y el reconocimiento que obtuvo.

Cuadro # 1

**Registro de análisis de obras cinematográficas**

Elementos de análisis de una obra cinematográfica	
Título	<b>Rashomon</b>
Director	Akira Kurosawa
Año	1950
Productora	Daiei Motion Picture Company
Productor	Minoru Jingo
Guionista	Ryunosuke Akutagawa Akira Kurosawa
Género	Drama - Thriller
Actor	Toshirô Mifune Machiko Kyô Masayuki Mori
Fotógrafo	Fumio Hayasaka
Músico	Kazuo Miyagawa
Editor	Akira Kurosawa
País	Japón
Idioma	Japonés
Duración	88min.

## Índice de obras cinematográficas

**Toshirô Mifune (actor)** trabaja con Kurosawa Director) en las siguientes películas:

<i>Barba Roja</i> (1965)	<i>High and Low</i> (1963)	<i>Samjuro</i> (1962)	<i>Yojimbo</i> (1961)
<i>The Bad Sleep Well</i> (1960)	<i>La Fortaleza Escondida</i> (1958)	<i>Trono de Sangre</i> (1957)	<i>The Lower Depths</i> (1957)
<i>I Live in Fear</i> (1955)	<i>Los siete samurai</i> (1954)	<i>The idiot</i> (1951)	<i>Rashomon</i> (1950)
<i>Scandal</i> (1950)	<i>Stray Dog</i> (1949)	<i>A silent Duel</i> (1949)	<i>Drunken Angel</i> (1948)

**Machiko Kyô**<sup>14</sup> (actriz) trabaja solamente en este filme bajo la dirección de Kurosawa.

<i>Rashomon</i> (1950)
------------------------

**Masayuki Mori (actor)** trabaja bajo la dirección de Kurosawa en las siguientes películas:

<i>The idiot</i> (1951)	<i>Rashomon</i> (1950)	<i>Those who make tomorrow</i> (1946)	<i>The men who tread on the Tiger's Tail</i> (1945)	<i>Judo Saga II</i> (1945)
-------------------------	------------------------	---------------------------------------	---	----------------------------

**Fumio Hayasaka (fotógrafo)** trabaja con Kurosawa en las siguientes películas:

<i>Ikiru</i> (1952)	<i>Los siete samurai</i> (1954)	<i>The idiot</i> (1951)	<i>Rashomon</i> (1950)
<i>Scandal</i> (1950)	<i>Stray Dog</i> (1949)	<i>Drunken Angel</i> (1948)	

**Kazuo Miyagawa**<sup>15</sup> (músico) compone la música de las siguientes cintas de Kurosawa:

<i>Yojimbo</i> (1961)	<i>Rashomon</i> (1950)
-----------------------	------------------------

**Akira Kurosawa (editor)** la mayor parte de su filmografía entre las que se encuentran:

<i>Not Yet</i> (1993)	<i>Rapsodia en Agosto</i> (1991)	<i>Ran</i> (1985)	<i>Samjuro</i> (1962)
<i>Yojimbo</i> (1961)	<i>The Bad Sleep Well</i> (1960)	<i>La Fortaleza Escondida</i> (1958)	<i>Trono de Sangre</i> (1957)
<i>The Lower Depths</i> (1957)	<i>Los siete samurai</i> (1954)	<i>The idiot</i> (1951)	<i>Rashomon</i> (1950)
<i>Drunken Angel</i> (1948)	<i>No Regrets for my Youth</i> (1946)	<i>Judo Story II</i> (1945)	<i>Judo Story</i> (1943)

<sup>14</sup> La mayor parte de su filmografía es con Mizoguchi.

<sup>15</sup> La mayor parte de su filmografía fue con Mizoguchi y Naruse.

### 3.2.2.1.2 La indización de relaciones intertextuales del lenguaje audiovisual de obras cinematográficas

- **Descripción**

Los tipos de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual se agrupan tanto en significantes visuales, que son imágenes en movimiento y signos escritos; como en significantes sonoros, que son las voces, los ruidos y la música.

La identificación y la descripción de los 21 tipos de relaciones intertextuales determinadas para el análisis de los elementos del lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas que son los siguientes: Alusión, cita, contenido, evocación musical, evocación verbal, evocación visual, género cinematográfico, hipotexto, hipertexto –precuela, secuela, remake-, intertextualidad de celebridades, intertextualidad genética, intertextualidad filmográfica, intertextualidad vertical, pastiche, personaje de filme, retake, revival y título implícito, mismas que a continuación se describen:

#### 21 Tipos de relaciones intertextuales de lenguaje audiovisual

<b>ALUSIÓN</b>	<b>ALL</b>
----------------	------------

La **ALUSIÓN** es una figura retórica de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo (Beristain, 2001, pp.28-31). La alusión es una característica para presentar la intertextualidad entre dos elementos, este tipo de análisis es empleado por Genette. La **alusión** en el cine como análisis se utiliza de la misma forma. Por ejemplo, en el filme *Sueño de Fuga* (1994) de Darabont, el escape de la prisión hace alusión a los escapes de prisión de los filmes *La Gran Ilusión* (1937) de Renoir o *El Gran Escape* (1963) de Sturges.

<b>CITA</b>	<b>CT</b>
-------------	-----------

La **CITA** como elemento de análisis intertextual se define acorde con Lauro Zavala como un fragmento de un texto inscrito en el interior de otro, es decir una línea que haga referencia a un diálogo existente en un filme. Para ejemplificarlo está el filme *Transformers* (2007) de Bay cuando Ironhide cita un diálogo de *Harry el Sucio* (1971) de Siegel, al momento de presentarse con los personajes Sam Witwicky (LaBeouf) y Mikaela (M. Fox), "Do you feel lucky, punks?".

CONTENIDO	CONT
Este apartado proviene de la intertextualidad horizontal e indica cuando el contenido de un filme o inclusive alguna toma o plano cinematográfico origina relaciones con otros filmes. Un ejemplo es el filme <i>El maquinista</i> (2004) B. Anderson, donde el personaje Trevor Reznik (Bale) utiliza notas para poder recordar los eventos pasados, similar a lo que debe hacer Guy Pearce (Leonard) en <i>Amnesia</i> (2000) de Nolan.	

EVOCACIÓN MUSICAL	EVMU
La <b>EVOCACIÓN MUSICAL</b> es una característica de la intertextualidad empleada en el análisis por Genette. En un filme consiste en reproducir musicalmente una pieza musical evocando tanto el contexto musical original desarrollado, como también el contexto o motivo por el cual fue utilizado en determinada película. Este es el caso del filme <i>Apocalyses Ahora</i> (1979) y la reproducción de la opera de Richard Wagner de <i>Las Valkyrias</i> en la secuencia de ataque comandada por el teniente Kilgore (Duvall). En otras películas bélicas como <i>Jarhead</i> (2005) de Mendes u otros intentos fílmicos de un ataque es reproducida la opera de las Valkyrias como símbolo musical alusivo de esta secuencia fílmica.	

EVOCACIÓN VERBAL	EVB
La <b>EVOCACIÓN VERBAL</b> es una característica de la intertextualidad y particularmente del análisis de ALUSIÓN empleada en por Genette. En el cine consta de citar en un diálogo el título de otro filme, citar algún diálogo famoso o situación esencial que distinga a esa otra película. Un ejemplo es la cinta <i>Hiroshima, mi amor</i> (1959) de Resnais. En este filme, los personajes de Lui	

(Okada) y Elle (Riva) visitan un club nocturno llamado “Casablanca”, evocando intencionalmente a la cinta de Bogart y Bergman de los años cuarenta.

<b>EVOCACIÓN VISUAL</b>	<b>EVI</b>
-------------------------	------------

La **EVOCACIÓN VISUAL** es una característica para presentar la intertextualidad y particularmente del análisis de ALUSIÓN empleada en por Genette. En los filmes se basa en que, una imagen dentro de una escena o una secuencia evoque o traiga a la memoria del espectador elementos o características “visuales” de otra película. Estos electos iconográficos pueden ir desde la vestimenta de un actor, alguna coreografía o acción efectuada, hasta el poster de otra película. Un ejemplo de poster es el filme *Blanco* (1994) de Kieslowski en la secuencia donde el personaje de Karol voltea a ver el cartel de *El desprecio* (1963) de Godard.

<b>GÉNERO CINEMATOGRAFICO</b>	<b>GEN</b>
-------------------------------	------------

El **GÉNERO CINEMATOGRAFICO** es un apartado de la intertextualidad horizontal que indica cuando un filme evoca o hace alusión a otros filmes a partir de su género cinematográfico. Por ejemplo, refiriéndose al filme *Ayuno de Amor* (1940) de Hawks, este filme pertenece al subgénero *screwball comedy*. Otros filmes que se pueden asociar y relacionar a partir de este género son *The Awful Truth* (1937) de McCarey, *Bringing up Baby* (1938) de Hawks, *Vive como quieras* (1938) de Capra, entre otros.

<b>HIPOTEXTO</b>	<b>HIPOTXT</b>
------------------	----------------

El **HIPOTEXTO** es un apartado de la Hipertextualidad de Genette, es la relación entre un texto y otro que se produce a partir de un texto primario. El hipotexto es el texto anterior (libro, del cual se deriva, transforma, modifica, elabora o amplía el segundo texto (filme) (hipertexto). En el siguiente término se proporciona un ejemplo cinematográfico, demostrando la relación existente entre el hipotexto y el hipertexto.

<b>HIPERTEXTO</b>	<b>HIPERTXT</b>
-------------------	-----------------

El **HIPERTEXTO** es un apartado de la Hipertextualidad de Genette, éste es el texto o filme consecuente de un hipotexto. Esta relación del hipotexto e hipertexto se puede ejemplificar con el filme *Space Balls* (1987) la cual se origina de los filmes de Star Wars. Asimismo, la hipertextualidad en el cine incluye las adaptaciones de novelas, ya que son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes. Un ejemplo es *La Pianista* (2001) de Haneke que se origina de la novela ganadora del premio Nobel de Elfriede Jelinek.

Una concepción más extensa sobre la hipertextualidad en los filmes son los *remake* o las secuelas.

#### **PRECUELA** (Película anterior a otra)

La precuela es considerada un hipertexto debido a que se realiza a partir de una historia inicial; es un trabajo cinematográfico que presenta el tiempo diegético previo al filme base. Además, en estos filmes los personajes o eventos son situados cronológicamente antes, pero mantienen una relación intrínseca con las características de la cinta inicial.

Para ejemplificar este término se citan los siguientes filmes: *El Silencio de los Inocentes* (1991) de Demme aborda la vida del Dr. Hannibal Lecter. Su secuela *Hannibal* (2001) de R. Scott retoma esta historia a partir de que Hannibal Lecter ha escapado de la prisión. Las cintas *Manhunter* (1988) de M. Mann, *El Dragón Rojo* (2002) de Ratner y *Hannibal Rising* (2007) de Webber abordan la historia de los inicios de Hannibal Lecter antes de ser encarcelado. Estos antecedentes y su trama muestran la vida previa a lo que se relata en las cintas de Demme y R. Scott.

#### **SECUELA** (Continuación de una película)

La secuela es considerada un hipertexto debido a que se realiza a partir de la narración del filme inicial o base; es un trabajo cinematográfico que presenta la continuación de los personajes, eventos e inclusive escenarios de una historia o

filme predecesor. Para ejemplificar el término secuela se encuentra la trilogía de *El Padrino* (1972) esta compuesta por la primera parte y dos secuelas más tituladas como *El Padrino Parte II* (1974) y *El Padrino Parte III* (1990).

### **REMAKE** (Nueva versión de un filme)

El remake es considerado como un hipertexto debido a que este filme es realizado a partir de un filme previamente producido y distribuido. El remake es un trabajo cinematográfico que relata una nueva versión muy similar a la historia original de un filme previo, empleando diferentes actores, director y equipo de trabajo. Por ejemplo *El Planeta de los Simios* (2001) de Tim Burton es una nueva versión del filme original protagonizado por Charlton Heston y dirigida por Franklin J. Shaffner en 1968.

<b>INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES</b>	INTCEL
---	--------

La **INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES** es una categoría de la intertextualidad desarrollada por Robert Stam. Se presenta en las situaciones cinematográficas en las que la presencia de una estrella de cine, de televisión o una celebridad intelectual evoca un género o un ambiente cultural. Un ejemplo sería el filme *Candilejas* (1952) de Chaplin que aparece Buster Keaton como asistente de Calvero, personaje de Chaplin. Otro ejemplo es *El Desprecio* (1963) de Godard donde aparece el cineasta alemán Fritz Lang como él mismo en la cinta.

<b>INTERTEXTUALIDAD GENÉTICA</b>	INTGEN
----------------------------------	--------

La **INTERTEXTUALIDAD GENÉTICA** es una categoría de la intertextualidad desarrollada por Robert Stam. Se presenta cuando se rememora mediante la aparición de los hijos de actores y actrices famosos, el recuerdo de la fama de sus padres. Un ejemplo es Liza Minnelli, hija de Judy Garland y Vincent Minnelli. Ella hace la voz de Dorothy en el filme animado *Journey to Oz* (1974) de H.

Sutherland. Esta participación evoca a sus padres y al hecho de que su madre en 1939 encarnara el papel de Dorothy en aquel filme de Fleming.

<b>INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA</b>	<b>INTFIL</b>
--------------------------------------	---------------

Este elemento intertextual se basa fundamentalmente en la filmografía de un cineasta, debido a que ciertos rasgos y particularidades tanto en el contenido de la historia, personajes o planos cinematográficos se presentan en varias obras de su filmografía. Un ejemplo es el estilo de la filmografía de Kubrick, el sello de este autor se puede observar a lo largo de su filmografía aún cuando en sus filmes los géneros cinematográficos sean distintos, *Senderos de Gloria* (1957), *Dr. Insólito* (1964), *2001 Odisea Espacial* (1968), *La Naranja Mecánica* (1971), *Barry Lyndon* (1975) *El Resplandor* (1980), entre otras.

<b>INTERTEXTUALIDAD VERTICAL</b>	<b>SEC</b>
----------------------------------	------------

La **INTERTEXTUALIDAD VERTICAL** es la relación entre un texto primario, como una serie de televisión, y otros textos de diferente tipo que se refieren a él directamente.

<b>PASTICHE</b>	<b>PST</b>
-----------------	------------

Lauro Zavala acuña el término **PASTICHE** como análisis entre textos para referirse a una imitación formal, generalmente de estilo. Un ejemplo para aclarar este término es el filme *Katakuri-ke no kôfuku (The Happiness of the Katakuris*, 2001) de Miike, puesto que se imita un chiste del filme *El Gran Lebowski* (1998) de los Coen. El personaje *The Dude* (Bridges) simula que escribe en un cuaderno para ver lo que el personaje Jackie Treehorn (Gazzara) había escrito, sólo que *The Dude* encontró un dibujo más que un escrito, esto sucede también en el filme de Miike.

<b>PERSONAJE DEL FILME</b>	<b>PERSON</b>
----------------------------	---------------

El **PERSONAJE** puede usarse como un elemento de la intertextualidad horizontal. Este elemento se concentra en cómo los personajes de las películas pueden estar incluidos en otros filmes, es decir, como se pueden evocar, mencionar o hacer

alusión de los personajes de alguna cinta en otros filmes. Un ejemplo es el filme *Alguien tiene que ceder* (2003) de Meyers, cuando Diane Keaton (Érica Barry) le dice a Jack Nicholson (Harry Sanborn) que “no desea jugar el papel de la amargada enfermera con su paciente travieso, que no se sabe comportar”, haciendo referencia a los personajes de la enfermera Ratched (Fletcher) y a R.P. McMurphy (Nicholson) en *Atrapado sin Salida* (1975) de Forman.

RETAKE	RTK
<p>Lauro Zavala acuña el término <b>RETAKE</b> para el análisis intertextual estrictamente cinematográfico que se origina a partir de una secuencia que alude a una toma o a otra secuencia determinada de un filme previo. Un ejemplo que demuestra este análisis es la secuencia final del filme <i>Sin Lugar para los débiles</i> (2007) de los Coen y el paralelismo con una secuencia del filme <i>Tôkyô monogatari</i> (<i>Tokio Story</i>, 1953) de Ozu. Esto se debe a que mientras se escucha el tick-tack del reloj, los personajes Ed Torn Bell (Lee Jones) y Loretta Bell (Harper) aceptan su propia mortalidad en su sumisa realidad así como en el filme de Ozu.</p>	

REVIVAL	RVV
<p>Lauro Zavala acuña el término <b>REVIVAL</b> para el análisis intertextual estrictamente cinematográfico refiriéndose a los textos que vuelven a emplear un estilo o un tema en particular de un texto anterior. Un ejemplo que muestra como el tema de un filme previo está implícito en uno nuevo, son los filmes <i>Barrio Chino</i> (1974) de Polanski y <i>Volver</i> (2006) de Almodovar. El eje del misterioso caso de ambos filmes se resume en la paternidad de los personajes Evelyn Mulwray (Dunaway) e Irene (Maura) respectivamente, así como en la relación madre-hija/hija-hermana.</p>	

TÍTULO IMPLÍCITO	TITLE
<p>Este análisis utiliza como recurso verbal el título de otra película. Puede ser muy similar a la evocación verbal solamente que este análisis, se concentra en el título de otra película. El título de un filme se emplea generalmente como “juego de palabras” en los capítulos de una serie de televisión. Un ejemplo es el filme <i>El cocinero, el ladrón, el amante y su mujer</i> (1989) de Greenaway. Este título ha sido</p>	

tergiversado en distintas series televisivas. Otro ejemplo sería *Los siete samurai* (1954) de Kurosawa y *Los siete Magníficos* (1960) de Sturges.

- **Análisis de los elementos del lenguaje audiovisual**

El análisis de cada obra cinematográfica para determinar sus relaciones intertextuales basadas en el análisis de los elementos del lenguaje audiovisual implica:

- Seleccionar y proyectar una obra cinematográfica
- Observar, descubrir e interpretar las relaciones intertextuales de esa obra seleccionada con otras obras, utilizando como guía los 21 tipos de relaciones intertextuales de lenguaje audiovisual.
- Registrar en el Registro de Relaciones Intertextuales de Obras Cinematográficas lo siguiente:
  - Los títulos de las otras obras cinematográficas que tienen alguna relación intertextual de lenguaje audiovisual con la obra seleccionada (columna izquierda).
  - Seleccionar la ontología que representa el tipo de relaciones intertextuales de lenguaje audiovisual identificadas en la obra correspondiente.
  - Describir las relaciones intertextuales de lenguaje audiovisual identificadas en la obra correspondiente.

**Registro de análisis de relaciones intertextuales de lenguaje audiovisual**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual de lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>Rashomon</i> (1950) de Kurosawa [cuento – filme]	HIPERTEXTO	Este filme de Kurosawa es un hipertexto en los siguientes cuentos de Ryunosuke Akutagawa: <i>Rashomon</i> & <i>In a Grove</i>

- **Generación del índice de** relaciones intertextuales basado en el lenguaje audiovisual.

En el siguiente ejemplo se muestran las relaciones intertextuales de cada obra cinematográfica seleccionada como filme ilustrativo:

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual de lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
Soñadores (2003) de Bertolucci	PERSONAJE	En este filme de Bertolucci, Isabel (Green) cuando habla de películas con su hermano imita al personaje de Patricia (Seberg) y su modo de vender el diario.
	EVOCACION VISUAL	En esta película al momento de hacer referencia al personaje de Patricia (Seberg) están insertas escenas de <i>Sin Aliento</i> .

Estos elementos se leen y se interpretan de la siguiente manera: La obra cinematográfica *Soñadores* de Bertolucci tiene relaciones intertextuales tanto de PERSONAJE, como de EVOCACION VISUAL con el filme *Sin Aliento* de Godard.

En la columna derecha se describe la relación de la intertextual de **PERSONAJE**. En este caso se debe a que en la película *Soñadores*, el personaje de Isabel (Green) cuando habla de películas con su hermano imita al personaje de Patricia (Seberg) y su modo de vender el diario. Haciendo referencia al personaje de Patricia Franchini, perteneciente a la película de Godard.

*Soñadores* de Bertolucci también tiene relación de EVOCACIÓN VISUAL con el filme ilustrativo *Sin Aliento* de Godard. En la columna derecha se describe la relación intertextual de **Evocación Visual**.

En este caso se debe a que en la película *Soñadores* de Bertolucci al momento de hacer referencia al personaje de Patricia (Seberg) inserta escenas del film *Sin Aliento*, mostrando imágenes sobre cómo vende el periódico el personaje de Patricia.

Las relaciones intertextuales se leen de la siguiente manera: La obra cinematográfica *Soñadores* de Bertolucci tiene relación intertextual de PERSONAJE con la obra *Soñadores*

En el cuadro 1.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **RASHOMON**. En este índice se generaron 31 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra RASHOMON asociadas a otras 23 obras cinematográficas.

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

**Obra RASHOMON**

**Cuadro 1.1**

En este índice se generaron 31 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra RASHOMON asociadas a otras 23 obras cinematográficas.

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual de lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>Rashomon</i> (1950) de Kurosawa [cuento – filme]	HIPERTEXTO	Este filme de Kurosawa es un hipertexto en los siguientes cuentos de Ryunosuke Akutagawa: <i>Rashomon</i> & <i>In a Grove</i>
<i>Rashomon</i> (1960)(TV) de Cartier	HIPERTEXTO REMAKE	Esta cinta inglesa es una nueva versión hecha para la televisión de la película <i>Rashomon</i> de Kurosawa.
<i>Rashomon</i> (1960)(TV) de Lumet	HIPERTEXTO REMAKE	Esta cinta norteamericana es un remake de la película <i>Rashomon</i>
<i>La Commare Secca</i> (1962) de Bertolucci	REVIVAL	El argumento y la historia del filme son narrados desde distintos puntos de vista. Similar al estilo utilizado en <i>Rashomon</i> .
<i>The Outrage</i> (1964) de Ritt	HIPOTEXTO REMAKE	Esta cinta norteamericana es un remake de la película <i>Rashomon</i> de Kurosawa a modo de western.
<i>Comedia Sexual de Medianoche</i> (1982) de Allen	REVIVAL	El argumento y la historia del filme son narrados desde distintos puntos de vista. Similar al estilo utilizado en <i>Rashomon</i> .

"Diff'rent Strokes: Rashomon II (#6.3)" (1983)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este capítulo de una serie de televisión fue elaborado a partir de la película <i>Rashomon</i> .
	TITLE	El título del capítulo es referente a la película <i>Rashomon</i>
Davitelj protiv davitelja ( <i>Strangler vs. Strangler</i> , 1984) de Sijan	EVOCACIÓN VERBAL	El narrador de este filme yugoslavo comienza hablando sobre los "peeping toms" llamados <i>rashomonians</i> , evocando al filme de Kurosawa.
	TITLE	Al llamar a los "peeping toms" como <i>rashomonians</i> , se menciona el título de la película de Kurosawa.
"Punky Brewster: See You in Court (#4.9)" (1988)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este capítulo de una serie de televisión fue elaborado a partir de la película <i>Rashomon</i> .
	CONTENIDO	El tema de este episodio está basado en este filme japonés.
<i>Iron Maze</i> (1991) de Yoshida	CONTENIDO	Este filme está basado en la historia <i>In a Grove</i> de Akutagawa. Una de las historias que componen el filme de Kurosawa.
<i>Perros de Reserva</i> (1992) de Tarantino	REVIVAL	El tema de este filme se observa desde las diferentes perspectivas de sus personajes. Similar al estilo utilizado en <i>Rashomon</i> .
<i>A Century of Cinema</i> (1994) de C. Thomas	EVOCACIÓN VERBAL	Se menciona el filme <i>Rashomon</i> en este documental sobre la historia del cine.
<i>Sospechosos Comunes</i> (1995) de Singer	REVIVAL	El tema del filme es narrado desde las diferentes perspectivas de estos delincuentes. Estructura similar al estilo utilizado en <i>Rashomon</i> .
<i>Jackie Brown</i> (1997) de Tarantino	REVIVAL	El tema de este filme se observa desde las diferentes perspectivas de sus personajes. Similar al estilo utilizado en <i>Rashomon</i> .
<i>Ghost Dog</i> (1999) de Jarmusch	EVOCACIÓN VERBAL	En el filme se menciona en distintas ocasiones el libro <i>Rashomon</i> .
	CONTENIDO	En la historia del filme, la presencia del libro de <i>Rashomon</i> es significativa.
		El contenido del filme es narrado

<i>Go: Vidas al límite</i> (1999) de Liman	REVIVAL	desde las diferentes perspectivas de los <i>chavos</i> que trabajan en el centro comercial. Estructura similar al estilo utilizado en <i>Rashomon</i>
<i>Kurosawa: The Last Emperor</i> (1999) (TV) de A. Cox	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental biográfico se menciona el título de <i>Rashomon</i> .
<i>"The Sopranos: The Legend of Tennessee Moltisanti (#1.8)"</i> (1999)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este capítulo de la miniserie de HBO alude al filme de <i>Rashomon</i> .
	EVOCACIÓN VERBAL	En este capítulo un cómico hace un chiste alusivo a <i>Rashomon</i> .
<i>Fellini: Soy un gran mentiroso</i> (2002) de Pettigrew	EVOCACIÓN VERBAL	Se menciona el filme <i>Rashomon</i> en este documental.
<i>Héroe</i> (2002) de Yimou	REVIVAL	Aún cuando en este filme la subjetividad de las historias no crea verdades unívocas como en <i>Rashomon</i> , el filme de Yimou contiene una estructura de tres historias.
<i>Butterfly of Love</i> (2003) de Provost	EVOCACIÓN VISUAL	Este cortometraje experimental belga inserta fragmentos de <i>Rahomon</i> para crear un efecto de espejo en el desarrollo de esta historia.
<i>Commune</i> (2005) de Berman	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sobre las comunidades "Black Bear" se menciona el título del filme <i>Rashomon</i> .
<i>"CSI: Crime Scene Investigation: Rashomama (#6.21)"</i> (2006)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	En este capítulo de televisión se produce una relación con el filme <i>Rashomon</i> .
	CONTENIDO	El tema del capítulo es narrado desde las diferentes perspectivas. La estructura es similar al estilo empleado en <i>Rashomon</i> .
	TITLE	El filme de Kurosawa está implícito en el título del episodio.
	EVOCACIÓN VERBAL	En este episodio de esta serie se hacen referencias a la película <i>Rashomon</i> .

## CONCLUSIONES

- El *cine* se ha estudiado desde distintas disciplinas como arte, como espectáculo y como industria, pero es muy importante profundizar en su estudio, como obra cinematográfica a fin de conocer más sobre este tipo de entidades. Sin embargo, su estudio como obra cinematográfica se ha enfocado más en su organización -registro, catalogación y metadatos- como material audiovisual, que en el desarrollo de métodos de análisis de los atributos de estas entidades.
- Las obras cinematográficas, que como un producto cultural puede leerse como un texto en términos de sus redes de asociaciones y relaciones significativas pueden analizarse aplicando la intertextualidad.
- La intertextualidad constituye una alternativa para incursionar en el desarrollo de nuevos métodos de análisis, sobretodo porque hace posible la concurrencia de diversas disciplinas en los procesos de análisis, interpretación de asociaciones o de relaciones significativas de obras cinematográficas.
- La intertextualidad hace posible el desarrollo de nuevas metodologías de análisis y la indización de obras cinematográficas desde el ámbito de la bibliotecología, dado que la intertextualidad hace posible la generación de índices de asociaciones o de relaciones significativas de autoría de cine y de lenguaje audiovisual de las obras cinematográficas con el propósito de ampliar los puntos de acceso de la información cinematográfica.
- El análisis de las obras cinematográficas contribuye al estudio del cine en general y de las filmografías, de autoría de cine, de lenguaje audiovisual y de corrientes cinematográficas por regiones, por épocas, lo mismo que de temas sociales, de estereotipos, etc.

- La metodología de análisis de este tipo de información especializada, como los géneros cinematográficos y las particularidades de la filmografía de los cineastas en las obras cinematográficas puede utilizarse en el análisis de acervos fílmicos en centros especializados en cinematografía.
- La metodología desarrollada para la generación de índices de obras cinematográficas contiene todos los instrumentos de análisis, incluyendo el registro de análisis de obras cinematográficas y sus ontologías, lo que permite el uso de la tecnología para el procesamiento, generación y acceso a los índices, vía Web.
- La metodología desarrollada está basada en la intertextualidad, promueve el análisis de los elementos de las obras cinematográficas y determina relaciones entre sus atributos y enriquece la recuperación de información de este tipo de entidades, permitiendo que el usuario pueda recuperar no sólo el registro de una obra cinematográfica, sino los índices de múltiples asociaciones de obras cinematográficas que puedan cubrir sus necesidades de información en cuanto a géneros cinematográficos, filmografías, personajes y su lenguaje audiovisual en general.
- En México, como en otros países, se deben promover proyectos que fomenten en análisis de información cinematográfica para la elaboración de índices especializados en el contenido de los filmes, su descripción y sus relaciones y asociaciones con otros textos.

## Anexo. Índices de Relaciones Intertextuales de obras cinematográficas

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

### **Obra cinematográfica: EL MAGO DE OZ**

**Director:** Victor Fleming

**Criterios de selección:** Esta cinta se selecciona debido a que es una de las primeras películas a color en la historia del cine. Además, debido a que la mayor parte de la gente ha visto o conoce la historia de *El Mago de Oz*, lo cual permite con mayor facilidad comprender el efecto de las construcciones ontológicas y las relaciones intertextuales que se derivan de esta película. Con respecto a la ficha técnica, un aspecto muy curioso es que Judy Garland alcanzó la fama con esta cinta pero no vuelve a trabajar con Victor Fleming.

Cuadro #2

### **Cuadro 2. EL MAGO DE OZ**

#### Registro de análisis de obras cinematográficas

Elementos de análisis de una obra cinematográfica	
Título	<b>EL MAGO DE OZ</b>
Director	Victor Fleming
Año	1939
Productora	Metro Goldwyn-Mayer
Productor	Mervyn LeRoy
Guionista	L. Frank Baum <sup>1</sup>
	Noel Langley
Género	Fantasia - Musical
Actor	Judy Garland
	Ray Bolger
Fotógrafo	Harold Rosson
Músico	Herbert Stothart
Editor	Blanche Sewell
País	Estados Unidos
Idioma	Inglés
Duración	101 min.

**Ray Bolger** sólo trabaja con Victor Fleming en *El Mago de Oz* (1939).

**Judy Garland** sólo trabaja con Victor Fleming en *El Mago de Oz* (1939).

El fotógrafo **Harold Rosson** trabaja con Fleming en los siguientes filmes: *Dark Secrets* (1923), *Lawful Larceny* (1923), *Abie's Irish Rose* (1928), *Red Dust* (1932), *Bombshell* (1933), *La Isla del Tesoro* (1934), *Captain Courageous* (1937), *El Mago de Oz* (1939).

---

<sup>1</sup> Frank Baum y Deslow, ilustrador del libro *The Wonderful Wizard of Oz*, realizaron este texto como metáforas políticas y económicas de eventos sociales aContenidoocidos en Estados Unidos durante 1890.

El músico **Herbert Stothart** trabaja con Fleming en los siguientes filmes: *The White Sister* (1933), *La Isla del Tesoro* (1934), *The Good Earth* (1937), *El Mago de Oz* (1939), *A Guy Named Joe* (1943) , *Adventura* (1945).

El editor **Blanche Sewell** trabaja con Fleming en los siguientes filmes: *Red Dust* (1932). *La Isla del Tesoro* (1934), *El Mago de Oz* (1939).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 2.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **EL MAGO DE OZ**. En este índice se generaron 128 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra **EL MAGO DE OZ** asociadas a otras 77 obras cinematográficas.

**Obra EL MAGO DE OZ**

**Cuadro# 2.1**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>El Mago de Oz</i> (1939) de Fleming [cuento – filme]	HIPERTEXTO	Este filme de Fleming es un hipertexto del cuento de L. Frank Baum: <i>The Wonderful Wizard of Oz</i> .
<i>The Glenn Miller Story</i> (1953) de A. Mann	EVOCACIÓN MUSICAL	En este filme musical biográfico sobre la historia de Glenn Miller, se hace referencia a las pistas musicales del <i>Mago de Oz</i> .
<i>M-G-M Jubilee Overture</i> (1954)	EVOCACIÓN MUSICAL	En este cortometraje de 10 minutos realizado para conmemorar el 30° aniversario de los estudios Metro-Goldwyn-Mayer, se interpretan temas musicales de películas representativas de este estudio cinematográfico. El número musical del filme <i>El Mago de Oz</i> sobresale en este cortometraje.
	EVOCACIÓN VISUAL	El número musical de este cortometraje perteneciente a <i>El Mago de Oz</i> contiene signos y símbolos del filme.
	CONTENIDO	En la trama de este cortometraje se representa el número musical de <i>El Mago de Oz</i> : " <i>Over the Rainbow</i> " alusivo a la película.
<i>El Cascanueces</i> (1964) de Liesendahl	EVOCACIÓN MUSICAL	En este mediodmetraje sobre el ballet clásico de Tchaikovski se presentan números musicales de <i>El Mago de Oz</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	Las representaciones musicales de <i>El Cascanueces</i> evocan signos de <i>El Mago de Oz</i> .
	CONTENIDO	El tema central de <i>El Cascanueces</i> hace referencias al <i>El Mago de Oz</i> .
	ALUSIÓN	Este mediodmetraje de <i>El Cascanueces</i> hace alusión directa al musical de <i>El Mago de Oz</i> tanto en su interpretación musical

		como en su temática.
<i>Return to Oz</i> (1965) (TV) de Crawley  [cuento – filme]	RETAKE	Este mediometrage se centra en la secuencia cuando Dorothy (Garland) es atrapada por un tornado y vuelve a la ciudad de Oz.
	CONTENIDO	Además de repetir elementos característicos del filme de Fleming, como el tornado, la Ciudad de Oz, etc. Este mediometrage continúa la travesía de Dorothy en Oz.
	HIPERTEXTO	Este mediometrage se origina de elementos del cuento de L. Frank Baum: <i>The Wonderful Wizard of Oz</i> .
<i>A Thousand Clowns</i> (1965) de Coe	CONTENIDO	El personaje Murray (Robards) describe su entrevista de trabajo como un viaje a la Ciudad de Oz.
	EVOCACIÓN VERBAL	En esta película se menciona un diálogo que hace referencia a la Ciudad de Oz evocando al filme de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>"Bewitched: The Witches Are Out_#1.7_"</i> (1964)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este capítulo de una serie de televisión es elaborado con elementos de la película <i>El Mago de Oz</i> .
	EVOCACIÓN VERBAL	En este capítulo de <i>Hechizada</i> , Darrin (York) le dice a Larry Tate (White) que Glinda la Buena Bruja del Norte es hermosa. Este diálogo es referente al filme <i>El Mago de Oz</i> .
	PERSONAJE	Cuando Darrin (York) habla con Larry Tate (White) sobre la Buena Bruja del Norte, se hace alusión a este personaje de <i>El Mago de Oz</i> .
	CONTENIDO	Este episodio hace referencia a características del contenido de <i>El Mago de Oz</i> , como la bruja del norte.
<i>Slaughterhouse-Five</i> (1972) de Roy Hill	CITA	En este filme alemán-americano se presenta un diálogo de <i>El Mago de Oz</i> . Esto sucede cuando en el filme el personaje Billy Pilgrim (Sacks) le compra a su esposa un Cadillac con un listón amarillo y le dice: "Follow the yellow brick road".
	CONTENIDO	La frase "Follow the yellow brick road." Tiene una connotación tanto en este filme alemán-americano como en <i>El Mago de Oz</i> .
	EVOCACIÓN MUSICAL	La frase "Follow the yellow brick road" alude al tema musical del filme <i>El Mago de Oz</i> .
<i>Alice Doesn't Live Here Anymore</i> (1974) de Scorsese	ALUSIÓN	El personaje principal Alice (Burstyn) es una mujer viuda que intenta rehacer su vida y convertirse en una cantante. Durante este cambio se presentan símbolos del filme <i>El Mago de Oz</i> .
<i>Journey Back to Oz</i> (1974) de H. Sutherland	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En este filme animado, la voz de Dorothy es de Liza Minelli, quien es la hija de Judy

		Garland (personaje original de Dorothy).
<i>Nashville</i> (1975) de R. Altman	CONTENIDO	En este filme, el personaje Babara Jean (Blakley menciona que su niñez era similar a <i>El Mago de Oz</i> , la cual se situaba en algún lugar al otro lado del arcoíris. Este diálogo hace referencia al contenido del filme de Fleming.
<i>Silent Movie</i> (1976) de M. Brooks	CONTENIDO	Esta película de Mel Brooks es un tributo a la época dorada del cine. En una escena de este filme, se aprecia como tres productores (personajes) se mueven en un pasillo imitando la coreografía de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>La Pantera rosa ataca de nuevo</i> (1976) de B. Edwards	PERSONAJE	En esta comedia, el personaje del asesino italiano (Roy) hace alusión por su complexión a los <i>Munchkins</i> , personajes de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>Annie Hall</i> (1977) de W. Allen	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta, el personaje Alvy Singer (Allen) menciona que los habitantes de Munchkinland son los <i>Munchkins</i> , personajes del filme <i>El Mago de Oz</i> .
	PERSONAJE	En esta película de Woody Allen, su personaje Alvy Singer hace alusión a los <i>Munchkins</i> y los describe de la siguiente manera: "tiny mythical people from the film "Wizard of Oz."
<i>Star Wars</i> (1977) de Lucas	CONTENIDO	La trama de esta película que está enfocada a la lucha del bien contra el mal y la búsqueda de la acción idónea para lograr un objetivo son semejanzas entre este filme y la cinta de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>The Making of 'Star Wars</i> (1977)	PERSONAJE	Mark Hammil se refiere en un documental a su personaje (Luke Skywalker) como una especie de Dorothy en el Mago de Oz
<i>Renaldo y Clara</i> (1978) de Dylan	CITA	En este filme dirigido por el músico Bob Dylan, existen citas de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>The Wiz</i> (1978) de Lumet	EVOCACIÓN VISUAL	Este filme satírico de <i>El Mago de Oz</i> evoca los personajes originales del filme de 1939 con estos nuevos personajes que son: Diana Ross como Dorothy y Michael Jackson como el Espantapájaros.
	TITLE	El título de este filme satírico alude al filme de <i>El Mago de Oz</i>
	CONTENIDO	Gran parte del contenido de esta sátira es similar a la trama original de <i>El Mago de Oz</i> .
	HIPERTEXTO	Este filme de Lumet se origina como un nuevo producto resultado de <i>El Mago de Oz de 1939</i> .
<i>Permanent Vacation</i> (1980) de Jarmusch	EVOCACIÓN MUSICAL	En este filme de Jarmusch, dos personajes interpretan el tema "Over the Rainbow". Tema musical original de <i>El Mago de Oz</i> .
	CITA	En este filme, el personaje Allie (Parker) se encuentra a un saxofonista que interpreta el tema "Over the Rainbow" y cita

		cínicamente este diálogo "There`s no place like home".
<i>Poltergeist</i> (1982) de Tobe Hooper	EVOCACIÓN VERBAL	En este filme de horror se presenta un diálogo que se refiere a <i>El Mago de Oz</i> . Cuando el personaje Tangina (Rubinstein) es presentada, Steve (Nelson) dice "So, what side of the rainbow are we working tonight?" referencia a los Munchkins y al tema musical "Over The Rainbow".
<i>Pink Floyd The Wall</i> (1982) de Parker	EVOCACIÓN MUSICAL	Este musical tiene referencia con <i>El Mago de Oz</i> , debido a los comentarios de la sincronía de la música de Pink Floyd y la música de Herbert Stothart.
<i>E.T.</i> (1982) de Spielberg	CONTENIDO	Spielberg para crear esta película toma ciertos elementos de películas infantiles como <i>Peter Pan</i> o <i>El Mago de Oz</i> . La puesta en escena de esta cinta se basa en el filme de Fleming pero de manera contraria. Por ejemplo, los niños son el Espantapájaros, el Hombre de Hojalata y el León Cobarde; E.T. es Dorothy y Kansas es el espacio exterior; Oz es California.
<i>La Fuerza del Cariño</i> (1983) de J. Brooks	EVOCACIÓN VISUAL	Se produce una evocación visual cuando en la secuencia inicial Aurora Greenaway (MacLaine) entra al cuarto de Emma (Winger), donde está el soundtrack de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>Mago de Oz: Cuento de Frank Baum</i> (1985) de A. Ortíz	TITLE	El título de este filme mexicano es producto de una adaptación de <i>El Mago de Oz</i> .
	CONTENIDO	Este medimetraje mexicano muestra la trama de <i>El Mago de Oz</i> de manera minimalista.
	HIPERTEXTO	Este filme mexicano se origina como un nuevo producto resultado del filme de 1939 de <i>El Mago de Oz</i> y el cuento de Baum.
<i>Childrens Songs and Stories with the Muppets</i> (1985)	EVOCACIÓN MUSICAL	Esta película infantil incluye temas musicales de <i>El Mago de Oz</i> .
	CONTENIDO	Los temas musicales de <i>El Mago de Oz</i> aluden a su contenido.
<i>Terciopelo Azul</i> (1986) de Lynch	CONTENIDO	Esta película de Lynch, como otras de su filmografía, tiene referencias con <i>El Mago de Oz</i> . La estructura narrativa del filme es "un sueño" similar a lo que le ocurre al personaje de Dorothy.
<i>Peggy Sue Got Married</i> (1986) de Coppola	RETAKE	Esta película tiene una secuencia alusiva a <i>El Mago de Oz</i> . El montaje del rostro dormido que despierta de su fantasía es alusivo al sueño de Dorothy.
<i>Beetle Juice</i> (1988) de Burton	PERSONAJE	El personaje Lydia (Ryder), en esta cinta de Burton, es considerado como un símbolo de Dorothy.
	PERSONAJE	En este filme existe un personaje llamado Otho (Shadix) que hace referencia al perro de Dorothy en <i>El Mago de Oz</i> .

<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> (1988) de Almodovar	EVOCACIÓN VISUAL	La secuencia de Lucia (Serrano) en su motocicleta alude visualmente a Miss Gulch (M. Hamilton) con su bicicleta en el filme <i>El Mago de Oz</i> .
<i>Working Girl</i> (1988) de Nichols	ALUSIÓN	Esta película tiene referencia con <i>El Mago de Oz</i> . Inclusive Mike Nichols declara que las dos grandes influencias que tiene de niño son <i>Casablanca</i> y <i>El Mago de Oz</i> .
<i>¿Quién engañó a Roger Rabbit?</i> (1988) de Zemeckis	EVOCACIÓN VISUAL	El personaje de la caricatura maligna se derrite con un spray. Situación similar a lo que le ocurre a la Malvada Bruja en <i>El Mago de Oz</i> .
	CITA	El personaje de la caricatura maligna cita este diálogo perteneciente a la Malvada Bruja de <i>El Mago de Oz</i> : "I'm melting, melting."
<i>The Wizard of Speed and Time</i> (1989) de Jittlov	TITLE	El título de esta cinta muestra referencia con <i>El Mago de Oz</i> .
<i>Volver al Futuro III</i> (1990) de Robert Zemeckis	PERSONAJE	El personaje de Doc Brown (Lloyd) se viste muy similar al Profesor Marvel (Morgan) personaje de <i>El Mago de Oz</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	El ver el atuendo de Doc Brown evoca visualmente a el personaje del Profesor Marvel
<i>De Paseo por la Muerte</i> (1990) de los Coen	EVOCACIÓN VERBAL	Un diálogo de Profesor Marvel es citado en este filme. Cuando Johnny (Polito) llama a Bernie (Turturro) de la siguiente manera: "a horse of a different color".
<i>Salvaje de Corazón</i> (1990) de Lynch	EVOCACIÓN VISUAL	Elementos visuales característicos de <i>El Mago de Oz</i> aparecen en esta película.
	CONTENIDO	En este filme Lynch utiliza la historia y trama de <i>El Mago de Oz</i> para desarrollar este filme.
	PERSONAJE	En este filme aparecen personajes de <i>El Mago de Oz</i> como: el hada y la bruja del oeste
<i>Madonna: Truth or Dare</i> (1991) de Keshishian	CITA	En este filme se cita un diálogo de <i>El Mago de Oz</i> . "There's no place like home", diálogo que Dorothy dice para regresar a Kansas.
<i>Thelma &amp; Louise</i> (1991) de R. Scott	EVOCACIÓN VERBAL	Un diálogo de esta road movie hace alusión al filme <i>El Mago de Oz</i> : "I'm the great powerful oz. Who do you want to be?" Haciendo hincapié a que el mago de Oz puede conceder cualquier deseo.
<i>Perros de Reserva</i> (1992) de Tarantino	CITA	En este filme se menciona un diálogo alusivo a <i>El Mago de Oz</i> . Antes de disparar Mr. Blondie le pregunta al oficial que va a torturar "How 'bout some fire, scarecrow?," diálogo que la Bruja Malvada del Oeste le dice al Espantapájaros.
<i>Sintonías de Amor</i> (1993) de Ephron	EVOCACIÓN VERBAL	El personaje Sam Baldwin (Hanks) en esta película dice la siguiente frase: "Sí ese diálogo no derrite el corazón de todas las mujeres, ella necesita ir directo con <i>El</i>

		<i>Mago de Oz</i> para que reciba un nuevo trasplante”.
<i>Arizona Dream</i> (1993) de Kusturica	PERSONAJE	El personaje Paul (V. Gallo) actúa de manera muy similar al León Cobarde, personaje de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>Dark Side of the Rainbow</i> (1994)	EVOCACIÓN MUSICAL	Esta película es el mismo filme de 1939 pero musicalizado con el disco <i>Dark Side of the Moon</i> de Pink Floyd. En 1994, se descubre en el foro Usenet que este disco concuerda con más de 100 escenas del filme
<i>El Gran Salto (The Hudsucker Proxy)</i> , 1994) de los Coen	ALUSIÓN	Esta película tiene alusión con <i>El Mago de Oz</i> debido a la predilección de los hermanos Coen por esta cinta.
<i>Asesinos por Naturaleza</i> (1994) de O. Stone	REVIVAL	Esta película tiene referencia al estilo de <i>El Mago de Oz</i> debido a que traspasa imágenes de blanco y negro a imágenes a color. Mediante esto otorgan a los personajes, nuevos matices a sus identidades y a sus características.
<i>El Guardián de las Palabras</i> (1994) P. Hunt	CONTENIDO	Esta película infantil tiene una estructura muy similar a la de <i>El Mago de Oz</i> debido a que el personaje de Richard Tyler (Culkin) empieza una caminata para encontrar la salida. En el camino se encuentra a personajes literarios en forma de libros que lo acompañan y ayudan a regresar a casa.
<i>Night of the Scarecrow</i> (1995) de Burr	CITA	En esta película se cita el siguiente diálogo de <i>El Mago de Oz</i> : "how about some fire, scarecrow?"
<i>Hollywood: The Dream Factory</i> (1996) (TV)	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental se menciona el título de <i>El Mago de Oz</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental se muestran imágenes sobre <i>El Mago de Oz</i> .
<i>Belleza Robada</i> (1996) de Bertolucci	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	El actor Jason Flemyng que interpreta al personaje de Gregory en esta cinta, comienza su carrera artística interpretando en una obra teatral al Hombre de Hojalata en <i>El Mago de Oz</i> .
<i>El Juego</i> (1997) de Fincher	CONTENIDO	En esta película tres muchachos le dicen al personaje Feingold (Rebhorn) que más allá de impresionarlos sólo es un hombre al cual se descubre después de jalar la cortina. Referencia a la cinta de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>Camino sin Retorno</i> (1997) de O. Stone	CONTENIDO	Este filme de Oliver Stone presenta una road-movie visceral que hace alusión a la estructura de <i>El Mago de Oz</i> . El personaje Bobby Cooper (Penn) queda atrapado en un pequeño pueblo tras averiarse su auto, no tiene dinero para componerlo y le ofrecen arreglarlo gratis si comete un asesinato.
	INTERTEXTUALIDAD	Esta serie producida por HBO alude desde

Oz (1997)	VERTICAL	su título a <i>El Mago de Oz</i> .
	TITLE	El título de esta serie hace alusión a <i>El Mago de Oz</i> .
	EVOCACIÓN VERBAL	Esta serie de HBO hace mención de la ciudad Esmeralda así como del mago de Oz.
<i>Pleasantville: Amor a colores</i> (1998) de G. Ross	EVOCACIÓN VISUAL	Esta película tiene referencia al estilo de <i>El Mago de Oz</i> debido a que traspasa imágenes de blanco y negro a imágenes a color. Mediante esto otorgan a los personajes, nuevos matices a sus identidades y a sus características.
<i>Matrix</i> (1999) de los Wachowski	CITA	En esta cinta, se citan diálogos de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>Ojos Bien Cerrados</i> (1999) de Kubrick	EVOCACIÓN VERBAL	El personaje Bill Harford (Cruise) menciona ir al otro lado del arcoíris, diálogo alusivo al <i>Mago de Oz</i> .
<i>Una Historia sencilla (The Straight Story</i> ,1999) de Lynch	CONTENIDO	En este filme, una pequeña niña llamada Dorothy huye de su casa y conoce a un hombre grande. Este hombre la convence de que regrese con su familia en su casa. Situación similar a lo que ocurre en <i>El Mago de Oz</i> cuando Dorothy conoce al Prof. Marvel.
	PERSONAJE	En este filme aparece un personaje como Dorothy y un símil del Prof. Marvel.
<i>O' Brother Where Art Thou?</i> (2000) de los Coen	EVOCACIÓN VISUAL	En la secuencia del Ku Klux Klan, los personajes de este filme evocan visualmente a la siguiente escena de <i>El Mago de Oz</i> : cuando el Espantapájaros, el Hombre de Hojalata y el León Cobarde roban los uniformes de los guardias y marchan hacia el Castillo de la Malvada Bruja.
<i>Rush Hour 2</i> (2001) de Ratner	PERSONAJE	El personaje Carter (Tucker) hace alusión a Toto, el perro de Dorothy en <i>El mago de Oz</i>
<i>Memorias de Oz: documental de TCM</i> (2001)	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental se muestran imágenes sobre <i>El Mago de Oz</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental se menciona el título de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>"Charmed: All Hell Breaks Loose (#3.22)"</i> (2001)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este capítulo de esta serie de televisión contiene referencias de <i>El Mago de Oz</i> .
	EVOCACIÓN VERBAL	En este capítulo de esta serie se menciona el siguiente diálogo alusivo a <i>El Mago de Oz</i> : "I killed the wicked witch. The wicked witch is dead".
	EVOCACIÓN VISUAL	Este filme evoca visualmente a <i>El Mago de Oz</i> : el color elegido para la Ciudad Esmeralda es verde, y ese mismo color y tonalidad son elegidos para los pilares de la entrada de la cafetería Winkie en <i>Mulholand Dr</i> .

<p><i>Mulholland Drive</i> (2001) de Lynch</p>	<p>EVOCACIÓN VISUAL</p>	<p>Este filme tiene la siguiente evocación visual con <i>El Mago de Oz</i>: en una escena ubicada en Sierra Bonita aparece en la corteza de un árbol la silueta de una cara y unas manzanas, esta imagen hace referencia al árbol de manzanas de <i>El Mago de Oz</i> que se mueve y posee una cara.</p>
	<p>EVOCACIÓN VISUAL</p>	<p>Esta evocación visual se produce cuando los personajes Betty (Watts) y Rita (Harring) se encuentran en Sierra Bonita caminando por una senda de ladrillos, lo cual es referencia al camino Amarillo que recorre Dorothy en la película <i>El Mago de Oz</i>.</p>
	<p>EVOCACIÓN VISUAL</p>	<p>El personaje Betty (Watts) comienza su travesía en su mundo de ensueño abordando un taxi color amarillo, lo cual es referencia a Dorothy que empieza su odisea en el camino de ladrillos amarillos en la película <i>El Mago de Oz</i>.</p>
	<p>PERSONAJE</p>	<p>En la película de <i>El Mago de Oz</i> el personaje del León Cobarde (Lahr) acude a Ciudad Esmeralda en busca de valor, sin embargo al descubrir detrás de la cortina al "Mago", el León Cobarde se desmaya. En <i>Mulholland Dr.</i> esta relación se encuentra en la escena cuando el personaje Dan (Fischler) acude a la cafetería de Winkies para deshacerse de sus atroces sentimientos, pero cuando se encuentra al hombre detrás de la pared, Dan se desmaya. Esto origina una relación entre ambos personajes.</p>
	<p>CONTENIDO</p>	<p>Se produce una relación de contenido en ambas películas de la siguiente: así como el Mago en Oz resulta ser un fraude, el mago que aparece en el lugar "Silencio" demuestra que todo es una ilusión.</p>
	<p>CONTENIDO</p>	<p>Se produce una relación de contenido con el filme <i>El Mago de Oz</i> de la siguiente manera: En Oz, existe un personaje llamado High Coco-Lorum, quien es el rey de Thi, una ciudad amurallada localizada al Oeste de Ciudad. En el filme <i>Mulholland Dr.</i>, el personaje Coco (Miller) es el dueño de un complejo amurallado localizado al Oeste de Hollywood.</p>
<p><i>The Majestic</i> (2001) de Darabont</p>	<p>CONTENIDO</p>	<p>La trama de este filme tiene la siguiente referencia con <i>El Mago de Oz</i>: cuando el personaje Peter Appleton (Carrey) tiene un accidente automovilístico donde pierde la memoria, su vida comienza una fantasía.</p>
	<p>TITLE</p>	<p>En esta película se menciona el título de la cinta <i>El Mago de Oz</i>.</p>
		<p>En esta cinta el personaje Lucy Diamond</p>

Yo soy Sam (2001) de Nelson	EVOCACIÓN VERBAL	(Fanning) le comenta a su papa, Sam (S. Penn), que ha encontrado los zapatos perfectos y hace referencia a las zapatillas de Dorothy: "They look like the shoes that Dorothy wore...". Después de su comentario sobre Dorothy le responden a Lucy "played by Judy Garland in The Wizard of Oz".
In America (2002) de Sheridan	EVOCACIÓN VISUAL	En la secuencia de la fiesta de disfraces de Halloween, un niño se viste como el hombre de hojalata evocando a <i>El Mago de Oz</i> .
	PERSONAJE	En este filme hay un niño disfrazado del Hombre de Hojalata, personaje de <i>El Mago de Oz</i> .
Lost in La Mancha (2002) de K. Fulton	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental aparece el cineasta Terry Gilliam refiriéndose a su filme épico <i>The Man Who Killed Don Quixote</i> como "un extraño estilo de <i>El Mago de Oz</i> "
Dancer (2003) de E. Stewart	PERSONAJE	En este cortometraje inglés se discute sobre la identidad de Ray Bolger, actor que personificó al Espantapájaros en <i>El Mago de Oz</i> .
El Gran Pez (2003) de Burton	RETAKE	La secuencia donde los árboles se mueven y atrapan al pequeño Edward proviene de <i>El Mago de Oz</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	Este filme tiene evocaciones visuales con <i>El Mago de Oz</i> .
Ghosts of the Abyss (2003) de Cameron	CITA	En este documental un diálogo hace referencia a <i>El Mago de Oz</i> . Cuando los submarinos llegan al fondo del océano, Bill Paxton cita este diálogo: "We're not in Kansas any more."
Matrix: Revoluciones (2003) de los Wachowski	RETAKE	La secuencia de la gran "cabeza de la máquina" al final de este filme se asemeja a la gran cabeza de <i>El Mago de Oz</i> .
Starsky & Hutch (2004) de T. Phillips	EVOCACIÓN VERBAL	En este filme se dice un diálogo alusivo a <i>El Mago de Oz</i> . Cuando sus personajes se encuentran en el bar de Earl mencionan lo siguiente: "I'm Kansas, and this is my little man, Toto."
	PERSONAJE	En este filme se menciona al personaje de Toto, el perro de Dorothy en <i>El Mago de Oz</i> .
Van Helsing (2004) de Sommers	EVOCACIÓN VISUAL	La secuencia de esta película donde Carl (Wenham) está parado frente a una ventana observando a los niños vampiros volar, es idéntica a la escena de <i>El Mago de Oz</i> donde la bruja está con los monos.
Charlie y la Fábrica de Chocolates (2005) de Burton	EVOCACIÓN VISUAL	La secuencia de esta película cuando Willy (Depp) abre la puerta para mostrar el interior de la fábrica a los niños y a los guardias se produce un cambio de colores, de colores pálidos provenientes del exterior de la fábrica a colores vistosos y

		deslumbrantes de adentro. Esto es una evocación visual a Dorothy entrando a la ciudad de Oz.
<i>The Ice Harvest</i> (2005) de H. Ramis	EVOCACIÓN VERBAL	En una escena de esta película se produce un diálogo referente a <i>El Mago de Oz</i> . Mientras conducen los personajes de este filme hacia el lago para tirar los cuerpos, Vic (Thorton) se refiere a Roy con el siguiente diálogo alusivo a <i>El Mago de Oz</i> : "Pay no attention to the man in the trunk,". Cita relacionada con el momento cuando descubre Dorothy al hombre detrás de las cortinas.
<i>AFI's 100 Years, 100 Movie Quotes</i> (2005)(TV)	EVOCACIÓN VERBAL	En este ranking de las más grandes citas de los filmes norteamericanos, están incluidos diálogos de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>Rent</i> (2005) de Columbus	EVOCACIÓN VERBAL	En la letra de una canción de este musical, se menciona lo siguiente: "Dorothy and Toto went over the rainbow to blow off Auntie Em". Haciendo alusión a <i>El Mago de Oz</i> .
	PERSONAJE	En este tema musical, la letra de la canción: "Dorothy and Toto went over the rainbow to blow off Auntie Em", se refiere a los personajes de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>El Laberinto del Fauno</i> (2006) de Del Toro	EVOCACIÓN VISUAL	En una de las secuencias finales del filme, se puede observar un <i>close-up</i> a los zapatos rojos del personaje Ofelia (Baquero). Esto hace alusión a <i>El Mago de Oz</i> y a que Ofelia ha regresado a su casa.
<i>"The O.C.: The Chrismukkuh? (#4.7)"</i> (2006)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	En este capítulo de televisión se produce una relación con el filme <i>El Mago de Oz</i> .
	EVOCACIÓN VERBAL	En este capítulo de esta serie televisiva, Seth (A. Brody) y Sandy (Gallagher) comentan acerca de <i>El Mago de Oz</i> .
<i>The Savages</i> (2007) de Jenkins	PERSONAJE	<i>Los diálogos de esta cinta comentan acerca de la bruja del Oeste en El Mago de Oz.</i>
<i>"My Name Is Earl: Guess Who's Coming Out (#2.18)"</i> (2007)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	En este capítulo de esta serie de televisión se genera un referente a <i>El Mago de Oz</i> .
	EVOCACIÓN VERBAL	Durante este episodio, Joy (Pressly) habla acerca de una casa llena de "midgets" cayendo sobre Darnell (Steeplest; Darnell le contesta que es Dorothy quien estaba en la casa, no los midgets.
	PERSONAJE	En este capítulo se comenta acerca de Dorothy, personaje de Mago de Oz.
<i>Australia</i> (2008) de Luhrmann	EVMU	El personaje Lady Sarah (Kidman) canta la tonada de "Over the Rainbow". De igual manera, la secuencia de "Over the Rainbow" de <i>El Mago de Oz</i> aparece en esta película.
	EVB	El personaje Lady Sarah (Kidman) le narra la historia de <i>El Mago de Oz</i> al personaje Nullah (Walters).

	EVI	En este filme aparecen algunas escenas del filme <i>El Mago de Oz</i> proyectadas en el teatro Darwin.
	CITA	El personaje Drover (Jackman) cita el diálogo de Dorothy "There's no place like home".
	RETAKE	La escena de Dorothy juntando sus talones para volver a casa es proyectada y este mismo anhelo es buscado por los personajes centrales del filme tras ser bombardeados.

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

### **Obra cinematográfica: PSICOSIS**

**Director:** Alfred Hitchcock

**Criterios de selección:** Así como el ejemplo de *El Mago de Oz*, *Psicosis* ha sido vista por la mayoría de la gente o por lo menos conocen su contenido. *Psicosis* es una de los grandes filmes de Hitchcock, con una gran edición, una gran trama, un trastorno psicológico impactante por parte de los personajes, particularmente de Norman Bates, y con una dirección maestra.

Cuadro # 3

#### **Registro de análisis de obras cinematográficas**

<b>Elementos de análisis de una obra cinematográfica</b>	
Título	<b>PSICOSIS</b>
Director	Alfred Hitchcock
Año	1960
Productora	Shamley Productions
Productor	Alfred Hitchcock
Guionista	Robert Bloch
	Joseph Stefano
Género	Thriller – Horror
Actor	Anthony Perkins
	Vivian Leigh
	Vera Miles
Fotógrafo	John L. Russell
Músico	Bernard Hermann
Editor	George Tomasini
País	Estados Unidos
Idioma	Inglés
<i>Duración</i>	109 min.

Además de ser el autor de esta novela, **Robert Bloch** escribe siete episodios de la serie de televisión *La hora de Alfred Hitchcock* durante el periodo de 1962 a 1965.

**Anthony Perkins** sólo trabaja con Alfred Hitchcock en *Psicosis* (1960).

**Vivian Leigh** sólo trabaja con Alfred Hitchcock en *Psicosis* (1960).

**Vera Miles** estelariza los siguientes filmes con este cineasta: *Psicosis* (1960), *The Wrong Man* (1956) y *Alfred Hitchcock Presents: Revenge* (1955).

El fotógrafo **John Russell** participa en los siguientes filmes y programas para la televisión con Hitchcock: *Psicosis* (1960), en 19 episodios de *Alfred Hitchcock Presents* (1962-1965) y en 67 episodios de *Alfred Hitchcock Tour* (1955-1962).

**Bernard Hermann** trabaja en la musicalización de estas obras de Hitchcock: *El Hombre que Sabía Demasiado* (1956), *North by Northwest* (1957), *Vertigo* (1958), *Psicosis* (1960), *Los Pájaros* (1963), en el episodio de *Alfred Hitchcock Hour: A Home Away from Home* (1963), *Marnie* (1964).

**George Tomasini** trabaja con Hitchcock en los siguientes filmes: *La Ventana Indiscreta* (1954), *Para atrapar un ladrón* (1955), *Wrong Man* (1956), *El Hombre que Sabía Demasiado* (1956), *North by Northwest* (1957), *Vertigo* (1958), *Psicosis* (1960), *Los Pájaros* (1963), *Marnie* (1964).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 3.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **PSICOSIS**. En este índice se generaron 57 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra **PSICOSIS** asociadas a otras 45 obras cinematográficas.

**Obra PSICOSIS**

**Cuadro# 3.1**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
Filme	Término intertextual (Ontología)	Descripción de la Relación Intertextual
<i>La Sombra de la Duda</i> (1943) de Hitchcock	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Alfred Hitchcock como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Psicosis</i> .
	HIPOTEXTO	El filme <i>Psicosis</i> tiene referencias de este filme para su concepción.
<i>Psicosis</i> (1960) de Hitchcock [novela y filme]	HIPERTEXTO	Este filme de Hitchcock tiene su hipertexto en la siguiente novela de Robert Bloch: <i>Psicosis</i> .
<i>Homicidal</i> (1961) de W. Castle	GÉNERO CINEMATOGRAFICO	La trama de este thriller de horror es alusiva al género cinematográfico de <i>Psicosis</i> . Un brutal asesinato con un cuchillo comienza una investigación que revela oscuros secretos familiares.
<i>Psycosissimo</i> (1961) de Steno	TITLE	Esta película italiana tiene referencia con el título con <i>Psicosis</i> .
<i>Lolita</i> (1962) de Kubrick	ALUSIÓN	Hitchcock emplea en distintas ocasiones la narrativa de Nabokov (autor de la novela de <i>Lolita</i> ) para narrar sus historias: las relaciones de los personajes, su significado y la <i>diégesis</i> (como los eventos ficticios son narrados). Un ejemplo es que tanto los

		personajes del filme como los espectadores crean que Mrs. Bates vive con su hijo. Esta estructura narrativa se puede apreciar en este filme de Kubrick.
<i>Days of wine and roses</i> (1962) de B. Edwards	RETAKE	Esta comedia de Edwards recrea tomas y planos muy similares a la secuencia de la regadera de <i>Psicosis</i> .
<i>El Desprecio</i> (1963) de Godard	EVOCACIÓN VERBAL	Se puede apreciar un poster de la película <i>Psicosis</i> .
<i>The Haunting</i> (1963) de R. Wise	ALUSIÓN	Este filme emplea una casa (Hill House) como personaje inerte pero aterrador dónde suceden eventos terroríficos similar al Hotel Bates en <i>Psicosis</i> .
<i>Mamie</i> (1964) de Hitchcock	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Alfred Hitchcock como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Psicosis</i> .
	RETAKE	El uso de tomas y encuadres enfocando la sangre es utilizado en este filme al igual que en <i>Psicosis</i> .
<i>I saw what you did</i> (1965) de W. Castle	RETAKE	Esta película tiene una escena donde un hombre apuñala a una mujer hasta matarla en una regadera. Escena similar a la de la cinta <i>Psicosis</i> .
	GÉNERO CINEMATOGRAFICO	La trama de este thriller de horror es alusiva al género cinematográfico de <i>Psicosis</i> .
<i>Cortina Rasgada</i> (1966) de Hitchcock	EVOCACIÓN VISUAL	La muerte de Gromek (Kieling) se semeja a los asesinatos ocurridos en el filme <i>Psicosis</i> debido a que su esposa utiliza un cuchillo para matarlo.
<i>Liebe ist kälter als der Tod</i> ( <i>Love is Colder than Dead</i> , 1969) de Fassbinder	EVOCACIÓN VERBAL	Fassbinder en este filme alemán hace alusión a <i>Psicosis</i> durante la escena de Irm Hermann, mediante el siguiente diálogo: "I want sunglasses that the policeman wears in Psycho with Janet Leigh"
<i>Monty Python's Flying Circus: The Ant, an Introduction</i> (1969)	ALUSIÓN	Se hace referencia al filme <i>Psicosis</i> durante la escena de la peluquería.
<i>La Conversación</i> (1974) de F. Coppola	PASTICHE	Esta película de Coppola imita el estilo y modo en que Hitchcock representa al Hotel Bates en <i>Psicosis</i> .
<i>Toro Salvaje</i> (1980) de Scorsese	ALUSIÓN	El personaje Jake La Motta (De Niro) tiene elementos similares de comportamiento con Norman Bates.
<i>¡Finalmente, el Domingo!</i> (1983) de Truffaut	REVIVAL	Este filme francés es un homenaje a ese estilo de Hitchcock.
<i>Psicosis II</i> (1983) de Franklin	HIPERTEXTO SECUELA	Después de 22 años en el hospital psiquiátrico, Norman Bates es liberado, aún cuando sus crímenes y su madre lo sigan persiguiendo en esta segunda parte de <i>Psicosis</i> .
<i>La gran aventura de Pee-</i>	EVOCACIÓN MUSICAL	Cuando Pee Wee (Reubens) descubre que su bicicleta ha desaparecido, se puede

<sup>2</sup> Truffaut que previamente ha admirado y estudiado el cine de Hitchcock, lo entrevista y comenta con él sus filmes. Por lo cual, en los últimos filmes de su carrera le brinda un homenaje.

<i>wee</i> (1985) de Burton		escuchar la música de la escena de la regadera de Hermann.
<i>Psicosis III</i> (1986) de Perkins	HIPERTEXTO SECUELA	Norman Bates sigue dirigiendo el Motel Bates en esta tercera parte de <i>Psicosis</i> .
<i>Terciopelo Azul</i> (1986) de Lynch	PERSONAJE	El personaje de Frank Booth (Hooper) tiene elementos similares de comportamiento asesino que hacen referencia con Norman Bates.
<i>Bates Motel</i> (1987) (TV) de Rothstein	SECUELA	Este filme hecho para televisión continúa la historia y rasgos de la película de Hitchcock. Un hombre mentalmente inestable, que convive con Norman Bates en un hospital psiquiátrico hereda el Hotel Bates y pretende arreglarlo para hacer de éste un negocio respetable.
	PERSONAJE	El personaje de Norman Bates y su estancia en el psiquiátrico son eje para la elaboración de este filme.
<i>Psycho IV, The Beginning</i> (1990) de Garris	HIPERTEXTO PREQUELA	Esta precuela sobre la vida de Norman Bates se origina a partir de la historia de <i>Psicosis</i> .
<i>El Silencio de los Inocentes</i> (1991) de Demme	PERSONAJE	El personaje del Dr. Hannibal Lecter (Hopkins) tiene elementos similares de comportamiento asesino que hacen referencia con Norman Bates.
<i>Cabo de Miedo</i> (1991) de Scorsese	PERSONAJE	El personaje de Max Cady (De Niro) tiene elementos similares de comportamiento asesino que hacen referencia con Norman Bates.
<i>The Art of Dying</i> (1991) de Hauser	EVOCACIÓN VISUAL	El personaje del director en este filme, recrea famosas muertes fílmicas. Se puede observar en una secuencia a una mujer acuchillada en la ducha, mientras se resalta el atuendo de la madre de Norman Bates.
	PASTICHE	Al recrear diversas escenas clásicas del cine de Hitchcock, particularmente del filme <i>Psicosis</i> , se producen imitaciones.
<i>Bajos Instintos</i> (1992) de Verhoeven	PERSONAJE	El personaje de Catherine Tramell (Stone) tiene elementos similares de comportamiento asesino que hacen referencia con Norman Bates.
<i>El Gran Salto (Hudsucker Proxy)</i> , 1994) de los Coen	ALUSIÓN	Esta cinta tiene alusión al filme <i>Psicosis</i> debido a la admiración que los hermanos Coen tienen hacia el cine de Hitchcock y su puesta en escena.
<i>Tiempos Violentos</i> (1994) de Tarantino	RETAKE	Este filme tiene una secuencia donde Marcellus (Rhames) voltea a ver a Butch (Willis) en su carro. Este plano cinematográfico es tomado de <i>Psicosis</i> .
<i>Psicosis</i> (1998) de Van Sant	HIPERTEXTO REMAKE	Nueva versión del clásico de Hitchcock a color.
<i>'Psycho' Path</i> (1999) de D-J	TITLE	Este cortometraje documental muestra la realización y el detrás de cámaras de la versión de Gus van Sant de <i>Psicosis</i> .
<i>Scary Movie</i> (2000) de		Al final de esta película, se cita un diálogo

Wayans	CITA	de Psicosis: "We all go a little crazy (mad) sometimes.."
<i>Wild Zero (2000) de Takeuchi</i>	RETAKE	En una escena de esta película se muestra la famosa secuencia de la ducha. Escena de <i>Psicosis</i> .
<i>"That '70s Show: Too Old to Trick or Treat, Too Young to Die (#3.4)" (2000)</i>	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este capítulo de esta serie de televisión se elaboró con múltiples referencias y alusiones a los filmes de Hitchcock, incluyendo <i>Psicosis</i> .
	PASTICHE	Este capítulo imita varias escenas de los filmes de Hitchcock
	RETAKE	Este capítulo reproduce diversas tomas y escenas de filmes de Hitchcock como es el caso de <i>Psicosis</i> por ejemplo, Kelso (Kutcher) se está bañando cuando Laurie (Kelly) le abre la cortina y el shampoo rojo se derrama simulando sangre.
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	En este episodio diversas alusiones relacionadas con la filmografía de Hitchcock se presentan.
<i>Donnie Darko (2001) de Kelly</i>	EVOCACIÓN MUSICAL	En la exposición de Donnie Darko y Gretchen, un alumno imita a Norman Bates, burlándose del padre de Gretchen. Esta acción está acompañada por la música de Hermann.
	EVOCACIÓN VISUAL	Acompañado de la musicalización de Hermann, un estudiante se burla de Gretchen simulando un apuñalamiento. Escena clásica de <i>Psicosis</i> .
<i>AFI's 100 Years, 100 Thrills: America's Most Heart-Pounding Movies (2001) (TV)</i>	EVOCACIÓN VISUAL	En este ranking presentan escenas de <i>Psicosis</i> .
	EVOCACIÓN VERBAL	En este ranking mencionan el filme de <i>Psicosis</i> .
<i>Monsters, Inc. (2001)</i>	EVOCACIÓN MUSICAL	En la secuencia que Sully intenta evadir a Boo en el baño de hombres, se puede escuchar la música de la escena de la regadera de Hermann.
<i>Lilja 4-ever (2002) de Lukas Moodysson</i>	RETAKE	En esta cinta sueca, después que Lilja (Akinshina) es violada en la regadera, ella recarga su cabeza como Janet Leigh en <i>Psicosis</i> . Asimismo, la cortina del baño es rasgada como en la cinta de <i>Psicosis</i> .
<i>Buscando a Nemo (2003) de Stanton &amp; Unkrich</i>	EVOCACIÓN MUSICAL	En la escena que Darla entra al consultorio dental se puede escuchar la música de la escena de la regadera de Hermann.
	CONTENIDO	La música de Hermann evoca el peligro que esa niña produce para los peces.
<i>A Decade Under the Influence (2003) de T. Demme &amp; LaGravenese</i>	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental mencionan el filme de <i>Psicosis</i> .
<i>AFI's 100 Years... 100 Heroes &amp; Villains (2003) (TV)</i>	EVOCACIÓN VISUAL	Al mostrar en este ranking a Norman Bates, se muestran escenas de la película <i>Psicosis</i> .
	PERSONAJE	En este ranking aparece Norman Bates como villano.

<i>Río Místico</i> (2003) de Eastwood	CITA	Se cinta el diálogo "wouldn't hurt a fly" en una interrogación policíaca. Este diálogo es alusivo a la interrogación policíaca de Norman Bates.
<i>El Maquinista</i> (2004) de B. Anderson	RETAKE	Este filme se enfoca una mano abriendo la cortina en una ducha, después en un plano cenital se muestra un cuerpo en el piso del baño. Estos planos hacen alusión a <i>Psicosis</i> .
<i>Ti piace Hitchcock?</i> (2005) (TV) de Argento	REVIVAL	En este filme un estudiante fanático de la obra de Hitchcock investiga un asesinato. Durante la película se hacen referencias a la filmografía de este cineasta, particularmente a la famosa escena de la ducha de <i>Psicosis</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este filme se puede observar un poster de <i>Psicosis</i>
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	Aparecen en este filme de Argento, muchas referencias a distintos filmes de Hitchcock.
<i>Charlie y la Fábrica de Chocolates</i> (2005) de Burton	EVOCACIÓN VISUAL	En la escena que Teavee está en la televisión, es trasladado a una escena de la película <i>Psicosis</i>
<i>Los Infiltrados</i> 2006) de Scorsese	RETAKE	Cuando la esposa de Sullivan (Damon) escucha la cinta que inculpa a su esposo en el stereo, se puede observar diversas tomas del filme <i>Psicosis</i> mientras Sullivan se baña.

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

### ***Obra cinematográfica: SIN ALIENTO***

**Director:** Jean-Luc Godard

**Criterios de selección:** Se selecciona este filme porque es totalmente representativo de la *Nouvelle Vague*. Además de ser un gran filme y totalmente representativa del cine mundial.

Cuadro # 4

#### **Registro de análisis de obras cinematográficas**

<b>Elementos de análisis de una obra cinematográfica</b>	
Título	SIN ALIENTO
Director	Jean-Luc Godard
Año	1960
Productora	Les Productions Georges de Beauregard
Productor	Georges de Beauregard
Guionista	Jean-Luc Godard
	François Truffaut
Género	Drama - Thriller
Actor	Jean-Paul Belmondo
	Jean Seberg
	Jean-Pierre Melville
Fotógrafo	Raoul Coutard

Músico	Martial Solal
Editor	Cécile Decugis
	Lila Herman
País	Francia
Idioma	Francés - Inglés
Duración	90 min.

**François Truffaut** escribe con Godard el guión de los siguientes filmes: *Sin Aliento* (1960), *A story about water* (1961), *Breathless* (1983).

**Jean-Paul Belmondo** trabaja con Godard en los siguientes filmes: *Pierrot, el Loco* (1965), *Una Mujer es una Mujer* (1961), *Sin Aliento* (1960).

**Jean Seberg** sólo realiza con Godard *Sin Aliento* (1960).

**Jean-Pierre Melville** solamente actúa en el filme *Sin Aliento* (1960) con Godard.

**Raoul Coutard** es el fotógrafo de cabecera de Godard, entre sus filmes están: *Sin Aliento* (1960), *Una Mujer es una Mujer* (1961), *My life to life* (1962), *El Desprecio* (1963), *Las Carabineras* (1963), *El Pequeño Soldado* (1963), *Les Pkus belles escroqueries du monde* (1964), *Band of Outsiders* (1964), *Un femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964* (1964), *Pierrot, el Loco* (1965), *Alphaville* (1965), *Made in U. S.A.* (1966), *La Chinoise* (1967), *2 o 3 cosas que yo dije de ella* (1967), *Week End* (1967), *Passion* (1982), *Carmen* (1983).

El músico **Solal**<sup>3</sup> trabaja con Godard solamente en *Sin Aliento* (1960).

**Cécile Decugis** trabaja en los siguientes filmes con Godard: *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), *Sin Aliento* (1960), *Charlotte et son Jules* (1960).

**Lila Herman** trabaja en los siguientes filmes con Godard: *Sin Aliento* (1960), *Una Mujer es una Mujer* (1961), *El Pequeño Soldado* (1963),

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 4.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **SIN ALIENTO**. En este índice se generaron 31 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra **SIN ALIENTO** asociadas a otras 23 obras cinematográficas.

**Obra SIN ALIENTO**

**Cuadro # 4.1**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
	HIPOTEXTO	El filme <i>Sin Aliento</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.

<sup>3</sup> Su filmografía es reducida aún cuando trabajó al lado de cineastas como Godard, Melville, Cocteau o Carné.

<i>El Halcón Maltés</i> (1941) de Huston	EVOCACIÓN VISUAL	En una escena de <i>Sin Aliento</i> , <i>El halcón Maltés</i> es la película que se exhibe cuando Michael (Poiccard) y Patricia (Seberg) están en el cine.
	PERSONAJE	La actitud del personaje Poiccard (Belmondo) se basa en el personaje del detective Sam Spade (Bogart) en <i>El Halcón Maltés</i> .
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	La acción de Michael Poiccard (Belmondo) de morderse los labios es un homenaje a Humphrey Bogart. Asimismo, cuando Michael ve detenidamente un cartel y se refiere a este actor diciéndole "Bogie".
<i>Whirlpool</i> (1949) de Preminger	ALUSIÓN	El personaje de Patricia (Seberg) entra a hurtadillas a la sala de cine donde se exhibe el film-noir <i>Whirlpool</i> de Otto Preminger.
<i>Bob le flambeur</i> (1956) de Melville	HIPOTEXTO	El filme <i>Sin Aliento</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	PERSONAJE	En el filme <i>Sin Aliento</i> , se menciona el nombre del personaje "Bob Montagné" haciendo referencia al personaje Roger Bob" Montagné (Duchesne) en el filme <i>Bob le flambeur</i> .
<i>Forty Guns</i> (1957) de Fuller.	HIPOTEXTO	El filme <i>Sin Aliento</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	RETAKE	La escena en que el personaje de Patricia (Seberg) mira a través del papel enrollado es una referencia a este filme de Samuel Fuller.
<i>A Double Tour</i> (1959) de Chabrol	HIPOTEXTO	El filme <i>Sin Aliento</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	PERSONAJE	El personaje de "Laszlo Kovacs", alias de Michael Poiccard en <i>Sin Aliento</i> , aparece interpretado por Belmondo también en este filme.
<i>Westbound</i> (1959) de Boetticher	EVOCACIÓN VISUAL	En la película <i>Sin Aliento</i> , los personajes de Michael (Belmondo) y Patricia (Seberg) ven este filme en la cartelera.
<i>Hiroshima, mi amor</i> (1959) de Resnais	EVOCACIÓN VISUAL	En el filme <i>Sin Aliento</i> , los personajes Michael (Belmondo) y Patricia (Seberg) ven este filme en la cartelera.
<i>Ten Seconds to Hell</i> (1959) de Aldrich	EVOCACIÓN VISUAL	Durante una escena de <i>Sin Aliento</i> se puede observar el poster de esta película en la calle.
<i>Sin Aliento</i> (1960) de Godard	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	La aparición del director, productor, guionista y representante de la Nueva Ola Jean-Pierre Melville representa una referencia explícita a la trayectoria de esta persona de la meca del cine francés.
<i>Una mujer es una mujer</i> (1961) de Godard	EVOCACIÓN VERBAL	En este filme, se menciona que <i>Sin Aliento</i> está en la T.V.
<i>Alphaville</i> (1965) de Godard	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Jean-Luc Godard como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Sin Aliento</i> .
<i>Pierrot, el Loco</i> (1965) de Godard	INTERTEXTUALIDAD	El estilo y la cosmovisión de Jean-Luc Godard como autor se puede observar en

	FILMOGRÁFICA	esta cinta al igual que en <i>Sin Aliento</i> .
<i>Fahrenheit 451</i> (1966) de Truffaut	CONTENIDO	En una escena de esta adaptación del libro de Bradbury, uno de los libros que es quemado es una revista del <i>Cahiers du Cinema</i> , donde escribían Godard y Truffaut. Ambos cineastas, escribieron el guión de esta cinta.
<i>Bella de Día</i> (1967) de Buñuel	PERSONAJE	En <i>Bella de Día</i> el personaje Marcel (Clémenti) es un criminal que hace referencia al personaje de Michael (Belmondo) en <i>Sin Aliento</i> .
<i>Cinéastes de notre temps: Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard</i> " (1967) de Labarthe	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental de una hora de duración donde aparecen los cineastas Jean-Luc Godard, Fritz Lang y el actor Howard Vernon se menciona el filme <i>Sin Aliento</i> .
<i>Two American audiences: La Chinoise - A Film in the Making</i> (1968) de Leacock & Pennebaker	EVOCACIÓN VERBAL	En este cortometraje documental, Jean-Luc Godard visita Nueva York para hablar sobre su último filme " <i>La chinoise</i> " con estudiantes de cine. En el cortometraje también se hace referencia a <i>Sin Aliento</i> .
<i>Godard in America</i> (1970) de Thanhauser	EVOCACIÓN VERBAL	En la introducción de este documental, el narrador menciona el filme <i>Sin Aliento</i> .
<i>L'Heritier</i> (1973) de Labro	CONTENIDO	En este filme Jean-Paul Belmondo cierra sus ojos con sus propias manos, igual como lo hizo en <i>Sin Aliento</i> .
<i>Número Dos</i> (1975) de Godard	HIPERTEXTO REMAKE	Godard argumenta que este filme es una nueva versión de la película <i>Sin Aliento</i> .
<i>Valehtelija (The liar, 1981)</i> de M. Kaurismäki	EVOCACIÓN VISUAL	La última secuencia de <i>Sin Aliento</i> es imitada intencionalmente en este filme finlandés.
<i>Wie de Waarheid Zegt Moet Dood</i> (1981) de Bregstein	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sobre la vida y la muerte del cineasta Pier Paolo Pasolini se menciona el título de <i>Sin Aliento</i> .
<i>Breathless</i> (1983) de McBride	HIPERTEXTO REMAKE	Este filme es una nueva versión de la película <i>Sin Aliento</i> .
<i>Subway</i> (1985) de Besson	PASTICHE	La escena donde muere del personaje Fred (Lambert) en este filme, imita a la secuencia final de la cinta <i>Sin Aliento</i> .
<i>Del Crepúsculo al Amanecer</i> (1996) de Rodríguez	EVOCACIÓN VERBAL	Cuando Richie (Tarantino) está muriéndose debido a la mordedura del vampiro le dice al personaje de Salma Hayek con su último aliento, "fucking bitch." Las mismas últimas palabras en situaciones semejantes de los personajes centrales de <i>Sin Aliento</i> .
<i>Where's Marlowe?</i> (1998) de Pyne	EVOCACIÓN VERBAL	Los personajes de John Livingston (A.J) y Mos Def (Wilt) comentan el estilo de este filme.
<i>Claude Jutra, portrait sur film (Claude Jutra, an Unfinished Story, 2002)</i> de Baillargeon	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental canadiense se menciona el título de <i>Sin Aliento</i> .

<i>Dawson's Creek: In a Lonely Place</i> (#5.16)" (2002)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este episodio de la serie televisiva fue elaborado con base en la película <i>Sin Aliento</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este episodio, Dawson (Van der Beek) y Joey (Holmes) se encuentran viendo <i>Sin Aliento</i> .
	PERSONAJE	En este episodio Dawson (van der Beek) hace referencia al alias de "Laszlo Kovacs"
<i>Soñadores</i> (2003) de Bertolucci	PERSONAJE	En este filme de Bertolucci, cuando el personaje de Isabel (Green) habla de películas con su hermano ella imita al personaje de Patricia (Seberg) y su modo de vender el diario.
	EVOCACIÓN VISUAL	En esta película al momento de hacer referencia al personaje de Patricia (Seberg) están insertas escenas de <i>Sin Aliento</i> .
<i>Anything Else</i> (2003) Woody Allen	EVOCACIÓN VISUAL	En este filme se puede observar un poster de la película <i>Sin Aliento</i> .
<i>50 Films to See Before You Die</i> (2006) (TV)	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cuenta regresiva sobre las películas indispensables por ver, se comenta la cinta de <i>Sin Aliento</i> .

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

**Obra cinematográfica:** 8½

**Director:** Federico Fellini

**Criterios de selección:** Se selecciona esta cinta porque es la obra cúlspide de Fellini, junto con *La Dolce vita* (1960). Esta cinta es titulada de esta forma debido a que Fellini filma anteriormente siete películas y participado en una de las tres historias en *Boccaccio '70*(1962), por lo cuál esta película se convierte en su filme *Ocho y medio*.

Cuadro # 5

#### Registro de análisis de obras cinematográficas

Elementos de análisis de una obra cinematográfica	
Título	8½
Director	Federico Fellini
Año	1963
Productora	Cineriz
Productor	Angelo Rizzoli
Guionista	Federico Fellini
	Ennio Flaiano
Género	Drama
Actor	Marcello Mastroianni
	Claudia Cardinale
	Anouk Aimée
Fotógrafo	Gianni Di Venanzo
Músico	Nino Rota
Editor	Leo Cattozzo

País	Italia
Idioma	Italiano - Francés
Duración	138 min.

**Ennio Flaiano** es coguionista de Fellini en múltiples de sus cintas. Entre estas se encuentran los siguientes filmes: *Luci del varietà* (1950), *El Jeque Blanco* (1952), *Los Vagos* (1953), *La Strada* (1954), *Il Bidone* (1955), *Las noches de Cabiria* (1957), *La Dolce vita* (1960), *Boccaccio 70* (1962), *8½* (1963), *Julieta de los espíritus* (1965).

El gran actor italiano **Marcello Mastroianni**<sup>4</sup> actua en los siguientes filmes de Fellini: *La Dolce vita* (1960), *8½* (1963) *Internista* (1987), *La Città delle donne* (1980), *Ginger y Fred* (1986).

**Claudia Cardinale** solamente actua en *8½* con Fellini.

**Anouk Aimée** trabaja con Fellini en *La Dolce vita* (1960), *8½* (1963).

**Gianni Di Venanzo** es fotógrafo de los siguientes filmes de Fellini: *L'Amore in città* (1953), *8½* (1963), *Julieta de los espíritus* (1965).

**Nino Rota** es el músico de cabecera de Fellini. Esta mancuerna es una de las más importantes en la meca del cine, entre sus filmes se encuentran los siguientes: *El Jeque Blanco* (1952), *Los Vagos* (1953), *La Strada* (1954), *Il Bidone* (1955), *Las noches de Cabiria* (1957), *La Dolce vita* (1960), *Boccaccio 70* (1962), *8½* (1963), *Julieta de los espíritus* (1965), *Historias Extraordinarias* (1968), *Satyricon* (1969), *I Clowns* (1971), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *Casanova de Fellini* (1976).

**Leo Cattozzo** trabaja con Fellini en los siguientes filmes: *La Strada* (1954), *Las noches de Cabiria* (1957), *Fortunella* (1958), *La Dolce vita* (1960), *Boccaccio 70* (1962), *8½* (1963).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 5.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica *8½*. En este índice se generaron relaciones 48 intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra *8½* asociadas a otras 34 obras cinematográficas.

**Obra 8½**

**Cuadro # 5.1**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>La Dolce vita</i> (1960) de Fellini	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Federico Fellini como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>8½</i> .
<i>What's New Pussycat</i> (1965) de C. Donner	RETAKE	Cuando el personaje encuentra a todas las mujeres que ama, hace referencia con el harem de <i>8½</i> .

<sup>4</sup> Mastroianni trabaja bajo la batuta de múltiples cineastas italianos como Antonioni, De Sica, Monicelli, Petri, Scola, Visconti, Zurlini entre otros. Sin embargo, aún cuando no es una vasta su filmografía al lado de Fellini, esta mancuerna realiza grandes obras del cine mundial.

	PASTICHE	La escena del harem de 8 ½ imita a este filme de Fellini
<i>Can Hieronymus Merkin Ever Forget Mercy Humppe and Find True Happiness?</i> (1969) de Newley	EVOCACIÓN VERBAL	En este musical, mientras observa la autobiografía del filme, el personaje Sharpnose (Spinetti) dice: "I blame this on Fellini." Este diálogo se refiere a 8½, el filme autobiográfico de Fellini.
	REVIVAL	Este filme tiene una relación con el contenido <b>temático</b> de 8 ½, por la semejanza de este filme musical autobiográfica y 8 ½.
<i>El Padrino</i> (1972) de Coppola	EVOCACIÓN MUSICAL	Además de que la música de "El Padrino" también fuera compuesta por Nino Rota (músico de 8 ½), ocho años y medio después (en la postproducción) el tema de la cinta de Fellini se añade a la música de "El Padrino".
<i>La Noche Americana</i> (1973) de Truffaut	REVIVAL	En este filme, un director de cine comprometido batalla para terminar su película mientras atraviesa una crisis personal y profesional con su elenco y su equipo de trabajo. El <b>tema</b> de esta película se asemeja al tema de 8 ½.
<i>All that Jazz</i> (1979) de Fosse	EVOCACIÓN VISUAL	En este filme, Fosse relata la vida de un coreógrafo llamado Gideon (Scheider). Cuando este personaje muere dialoga con "La Muerte" (Lange) sobre su vida, sus logros y sus fracasos, mientras observa un desfile con las mujeres importantes de su vida. Esta escena con las mujeres es una referencia al filme 8 ½.
<i>Eraserhead</i> (1977) de Lynch	CONTENIDO	El filme Eraserhead tiene semejanzas con la película 8 ½ debido a que la historia es surrealista, es filmada en blanco y negro y explora las dificultades que se presentan en la vida del personaje con su pareja.
<i>Suspira</i> (1977) de Argento	ALUSIÓN	Este filme de Argento es calificado por él mismo como una cinta de arte abstracto que a su vez alude a Fellini y a su 8 ½.
<i>Taxi Girl</i> (1977) de M. Tarantini	EVOCACIÓN VISUAL	La última escena de 8 ½ es duplicada en esta película, haciendo referencia visual implícita al filme de Fellini.
<i>Recuerdos (Stardust Memories)</i> , 1980) de W. Allen	ALUSIÓN	Este filme de Woody Allen como muchos otros de su filmografía tiene referencia con 8 ½ y filmes de Fellini.
<i>Brazil</i> (1985) de Gilliam	RETAKE	La secuencia inicial de las nubes toma por toma, es la historia de los sueños de un hombre. Similar a las imágenes del filme 8½.
	HIPERTEXTO	Terry Gilliam afirmó que el filme 8½ fue su inspiración para realizar Brasil. Por ende, esta película de Fellini funge como base para la elaboración de Brasil.
	TITLE	El cineasta Terry Gilliam planeaba nombrar originalmente 1984½ a la película de Brazil. Este título era un tributo a la influencia del

		filme 8 ½ de Fellini.
<i>Las Aventuras del Baron Munchausen</i> (1988) de Gilliam	EVOCACIÓN VISUAL	En este filme, Gilliam distorsiona las figuras de las caras de los personajes utilizando profundidad de campo en los planos, originando una realidad absurda evocando visualmente al filme 8 ½.
<i>Santa Sangre</i> (1989) de Jodortowski	EVOCACIÓN VISUAL	En esta película de Jodorowski la secuencia de "el circo" es muy similar a una secuencia de 8 ½.
<i>Zwischen Kino und Konzert : Der Komponist Nino Rota</i> (1993) de Silovic	EVOCACIÓN MUSICAL	Este documental biográfico alemán analiza y discute la música de Nino Rota en 8 ½ y en otros filmes.
	EVOCACIÓN VISUAL	Este documental alemán muestra escenas de la premier de 8 ½.
<i>Tiempos Violentos</i> (1994) de Tarantino	EVOCACIÓN VISUAL	La secuencia donde Vincent (Travolta) y Mia (Thurman) bailan el twist asemeja al baile de Guido (Mastroianni) y Gloria (Steele) en 8½.
<i>Die 120 Tage von Bottrop</i> (1997) de Schlingwsief	RETAKE	Hay un retake en este filme alemán con la escena final del filme 8½, debido a que en esta escena el director se suicida encima de la mesa donde una rueda de prensa se efectuaba, justo como también lo hace el personaje Guido (Mastroianni) en 8 ½.
8 ½ Women (1999) de Greenaway	EVOCACIÓN VISUAL	En esta película se puede observar que el filme 8 ½ está en cartelera.
	TITLE	El título de esta cinta de Greenaway es alusivo al filme de Fellini 8 ½.
	EVOCACIÓN VERBAL	En esta película se mencionan el filme de Fellini 8 ½.
	REVIVAL	En el filme de Greenaway, los personajes se preguntan cuántos directores filman para satisfacer sus fantasías, refiriéndose al tema del filme 8 ½.
<i>Il Mio viaggio in Italia</i> (1999) de Scorsese	EVOCACIÓN VERBAL	Scorsese en su documental sobre películas italianas y el Neorrealismo italiano comenta sobre el filme 8 ½.
<i>Federico Fellini - un autoritratto ritrovato</i> (2000) de Del Bosco	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental italiano se menciona el título de 8 ½.
<i>12 horas</i> (2001) de R. Sánchez	PERSONAJE	En este filme puertorriqueño aparece un personaje llamado Jackeline Bom Bom como también en 8 ½.
<i>CQ</i> (2001) de R. Coppola	PERSONAJE	Este filme aborda la historia de un joven cineasta (Davies) que se muda a París para filmar películas de ciencia ficción. El personaje del cineasta alude al personaje de Guido (Mastroianni).
<i>Mulholland Drive</i> (2001) de Lynch	CONTENIDO	Los sueños, fantasías, recuerdos y hechos actuales del personaje Guido (Mastroianni) en 8 ½, se asemejan a los eventos que ocurren en esta cinta.
<i>Ghost World</i> (2001) de Zwigoff	EVOCACIÓN VISUAL	En una escena de esta película, un empleado de un videoclub intenta convencer que se rente el título de 8½.

<i>Terry Gilliam on Federico Fellini's 8½</i> (2001)	EVOCACIÓN VERBAL	Terry Gilliam comenta sobre el filme 8½ en este cortometraje.
<i>El ladrón de Orquídeas</i> (2002) de Jonze	EVOCACIÓN VERBAL	Charlie Kaufman (Cage) tiene varios monólogos que son versiones resumidas de los pensamientos de Guido (Mastroianni) en el filme 8 ½. Por ejemplo este diálogo: "I'm pathetic, I'm a loser. I have failed, I am panicked. I've sold out, I am worthless."
	CONTENIDO	Tanto el personaje Charlie Kaufman (Cage) como el director del filme Spike Jonze están preocupados por convertir la idea de una persona en una película, semejante a los objetivos del personaje Guido (Mastroianni) en 8½.
<i>Fellini: soy un gran mentiroso</i> (2002) de Pettigrew	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental sobre Fellini, se cometa sobre 8 ½.
<i>El Gran Pez</i> (2003) de Burton	CONTENIDO	Al final de esta cinta cuando Edward (Finney) es cargado a la pequeña fuente por su hijo para que pueda observar a todos las personas importantes en su vida, tiene como referente la película de 8 ½.
<i>La Meglio gioventù</i> (2003) de Giordana	EVOCACIÓN VISUAL	En esta película italiana el personaje Matteo (Boni) se baja los lentes de la misma manera evocando visualmente al personaje Guido (Mastroianni).
<i>Wicker Park</i> (2004) de McGuigan	EVOCACIÓN VERBAL	El filme 8 ½ es mencionado en esta película por los personajes de Matt (Harnett) y Lisa (Kruger).
<i>Me and You and Everyone We Know</i> (2005) de M. July	EVOCACIÓN VERBAL	En esta comedia hacen referencia al filme de Fellini cuando preguntan por la talla de calzado y está es 8 ½.
	TITLE	En esa misma secuencia cuando mencionan la talla 8½ de calzado, hacen referencia al título de la película de Fellini.
<i>"Huff: Crazy Nutz &amp; All Fucked Up (#1.13)"</i> (2005)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	El episodio de esta serie de televisión tiene referencias explícitas con el filme 8 ½.
	EVOCACIÓN VERBAL	El personaje de Kelly (F. Prince) menciona en un diálogo que adora el filme 8 ½.
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	El personaje de Kelly (F. Prince) menciona en un diálogo que desea llamar a su hijo "Fellini". Haciendo referencia a este cineasta italiano.
<i>Fellini's Donut</i> (2005) de B. Fischer	PASTICHE	Este filme tiene los mismos personajes que 8½, pero se desarrolla en un establecimiento de donas. Su temática se basa en la búsqueda de una "dona" en lugar de la búsqueda del "amor" como en 8½. Creando una imitación.
<i>Incontrôlable</i> (2006) de	RETAKE	En esta película francesa, existe una secuencia de un sueño basada en 8 ½, donde el personaje se llama "Marcello" y observa a una niña jugando en un columpio de un harem.

Shart	EVOCACIÓN VISUAL	La secuencia alusiva al sueño de 8 ½ y las escenas del harem hacen referencia visual al filme de Fellini.
	PERSONAJE	El personaje que se hace llamar Marcello en este filme y que además se parece físicamente a Mastroianni alude directamente al personaje Guido (Mastroianni) en 8 ½.
<i>Nine</i> (2009) de R. Marshall	HIPERTEXTO REMAKE	Este filme será una nueva versión del clásico de Fellini 8 ½.

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

### **Obra cinematográfica: TORO SALVAJE**

**Director:** Martin Scorsese

**Criterios de selección:** La filmografía de Scorsese es tan sobresaliente que resulta difícil elegir una obra. La obra de Scorsese no puede ser excluida de este análisis, por lo cuál se selecciona este filme debido a la maestría con que Scorsese y De Niro trabajan juntos, su fotografía y el trabajo de post-producción. Además de la trascendencia de ciertas escenas en la historia del cine contemporáneo.

Cuadro # 6

#### **Registro de análisis de obras cinematográficas**

<b>Elementos de análisis de una obra cinematográfica</b>	
Título	<b>Toro Salvaje</b>
Director	Martin Scorsese
Año	1980
Productora	Chartoff-Winkler Productions
Productor	Robert Chartoff
Guionista	Jake LaMotta
Género	Drama – Biográfica
Actor	Robert De Niro
	Joe Pesci
	Cathy Moriarty
Fotógrafo	Michael Chapman
Músico	Jim Henrikson
Editor	Thelma Schoonmaker
País	Estados Unidos
Idioma	Inglés
Duración	129 min.

**Jake LaMotta** es guionista de este filme porque *Toro Salvaje* (1980) está basada en su libro autobiográfico titulado *Raging Bull: My Story*. Por lo cual, solamente participa con Scorsese en este filme.

**Robert De Niro** durante mucho tiempo funge como el actor de cabecera de Scorsese. Las películas que realizan juntos esta mancuerna son las siguientes: *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver*

(1976), *New York, New York* (1977), *Toro Salvaje* (1980), *El Rey de la Comedia* (1983), *Buenos Muchachos* (1990), *Cabo de Miedo* (1991), *Casino* (1995).

**Joe Pesci** actúa bajo la dirección de Scorsese en varias cintas, entre las que se encuentran: *Toro Salvaje* (1980), *Buenos Muchachos* (1990), *Casino* (1995).

**Cathy Moriarty** solamente actúa en *Toro Salvaje* (1980) con Scorsese.

El fotógrafo **Michael Chapman** trabaja con Scorsese en cintas muy importantes de su filmografía, entre las que se encuentran los siguientes filmes: *Taxi Driver* (1976) *El Último Waltz* (1978), *Toro Salvaje* (1980).

**Jim Henrikson** sólo participa con Scorsese en *Toro Salvaje* (1980).

**Thelma Schoonmaker** trabaja en los siguientes filmes con Scorsese, siendo su editor de cabecera: *Call First* (1967), *Toro Salvaje* (1980), *El Rey de la Comedia* (1982), *After Hours* (1985), *El Color del Dinero* (1986), *Bad* (1987) (V), *La Última Tentación de Cristo* (1988), *Made in Milan* (1990), *Buenos Muchachos* (1990), *Cabo de Miedo* (1991), *La Edad de la Inocencia* (1993), *Casino* (1995), *Kundun* (1997), *Mi Viaje a Italia* (1999), *Vidas al Límite* (1999), *Pandillas de Nueva York* (2002), *El Aviador* (2004), *Los Infiltrados* (2006).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 6.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **TORO SALVAJE**. En este índice se generaron 60 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra **TORO SALVAJE** asociadas a otras 36 obras cinematográficas.

**Obra TORO SALVAJE**

**Cuadro # 6.1**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
Filme	Término intertextual (Ontología)	Descripción de la Relación Intertextual
<i>Of Mice and Men</i> (1939) de Milestone	HIPOTEXTO	El filme de <i>Toro Salvaje</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	EVOCACIÓN MUSICAL	Extractos del soundtrack de Hal Roach de la cinta <i>Of Mice and Men</i> se presentan en <i>Toro Salvaje</i> .
<i>Day of the Fight</i> (1951) de Kubrick	HIPOTEXTO	El filme de <i>Toro Salvaje</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	REVIVAL	Este cortometraje de 16 min., narra un día en la vida del boxeador irlandés de peso mediano Walter Cartier. En ese día se observa su preparación física y mental para pelear contra su rival Bobby James. Ambos filmes comparten la misma temática de boxeo.

<i>The Steel Helmet</i> (1951) de Fuller	HIPOTEXTO	El filme de <i>Toro Salvaje</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	EVOCACIÓN VISUAL	En esta película bélica, la escena donde una pandilla americana lucha contra las tropas comunistas en un templo budista abandonado durante la Guerra de Corea, influye acorde a Scorsese a la realización de <i>Toro Salvaje</i> debido al simbolismo, la estructura fílmica y el uso de violencia tanto física como verbal.
<i>Nido de Ratas</i> (1954) de Kazan	HIPOTEXTO	El filme de <i>Toro Salvaje</i> tiene referencias de este filme de Kazan para su concepción y elaboración.
	CITA	Al final de la película de <i>Toro Salvaje</i> , el monólogo de Jake La Motta (De Niro) es una cita del personaje de Terry Malloy (Brando) en <i>Nido de Ratas</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	Tanto <i>Nido de Ratas</i> como <i>Toro Salvaje</i> tienen referencias y elementos similares que relacionan ambos filmes
	PERSONAJE	Los personajes Terry Malloy (Brando) en <i>Nido de Ratas</i> y Jake La Motta (De Niro) en <i>Toro Salvaje</i> tienen elementos similares en comportamiento.
	CONTENIDO	Los personajes de Terry Malloy (Brando) en <i>Nido de Ratas</i> y Jake La Motta (De Niro) en <i>Toro Salvaje</i> fueron grandes boxeadores en algún momento de su carrera.
<i>Vertigo</i> (1958) de Hitchcock	HIPOTEXTO	El filme de <i>Toro Salvaje</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración. Así como la admiración hacia la obra de Hitchcock.
<i>Psicosis</i> (1960) de Hitchcock	HIPOTEXTO	El filme de <i>Toro Salvaje</i> tiene referencias de este filme de Hitchcock para su concepción y elaboración. Así como la admiración hacia la obra de Hitchcock.
<i>El Padrino</i> (1972) de Coppola	HIPOTEXTO	El filme de <i>Toro Salvaje</i> tiene referencias de esta cinta para su concepción y elaboración. De igual manera, Scorsese consideraba admirable la obra de Coppola.
<i>La Conversación</i> (1974) de Coppola	HIPOTEXTO	El filme de <i>Toro Salvaje</i> tiene referencias de esta cinta para su concepción y elaboración. De igual manera, Scorsese consideraba admirable la obra de Coppola.
<i>Rocky</i> (1976) de Avildson	HIPOTEXTO	El filme <i>Toro Salvaje</i> tiene referencias de esta cinta para su concepción y elaboración.
	REVIVAL	El tema de la película de <i>Rocky</i> <sup>5</sup> gira alrededor de un boxeador (Stallone) que desea ganar el campeonato de boxeo. El contenido de este filme asemeja la temática de <i>Toro salvaje</i> .
<i>Toro Salvaje</i> (1980) de Scorsese	HIPOTEXTO	El filme de Scorsese tiene su hipotexto en el siguiente libro de Jake La Motta, Joseph

<sup>5</sup> *Rocky* le ganó el Oscar a Mejor Película a *Taxi Driver* de Martin Scorsese en 1977.

[libro y filme]		Carter y Peter Savage: Raging Bull: My Story
<i>Sans Soleil</i> (1983) de Marker	EVOCACIÓN VISUAL	En esta película aparece un poster del filme <i>Toro Salvaje</i> .
<i>When Nature Calls</i> (1985) de C. Kaufman	EVOCACIÓN VERBAL	En esta película aparece un <i>trailer</i> falso en blanco y negro titulado "Raging Bullshit", acerca de un boxeador que se parece a De Niro, evocando el filme de <i>Toro Salvaje</i> .
	TITLE	El hecho de que en esta película aparezca un <i>trailer</i> llamado "Raging Bullshit", hace referencia al título original de <i>Toro Salvaje</i> (Raging Bull).
	PERSONAJE	En este filme pretenden hacer tanta similitud en el boxeador del <i>trailer</i> "Raging Bullshit" con el personaje de Jake La Motta (Robert de Niro) que este actor se parece físicamente a De Niro.
<i>Splendor</i> (1989) Scola	EVOCACIÓN VERBAL	Los actores de esta cinta comentan sobre la película de <i>Toro Salvaje</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En esta película se puede apreciar el poster del filme <i>Toro Salvaje</i> .
<i>Buenos Muchachos</i> (1990) de Scorsese	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	El estilo y la cosmovisión de Martin Scorsese como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Toro Salvaje</i> .
<i>"Night Court: Razing Bull (#7.13)"</i> (1990)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	El episodio de esta serie de televisión tiene referencias explícitas con el filme <i>Toro Salvaje</i> .
	TITLE	El título de este episodio tiene alusión con el título original de <i>Toro Salvaje</i> ( <i>Raging Bull</i> ).
<i>Visions of Night</i> (1992) de Glassman & McCarthy	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sobre fotógrafos de cine, aparece Michael Chapman (fotógrafo de <i>Toro Salvaje</i> ) y habla de este filme.
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental sobre fotógrafos de cine, aparece Michael Chapman (fotógrafo de <i>Toro Salvaje</i> ) y mientras comenta sus experiencias del rodaje aparecen escenas de este filme.
<i>Arizona Dream</i> (1993) de Kusturica	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta el personaje de Paul Leger (Gallo) menciona diálogos de la película <i>Toro Salvaje</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En esta cinta el personaje Paul Leger (Gallo) menciona diálogos de la película <i>Toro Salvaje</i> frente a la pantalla de cine donde se proyecta este filme.
<i>Tiempos Violentos</i> (1994) de Tarantino	ALUSIÓN	La secuencia nombrada "cute "I love your smell" de este filme, tiene referencia con el filme <i>Toro Salvaje</i> .
<i>Ed Wood</i> (1994) Burton	ALUSIÓN	Esta película de Burton se relaciona con <i>Toro Salvaje</i> por la puesta en escena en que se aborda al personaje principal de ambas cintas biográficas y su cinematografía en blanco y negro.
<i>The bitch is Back</i> (1995) de Penning	CITA	Este cortometraje holandés cita varios diálogos del filme <i>Toro Salvaje</i> como los siguientes: "not so pretty anymore"; "I never

		got down Ray! You never got me down"; "did you fuck my wife?"
<i>El Odio</i> (1995) de Kassovitz	REVIVAL	El cineasta Mathieu Kassovitz afirma que le rinde un homenaje a Scorsese con esta película aludiendo mediante el blanco y negro, los tiros de cámara y la fotografía al filme <i>Toro Salvaje</i> .
<i>Juegos de Placer</i> (1997) de P.T. Anderson	EVOCACIÓN VERBAL	Este filme tiene referencia con <i>Toro Salvaje</i> de la siguiente manera, así como el personaje de Jake La Motta (De Niro) habla consigo mismo frente al espejo y dice este diálogo "I'm the boss" una y otra vez, el personaje de Eddie Adams (Wahlberg) se dice de la misma manera el siguiente diálogo una y otra vez "You're a star".
<i>"Wings: Raging Bull* &amp; @! (#8.22)"</i> (1997)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	El episodio de esta serie de televisión tiene referencias explícitas con el filme <i>Toro Salvaje</i> .
	TITLE	El título de este episodio tiene alusión con el título original de <i>Toro Salvaje</i> ( <i>Raging Bull</i> ).
<i>Juegos, Trampas y dos armas humeantes</i> (1998) de Ritchie	RETAKE	En esta película, la escena donde golpea el personaje Chris (Jones) repetidamente al personaje de Dog (Harper) en la cabeza con la puerta del auto es una referencia visual al filme <i>Toro Salvaje</i> .
<i>El Club de la Pelea</i> (1999) de Fincher	REVIVAL	Las peleas realizadas por los personajes de El Narrador (Norton) y Tyler Durden (Pitt) tienen como eje el boxeo, referencia al tema de la cinta de <i>Toro Salvaje</i> .
<i>Huracán</i> (1999) de Jewison	REVIVAL	El tema de este filme gira alrededor de un boxeador, Rubin "Hurricane" Carter (Washington) como en el filme <i>Toro Salvaje</i> .
<i>Magnolia</i> (1999) de P.T. Anderson	REVIVAL	El cineasta Paul Thomas Anderson emplea la influencia del filme <i>Toro Salvaje</i> para crear su obra <i>Magnolia</i> . Los elementos que aplica son: la dirección estilo Scorsese, la composición del cuadro, los movimientos y planos cinematográficos y la edición musical.
<i>"Los Directores: Los Filmes de Martin Scorsese (#1.6)"</i> (2000) de Emery	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental se menciona y aborda la película de <i>Toro Salvaje</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental se aborda la película de <i>Toro Salvaje</i> mostrando diversas de sus escenas.
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	En este documental se abordan la mayoría de las películas realizadas por Martin Scorsese, entre las que se encuentra el filme <i>Toro Salvaje</i> .
<i>Snatch</i> (2000) de Ritchie	REVIVAL	En esta película, uno de los gitanos (Pitt) es inscrito en un torneo de boxeo. Tema alusivo al filme de <i>Toro Salvaje</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En esta película, el personaje 'Bullet-Tooth' Tony (Jones) golpea en repetidas ocasiones a un desconocido cuando su teléfono comienza a sonar. Cuando contesta el

		teléfono después de golpear violentamente al desconocido, simplemente dice "Bonjour"; esta escena es una referencia visual al filme <i>Toro Salvaje</i> .
<i>El Espanta Tiburones</i> (2004) de Bergeron	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta animada, las voces de Robert De Niro y Martin Scorsese citan diálogos de sus filmes anteriores. Entre estos se encuentran diálogos de <i>Toro Salvaje</i> .
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En este filme animado las voces de De Niro y Scorsese citan diálogos de diversos filmes donde trabajaron juntos.
<i>Scorsese on Scorsese</i> (2004) (TV) de Schickel	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sobre la vida, la influencia y la filmografía de Scorsese, este cineasta comenta sobre el rodaje y sus experiencias en la película <i>Toro Salvaje</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental se aborda la película de <i>Toro Salvaje</i> mostrando diversas de sus escenas.
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	En este documental, Scorsese comenta gran parte de su filmografía incluyendo la película <i>Toro Salvaje</i> .
<i>Martin Scorsese, l'émotion par la musique</i> (2005) de Kuperberg	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental Scorsese comenta sobre la música de <i>Toro Salvaje</i> .
<i>De Niro vs. La Motta: Shot for Shot</i> (2005)	EVOCACIÓN VISUAL	En este cortometraje documental aparecen fragmentos del filme <i>Toro Salvaje</i> .
<i>"The King of Queens: Raygin' Bulls (#8.10)"</i> (2005)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	El episodio de esta serie de televisión tiene referencias explícitas con el filme <i>Toro Salvaje</i> .
	TITLE	El título de este episodio tiene alusión con el título original de <i>Toro Salvaje</i> ( <i>Raging Bull</i> ).
<i>En Búsqueda de la Felicidad</i> (2006) de Muccino	EVOCACIÓN VISUAL	En esta película se puede apreciar un taxi que recorre las calles y lleva la publicidad del filme <i>Toro Salvaje</i> .
<i>Strongbad email.exe: Disc Four</i> (2005) (V) de M. Chapman	RETAKE	En la secuencia final nombrada "virus", el personaje central se comienza a golpear la cabeza haciendo alusión a la secuencia en que La Motta se golpea contra los muros de su celda en filme <i>Toro Salvaje</i> .
<i>You, Me and Dupree</i> (2006) de A. Russo	EVOCACIÓN VERBAL	En esta película el personaje Carl (Dillon) pregunta, "Are you in love with my wife?" el personaje de Dupree (Wilson) le responde "take it easy Jake La Motta." Estos diálogos provienen de una disputa entre Jake la Motta y su hermano Joey La Motta (Joe Pesci), en el filme <i>Toro Salvaje</i> .
	PERSONAJE	En este filme el personaje de Dupree (Wilson) le responde a Carl (Dillon) lo siguiente: "take it easy Jake La Motta." Este diálogo hace referencia al personaje Jake La Motta (De Niro) del filme <i>Toro Salvaje</i> .

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

**Obra cinematográfica: EL BUENO, EL MALO Y EL FEO**

**Director:** Sergio Leone

**Criterios de selección:** Este filme de Leone es otro claro ejemplo para el lector de cuales son los resultados del desarrollo de este trabajo. Esto se debe a que la mayor parte de los lectores o espectadores si bien no han visto este filme, conocen su tema. Por otra parte, es interesante conocer las relaciones de los filmes a partir de un western. De esta manera, se selecciona entre los westerns de Ford, los westerns de Hawks y los westerns de A. Mann este western de Leone que es una película clásica de la cinematografía mundial.

Cuadro # 7

**Registro de análisis de obras cinematográficas**

Elementos de análisis de una obra cinematográfica	
Título	<b>El Bueno, el Malo y el Feo</b>
Director	Sergio Leone
Año	1966
Productora	Arturo González Producciones Cinematográficas, S.A. Constantin Film Produktion
Productor	Alberto Grimaldi
Guionista	Luciano Vincenzoni
	Sergio Leone
Género	Western
Actor	Clint Eastwood
	Eli Wallach
	Lee Van Cleef
Fotógrafo	Tonino Delli Colli
Músico	Ennio Morricone
Editor	Eugenio Alabiso
	Nino Baragli
País	Italia - España
Idioma	Italiano
Duración	161 min.

El guionista **Vincenzoni** colabora con Leone en los siguientes filmes: *Por un puñado de dólares* (1965) *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966), *Giu la testa* (1971).

**Clint Eastwood** es un actor elemental en la filmografía de este cineasta italiano. Antes de convertirse en un gran director de westerns, dramas y thrillers, Eastwood comienza su visión cinematográfica al lado de Leone en la siguiente trilogía: *A Fistful of Dollars* (1964), *Por un puñado de dólares* (1965), *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966).

**Eli Wallach** solamente acuta bajo la dirección de Leone en *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966).

**Lee Van Cleef** participa en los siguientes filmes de Leone: *Por un puñado de dólares* (1965), *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966)<sup>6</sup>.

El fotógrafo **Tonino delli Colli** trabaja junto a Leone en los siguientes filmes: *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966), *Érase una vez en el Oeste* (1968), *Érase una vez en América* (1984).

El gran músico **Ennio Morricone** colabora con la mayoría de los filmes de Leone, entre las cuales se encuentran: *A Fistful of Dollars* (1964), *Por un puñado de dólares* (1965), *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966), *Érase una vez en el Oeste* (1968), *Il mio nome é Nessuno* (My name is nobody, 1973), *Érase una vez en América* (1984).

El editor **Eugenio Alabiso** trabaja con Leone en: *Por un puñado de dólares* (1965), *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966).

El editor **Nino Baragli**<sup>7</sup> trabaja con Leone en: *El Bueno, el Malo y el Feo* (1966), *Érase una vez en el Oeste* (1968), *A Fistful of Dynamite* (1971), *Il mio nome é Nessuno* (My name is nobody, 1973), *A Genius, Two Friends, and an Idiot* (1975), *Érase una vez en América* (1984).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 7.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **EL BUENO, EL MALO Y EL FEO**. En este índice se generaron 73 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra **EL BUENO, EL MALO Y EL FEO** asociadas a otras 48 obras cinematográficas.

**Obra EL BUENO, EL MALO Y EL FEO**

**Cuadro# 7.1**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual de lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>Avaricia</i> (1924) de Stroheim	HIPOTEXTO	El filme de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> tienen referencias de este filme para su concepción y elaboración.
<i>The Big Parade</i> (1925) de King Vidor	HIPOTEXTO	El filme de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> tienen referencias de este filme para su concepción y elaboración.
<i>La General</i> (1927) de B. Keaton	HIPOTEXTO	El filme de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	RETAKE	Segio Leone afirma que la escena donde Blondie (Eastwood) y Tuco (Wallach) se encuentran en un puente antes de

<sup>6</sup> Además de estos westerns de la década de los 60's, Wallach aparece en destacables westerns como *El Hombre que mató a Liberty Balance* (1962) de Ford, *Ride Lonesome* (1959) de Boetticher, *The Tin Star* (1957) de A. Mann y *High Noon* (1952) de Zinnemann. De igual manera, en los siguientes spaghetti western: *I Goirni dell'ira* (Day of wrath, 1967) de Valerii, *Da uomo a uomo* (As man to man, 1967) de Petroni, *La Resa dei conti* (Account rendered, 1966) de Sollima, entre otros.

<sup>7</sup> Baragli también es editor de los filmes de Pasolini, de Bolognini y de Bartolucci.

		explotarlo, es inspirada en la escena donde explotan un puente en el filme silente de Keaton <i>La General</i> .
<i>Enemigo Público</i> (1931) de Wellman	HIPOTEXTO	El filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
<i>El Puente sobre el Río Kwai</i> (1957) David Lean	HIPOTEXTO	El filme de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> tienen referencias de este filme para su concepción y elaboración.
<i>Por un puñado de Dólares</i> (1964) de Leone	HIPERTEXTO <i>PRECUELA</i>	Esta película antecede al filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> . Aún cuando el personaje de Clint Eastwood en este filme se llame Joe.
<i>Por unos pocos dólares más</i> (1965) de Leone	HIPOTEXTO <i>PRECUELA</i>	Esta película antecede al filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> . Aún cuando el personaje de Clint Eastwood en este filme es llamado Monco.
<i>Roy Colt y Winchester Jack</i> (1970) de M. Bava	GÉNERO CINEMATOGRAFICO	<i>El género de este filme es el spaguetti western. Al igual que en la cinta de El Bueno, el Malo y el Feo. Estas circunstancias de relación se suscitan debido a la escasez de filmes de este género.</i>
	REVIVAL	Este filme al ser un <i>spaguetti western</i> evoca al estilo, el contexto y las imágenes de la película de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>My Name is Nobody</i> (1973) de T. Valerii	GÉNERO CINEMATOGRAFICO	<i>El género de este filme es el spaguetti western. Al igual que en la cinta de El Bueno, el Malo y el Feo. Estas circunstancias de relación se suscitan debido a la escacez de filmes de este género.</i>
	REVIVAL	Este filme al ser un <i>spaguetti western</i> evoca visualmente el contexto y las imágenes de la película de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Chokugeki! Jigoku-ken (Executioner)</i> , 1974) T. Ishii	CONTENIDO	El villano de este filme tiene la misma razón para matar a la gente que Angel Eyes (Van Cleef), personaje de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> , porque "alguien lo contrato para hacerlo".
	EVOCACIÓN VERBAL	Las mismas razones de este villano para matar a la gente que Angel Eyes (Van Cleef), <i>personaje de El Bueno, el Malo y el Feo</i> , evocan el contexto del filme de Leone.
<i>Hababam sinifi (Outrageous Class)</i> , 1975) de Egilmez	EVOCACIÓN MUSICAL	En este filme turco se utiliza música alusiva al filme de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> durante la escena en que los miembros de la clase se enfrentan a los estudiantes elegidos.
	CONTENIDO	En este filme se utiliza la música de Morricone para situar un momento de tensión, al igual que en la película de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
		Esta película tiene referencia con la cinta

<i>Star Wars</i> (1977) de Lucas	CONTENIDO	de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> . Por ejemplo, la concepción de una disputa entre el bueno y el malo.
<i>Brazil</i> (1985) de Gilliam	RETAKE	En la escena de este filme cuando Sam (Pryce) está a punto de entrar a la oficina de Jack (Palin), observa una gota de sangre en el suelo que se esparce con su pisada. Esta escena hace referencia con filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> , incluso está filmada con los mismos planos cinematográficos, cuando Blondie (Eastwood) entra al cuarto de Angel Eyes (Van Cleef) después de que Tuco ha sido torturado.
	EVOCACIÓN VISUAL	La similitud de la escena de la caída de la gota de sangre cuando Blondie (Eastwood) entra al cuarto de Angel Eyes (Van Cleef) origina una evocación visual entre ambos filmes.
<i>Varjo paratiisissa (Shadows in Paradise)</i> , 1986) de A. Kaurismäki	ALUSIÓN	Este filme tiene referencia con la cinta <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>"Moonlighting: Womb with a View (#5.1)"</i> (1988)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Una escena de este episodio se musicaliza como <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
	EVOCACIÓN MUSICAL	El episodio de esta serie de televisión musicaliza una escena con las partituras de Morricone de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Volver al Futuro III</i> (1990) de Zemeckis	EVOCACIÓN VERBAL	En diversas escenas de este filme, se encuentran referencias explícitas y alusiones a la película de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
	GÉNERO CINEMATOGRAFICO	El género de esta última película de la saga de <i>Volver al Futuro</i> es un western. Así como <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
	CONTENIDO	La tercer parte de esta saga se desarrolla en el lejano Oeste. Al final de la película McFly (Fox) debe enfrentarse a un duelo con el enemigo, por lo que este duelo suscita un duelo de miradas. Características provenientes del filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En esta película se menciona el nombre de Eastwood, haciendo referencia a los personajes de los westerns que ha interpretado Clint Eastwood.
<i>Family Matters: The Good, the Bad and the Urkel (#2.24)"</i> (1991)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este episodio de una serie de televisión hace referencia en el título con el filme de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
	TITLE	El título de este episodio hace referencia a la película de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Red Rock West</i> (1992) de J. Dahl	CONTENIDO	La temática de este filme se asemeja con el filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> . El personaje de Michael (Cage) es confundido

		por Wayne (Walsh) para ser el asesino que termine con su infiel esposa.
<i>Perros de Reserva</i> (1992) de Tarantino	EVOCACIÓN VERBAL	En este filme, se mencionan diálogos de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> . Cuando el personaje de Blondie (Madsen) le pregunta al policía si le gusta la música antes de torturarlo. En la cinta de Leone, ocurre lo mismo ya que Angel Eyes le pregunta a Tuco si le gusta la música antes de torturarlo.
	CONTENIDO	La similitud de de los diálogos empleados para preguntar sobre la música antes de torturar a su víctima, relaciona este filme de Tarantino con <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Los Imperdonables</i> (1992) de Eastwood	GÉNERO CINEMATOGRAFICO	Esta película es protagonizada por Clint Eastwood, lo cual crea una relación con <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> , debido a que Eastwood aparece en ambos westerns.
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	Este aclamado western es dirigido y protagonizado por Clint Eastwood.
<i>"Married with Children: The Worst Noel (#8.13)"</i> (1993)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este episodio de serie de televisión tiene referencia con <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
	EVOCACIÓN VERBAL	En este episodio anuncian que <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> será transmitido por la T.V. en Navidad después de <i>Que bello es vivir</i> .
<i>The Sandlot</i> (1993) de D. Evans	PERSONAJE	En el juego de baseball de esta cinta, el faceoff se asemeja al personaje <i>faceoff</i> del cementerio en <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>True Romance</i> (1993) de T. Scott	EVOCACIÓN VERBAL	En esta película, Clarence (Slater) califica a la película de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> con el diálogo " <i>That's a Movie</i> ".
<i>Tiempos Violentos</i> (1994) de Tarantino	EVOCACIÓN VISUAL	La secuencia de este filme donde Jules (Jackson) come y platica con Brett (F. Whaley) antes de matarlo se asemeja con la escena inicial de <i>El Bueno, el Malo y Feo</i> .
	REVIVAL	La similitud de la escena inicial de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> y la secuencia donde el personaje Jules (Jackson) come y platica con Brett (F. Whaley), antes de matarlo origina una relación de escenas entre ambos filmes.
<i>Dilwale Dulhania Le Jayenge (Lovers Will Walk Off with the Bride, 1995)</i> de A. Chopra	EVOCACIÓN MUSICAL	Esta película de la India tiene referencias musicales del filme de Leone
<i>Rápida y Mortal</i> (1995) de Raimi	GÉNERO CINEMATOGRAFICO	Esta cinta se relaciona con <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> por medio del manejo del género. Este western contiene ciertas alusiones con el filme de Leone.
<i>"Mad About You: The Good, the Bad and the Not-So-Appealing (#4.4)"</i>	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este episodio de una serie de televisión hace referencia en el título con el filme de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .

(1995)	TITLE	El título de este episodio hace referencia a la película de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Contracara</i> (1997) de Woo	CONTENIDO	La batalla final entre Troy y Archer se asemeja al duelo final del filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Orgazmo</i> (1997) de Parker	TITLE	En esta película, se muestra en la tienda de videos "Epics" una copia del título de la película <i>The Good, The Bad, Jesús</i> . Este título hace referencia al título del filme <i>The Good, the Bad and the Ugly</i> .
<i>Eastwood on Eastwood</i> (1997) (TV) de Schickel	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sobre la vida, la influencia y la filmografía de Eastwood, este actor y director comenta sobre sus filmes, además de sus experiencias con Leone en <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental se aborda la película de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> mostrando diversas de sus escenas.
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	En este documental Eastwood comenta gran parte de su filmografía, incluyendo la película <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Tres Reyes</i> (1999) de Russell	PERSONAJE	En este filme, el personaje de Archie Gates (Clooney) es el equivalente a un <i>cowboy</i> ya que su comportamiento es cínico, arrogante pero siempre teniendo una finalidad muy clara, estando en su papel de héroe, lo cual es una similitud con el personaje de Blondie (Eastwood) en la película <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Seunlau ngaklau (Time &amp; Tide</i> , 2000) de Tsui	CITA	Durante el comienzo de este filme de Hong Kong se origina un tiroteo entre un policía y un ladrón, el cual termina con el diálogo "shoot, don't talk" cita del filme de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Hodný, zlý a osklivý</i> (2001) de Karas	EVOCACIÓN VERBAL	Este cortometraje checo hace una retrospectiva de los filmes de Leone, mencionando la cinta de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Der Schuh des Manitu (Manitou's Shoe</i> , 2001) de Herbig	EVOCACIÓN VISUAL	Al final de este filme, el paraguas rosa se refiere al paraguas de Tuco en el desierto. Tuco es un personaje de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Once Upon a Time: Sergio Leone</i> (2001) de H. Hill	EVOCACIÓN VERBAL	En este cortometraje documental se mencionan algunas películas de Leone, entre las que se encuentra <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Kill Bill: Vol. 2</i> (2004) de Tarantino	RETAKE	En este filme, Tarantino muestra nuevamente su admiración por Leone ya que en <i>Kill Bill: Vol 2</i> se puede apreciar el extreme <i>close-up</i> (ECU) enfocado hacia el rostro de los personajes en situaciones adversas como en <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
	EVOCACIÓN MUSICAL	En esta cinta se puede escuchar "Il Tramanto", proveniente de las partituras de

		Morricone en el filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> . Esa composición se escucha cuando La Novia (Thurman) ve a Bill (Carradine) en un flashback.
<i>El Castigador</i> (2004) de Hensleigh	RETAKE	En este filme se puede apreciar en la secuencia del tiroteo en el lobby del edificio Saint, diversos tiros de cámara y planos cinematográficos de la cinta <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>In Good Company</i> (2004) de Weitz	RETAKE	El director afirmó en una entrevista que efectivamente, los planos efectuados, incluyendo el ECU son un homenaje a <i>Sergio Leone</i> . Director de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Dead &amp; Breakfast</i> (2004) de Leutwyler	EVOCACIÓN MUSICAL	Una escena de esta película se musicaliza con la composición de Morricone de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
Het Schnitzelparadijs ( <i>Schnitzel Paradise</i> , 2005) de Koolhoeven	PASTICHE	Este filme holandés comienza homenajeando al western italiano de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> durante los créditos iniciales imitando tomas y tiros de cámara de esta cinta.
<i>Instructions for a Light and Sound Machina</i> (2005) de Tscherkassky	HIPERTEXTO	<i>Este cortometraje austriaco pretende rehacer el filme El Bueno, el Malo y el Feo en blanco y negro.</i>
	EVOCACIÓN VISUAL	Este cortometraje muestra imágenes del filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
	PASTICHE	Este cortometraje imita las escenas y el contenido del filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> . Éstas se pueden apreciar con algunas variantes como la tonalidad, el color y la textura.
<i>Down in the Valley</i> (2005) de D. Jacobson	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta, un niño se refiere al filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> , cuando ve al personaje de Harlan (Norton) disfrazado de vaquero
<i>"Los Directores: Los Filmes de Clint Eastwood" (#2.6)</i> (2005) de Emery	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental se menciona la película de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental se aborda la película de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> , mostrando diversas de sus escenas.
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	Este documental aborda las películas realizadas por Clint Eastwood así como algunas de sus actuaciones. Se comenta sobre su personaje de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
		En esta película, los personajes Will (Bloom), Jack (Deep) y Norrington (Davenport) sostienen sus espadas

<sup>8</sup> Dentro de las películas que se abordan en este documental están lo siguientes filmes dirigidos por Clint Eastwood: *High Plains Drifter* (1973), *The Outlaw Josey Wales* (1976), *Ruta Suicida* (1977), *Bronco Billy* (1980), *Firefox* (1982), *Bird* (1988), *The Rookie* (1990), *Los Imperdonables* (1992), *Los Puentes de Madison* (1995), *Poder Absoluto* (1997), *Medianoche en el Jardín del Bien y el Mal* (1997), *Crimen Verdadero* (1999) *Jinetes en el Espacio* (2000) *Golpes del Destino* (2004), entre otras.

<i>Los Piratas del Caribe: El cofre del tesoro</i> (2006) de Verbinski	EVOCACIÓN VISUAL	formando un triángulo, similar al triángulo creado por los personajes de <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> cuando están por enfrentarse: Blondie (Eastwood), Tuco (Wallach) y Angel Eyes (Van Cleef).
	CONTENIDO	Este filme de Disney alude a la secuencia del duelo entre los personajes Blondie (Eastwood), Tuco (Wallach) y Angel Eyes (Van Cleef) en el filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Wild Seven</i> (2006) de Hausler	PERSONAJE	En esta cinta, dos de sus personajes discuten sobre Angel Eyes (Van Cleef) personaje de la película <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
<i>Into the Wild</i> (2007) de S.Penn	EVOCACIÓN VISUAL	En este filme, el personaje de Chris (Hirsch) tiene un poster de Clint Eastwood en <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> , en su departamento de Atlanta. Este poster alude visualmente a la cinta de Leone.
<i>Ratatouille</i> (2007) de B. Bird	PERSONAJE	En el primer tiro de cámara de esta película animada donde Remy es congelado en el cuadro mientras salta a través de una ventana con un libro de cocina robado, es referencia a la presentación del personaje de Tuco en <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> .
	RETAKE	Esta cinta animada evoca a escena del filme <i>El Bueno, el Malo y el Feo</i> , cuando Remy es congelado en el cuadro mientras atraviesa una ventana.

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

**Obra cinematográfica: SUNSET BLVD.**

**Director:** Billy Wilder

**Criterios de selección:** El *film noir*, el cine negro no puede faltar en este análisis de cintas retrospectivas. Esta faceta del cine que tiene grandes cineastas influye a muchas cintas contemporáneas y actuales. *Sunset Blvd.* es una de las grandes películas del cine negro. Asimismo, no se puede excluir la obra del gran cineasta Billy Wilder.

Cuadro # 8

**Registro de análisis de obras cinematográficas**

Elementos de análisis de una obra cinematográfica	
Título	<b>Sunset Blvd. El Ocaso de una estrella</b>
Director	Billy Wilder
Año	1950
Productora	Paramount Pictures
Productor	Charles Brackett
Guionista	Charles Brackett
	Billy Wilder

Género	Film Noir - Drama
Actor	William Holden
	Gloria Swanson
	Erich von Stroheim
Fotógrafo	John F. Seitz
Músico	Franz Waxman
Editor	Arthur P. Schmidt
País	Estados Unidos
Idioma	Inglés
Duración	110 min.

**Charles Brackett**<sup>9</sup> es co-guionista de Wilder en gran parte de su filmografía. Entre los filmes que realizaron juntos se encuentran los siguientes filmes: *La mayor y la menor* (1942), *Cinco tumbas para el Cairo* (1943), *Días sin Huellas* (1944), *A Foreign Affair* (1948), *Sunset Blvd. (El ocaso de una estrella)*, 1950).

**William Holden** trabaja con el austríaco Wilder en los siguientes filmes: *Sunset Blvd. (El ocaso de una estrella)*, 1950), *Stalag 17* (1953), *Sabrina* (1954), *Fedora* (1978).

**Gloria Swanson**, que de hecho inicia su carrera artística en el cine silente, solamente trabaja con Wilder en el filme: *Sunset Blvd. (El ocaso de una estrella)*, 1950).

El cineasta y actor austríaco **Erich von Stroheim** trabaja con Wilder como actor en los siguientes filmes: *Cinco tumbas para el Cairo* (1943), *Sunset Blvd. (El ocaso de una estrella)*, 1950).

**John F. Seitz** trabaja con Wilder en los siguientes filmes: *Cinco tumbas para el Cairo* (1943), *Días sin Huellas* (1944), *Doble Indemnización* (1944), *Sunset Blvd. (El ocaso de una estrella)*, 1950).

**Franz Waxman** colabora en el departamento musical con Wilder en estos filmes: *Mauvaise graine* (1934), *Sunset Blvd. (El ocaso de una estrella)*, 1950), *Love in the Afternoon* (1957), *The Spirit of St. Louis* (1957).

**Arthur P. Schmidt** colabora con Wilder en estos filmes: *Sunset Blvd. (El ocaso de una estrella)*, 1950), *Ace in the Hole* (1951), *Sabrina* (1954), *The Spirit of St. Louis* (1957), *Una Eva y Dos Adanes* (1959).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 8.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica : **SUNSET BLVD**. En este índice se generaron 64 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra: **SUNSET BLVD**. asociadas a otras 36 obras cinematográficas.

<sup>9</sup> Asimismo, realizaron Brackett y Wilder los siguientes guiones de estas cintas: *The Bishop's Wife* (1947) de Koster, *Hold Back the Dawn* (1941) de Leisen, *Ball of fire* (1941) de Hawks, *Arise, My Love* (1940) de Leisen, *Ninotchka* (1939) de Lubitsch , *Midnight* (1939) de Leisen, *Bluebeard's Eighth Wife* (1938) de Lubitsch y *That Certain Age* (1938) de Ludwig.

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<p><i>Das Wachsfigurenkabinett</i> (<i>Three Wax Men</i>, 1924) de Birinsky &amp; Leni</p>	HIPOTEXTO	Este filme silente alemán fue una de las inspiraciones para Wilder para el desarrollo de <i>Sunset Blvd.</i> Este filme de cine negro tiene referencias de este filme silente para su concepción y elaboración.
	CONTENIDO	En este filme silente el dueño de un museo de cera contrata a un escritor para que escriba historias que se muestren a una audiencia, similar a lo pretende realizar Norma Desmond (Swanson) en <i>Sunset Blvd.</i>
	RETAKE	Algunas de las escenas, detalles o elementos de la trama de este filme silente se aprecian nuevamente en <i>Sunset Blvd.</i>
<p><i>El Fantasma de la Opera</i> (1925) de Julian</p>	HIPOTEXTO	El filme <i>Sunset Blvd.</i> tiene referencia de este filme silente para su concepción.
	CONTENIDO	El dormitorio de Norma Desmond (Swanson) es diseñado a partir de este filme silente. De manera similar a los aposentos que el personaje del Fantasma de la Opera (Chaney) le prepara a el personaje de Christine Daaé (Philbin), incluyendo su cama.
<p><i>The Student Prince in Old Heidelberg</i> (1927) de Lubitsch</p>	HIPOTEXTO	El filme de <i>Sunset Blvd.</i> tiene referencias de este filme silente para su concepción y elaboración.
	REVIVAL	El estilo del fotógrafo de este melodrama gótico John J. Mescall, inspira mediante el uso del claroscuro y la iluminación de sus personajes Kathy (Shearer) y del Príncipe Karl Heinrich (Novarro), al fotógrafo Seitz para el filme <i>Sunset Blvd.</i>
<p><i>Queen Kelly</i> (1929) de Stroheim</p>	HIPOTEXTO	El filme <i>Sunset Blvd.</i> y su director Wilder tiene referencia de este filme silente para su concepción.
	EVOCACIÓN VISUAL	Éste es el filme referente dentro de la cinta de <i>Sunset Blvd.</i> que dirige Stroheim con la actriz Gloria Swanson.
	PERSONAJE	Escenas del personaje Queen Kelly (Swanson) aparece como insertos en la cinta <i>Sunset Blvd.</i> , considerando que el personaje de Norma Desmond (Swanson) es la estelar.
	PERSONAJE	El personaje de Max von Mayerling (Stroheim) en la cinta <i>Sunset Blvd.</i> funge como el mayordomo, ex esposo y antiguo director de la actriz Norma Desmond (Swanson) en su época aclamada. Siendo Stroheim realmente el director de Gloria Swanson en <i>Queen Kelly</i> , también durante

		su época aclamada.
<i>Drácula</i> (1931) de Browning	HIPOTEXTO	El filme de <i>Sunset Blvd.</i> tiene referencia de este filme para su concepción y elaboración.
	PERSONAJE	La estructura de <i>Sunset Blvd.</i> se puede entender como “una puñalada abstracta de horror gótico”. Esto se debe a que el personaje de Desmond (Swanson) domina hasta consumir la vida desafortunada de Gillis (Holden). Así como, el personaje de Drácula actúa con sus víctimas.
	CONTENIDO	La casa del personaje de Gloria Desmond (Swanson) simboliza a una mansión embrujada, ya que inclusive posee un órgano. Considerando que Desmond puede aludir al Conde Drácula, su casa puede ser un simil del malévolos castillo en Transilvania.
<i>King Kong</i> (1933) de Cooper & Schoedsack	HIPOTEXTO	El filme de <i>Sunset Blvd.</i> tiene referencia de este filme para su concepción y elaboración.
	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta, el personaje de Jack (Cabot) hace un chiste sobre King Kong cuando se refiere a los chimpancés. Este chiste es también utilizado en el filme <i>Sunset Blvd.</i>
<i>La Importancia de llamarse Earnesto</i> (1938) (TV)	HIPOTEXTO	El filme de <i>Sunset Blvd.</i> tiene referencia de este filme para su concepción y elaboración.
	VOCACIÓN VERBAL	En <i>Sunset Blvd.</i> existe un diálogo sobre leer dentro "a private cigarette case" alusivo a este filme para la televisión y a la novela de Wilde.
<i>Lo que el viento se llevó</i> (1939) de Fleming	HIPOTEXTO	El filme de <i>Sunset Blvd.</i> tiene referencia de este filme para su concepción y elaboración.
	EVOCACIÓN VERBAL	Se origina una evocación verbal a este filme de Fleming mediante un diálogo del personaje Joe Gillis (Holden): Oh, one of the message kids. Just a story won't do. You'd have turned down <i>Gone With the Wind.</i>
<i>Grandes Esperanzas</i> (1946) de Lean	HIPOTEXTO	El filme de <i>Sunset Blvd.</i> tiene referencia de este filme de David Lean para su concepción y elaboración.
	CONTENIDO	El personaje de Gillis (Holden) hace una comparación mientras sube las escaleras de piedra basada en el deterioro y descomposición de su mausoleo con el lugar que habita Miss Havishim (M. Hunt), que resulta ser un personaje de Dickens en esta adaptación cinematográfica de Lean.
<i>Samson and Delilah</i> (1949) de DeMille	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En el filme de <i>Sunset Blvd.</i> cuando la actriz Desmond (Swanson) entra al set con el cineasta DeMille, éste se encuentra en el rodaje de la película <i>Samson and Delilah</i>

		(1949). La aparición del cineasta y productor Cecil DeMille <i>perse</i> origina la intertextualidad de celebridades.
<i>Sunset Blvd.</i> (1950) de Wilder	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En <i>Sunset Blvd.</i> existe una conexión con Buster Keaton debido a que aparece como un jugador de bridge.
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En <i>Sunset Blvd.</i> existe una conexión con el gran director austriaco y pionero del cine silente Erich von Stroheim. Su personaje interpreta a al mayordomo de la actriz Norma Desmond (Swanson).
<i>The Great Race</i> (1965) de B. Edwards	PERSONAJE	Blake Edwards realiza una alusión al personaje de Gloria Desmond (Swanson) de <i>Sunset Blvd.</i> , con el villano de su filme Profr. Fate (Lemmon).
<i>The Legend of Lylah Clare</i> (1968) de Aldrich	PERSONAJE	Así como la voz del personaje de Norma Desmond (Swanson) en <i>Sunset Blvd.</i> empieza a ser inservible debido a la aparición del cine sonoro, el personaje de Elsa (Novak) en esta cinta se da cuenta que su voz empieza a fallar y a cambiar a los tonos guturales germánicos de Lylah, papel que interpreta en su película. Originando una relación entre ambos personajes.
<i>The Boys in the Band</i> (1970) de Friedkin	CITA	En este filme de Friedkin se cita el diálogo de <i>Sunset Blvd.</i> , "I'm not ready for my closeup Mr. DeMille"
<i>Fedora</i> (1978) de Wilder	REVIVAL	El tema de este filme es sobre cómo un productor de Hollywood, Barry "Dutch" Detweller (Holden) intenta persuadir a una actriz retirada a regresar a trabajar. Este tema es similar a la trama de <i>Sunset Blvd.</i>
	EVOCACIÓN VISUAL	El tema de este filme origina una relación visual entre ambas películas.
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	Este filme que asemeja al tema de <i>Sunset Blvd.</i> es dirigido también por Billy Wilder y nuevamente actuado por William Holden.
<i>Ultima Diva: L' Francesca Bertini</i> (1982) de Mimgozzi	REVIVAL	Este documental italiano muestra la carrera de la actriz italiana del cine silente: Francesca Bertini. El tema de este documental se relaciona con la actriz Norma Desmond (Swanson). Debido a la incursión y al éxito en el cine silente y posteriormente, su olvido artístico una vez que el cine es sonoro.
<i>Verónica Voss</i> (1982) de Fassbinder	PERSONAJE	Algunas características del personaje de la actriz Veronika Voss (Zech) son adaptadas y basadas del personaje de Norma Desmond (Swanson) en el filme <i>Sunset Blvd.</i>
<i>The 55th Annual Academy Awards</i> (1983) (TV)	EVOCACIÓN VISUAL	Algunas escenas de <i>Sunset Blvd.</i> son transmitidas en esta entrega de los premios de la Academia.

<i>The Big Easy</i> (1987) de McBride	EVOCACIÓN VISUAL	La escena inicial de esta película es la misma que la escena inicial del filme <i>Sunset Blvd.</i> Un hombre muerto boca abajo en una piscina. Lo cual provoca visualmente una relación directa con este filme.
	RETAKE	La referencia implícita de este filme con la secuencia inicial de <i>Sunset Blvd.</i> emana una evocación a la secuencia del filme de Wider.
<i>Rejuvenatrix</i> (1988) de B. Thomas Jones	PASTICHE	La trama de este filme imita muchas características y elementos de <i>Sunset Blvd.</i> Una actriz mayor de edad con un sirviente alemán quien anteriormente había sido su amante, contrata a un joven menor que ella para impulsar nuevamente su carrera.
	EVOCACIÓN VISUAL	Las similitud de los eventos de este filme rememoran al filme <i>Sunset Blvd.</i>
<i>Barton Fink</i> (1991) de los Coen	PERSONAJE	En este filme de los Coen situado a principio de los años 40's, un escritor de Nueva York llamado Barton Fink (Turturro), se dirige a Hollywood para escribir sobre un filme de Wallace Beery. Situación que hace referencia al personaje de Joe Gillis (Holden), personaje del filme <i>Sunset Blvd.</i>
	REVIVAL	La alusión del contexto de este filme y la labor y situación del escritor realizando una autobiografía basada en un filme, crean una relación con la temática de <i>Sunset Blvd.</i>
	EVOCACIÓN VISUAL	Las similitud de los eventos ocurridos en este filme rememoran las escenas de <i>Sunset Blvd.</i>
<i>The Player</i> (1992) de Altman	PERSONAJE	En esta cinta de Altman, el personaje del productor Griffin Mill (Robbins) atiende una llamada de "alguien" que se identifica como Joe Gillis, nombre del personaje interpretado por William Holden en <i>Sunset Boulevard.</i>
	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta el personaje Mill (Robbins) reafirma el intertexto existente con el personaje de Holden con el siguiente diálogo de <i>Sunset Blvd.</i> :"Anybody know who Joe Gillis is?"
<i>Balas sobre Broadway</i> (1994) de W. Allen	REVIVAL	En este filme, un escritor de nombre David Shayne (John Cusack) conoce a una estrella de la farándula mayor que él llamada Helen Sinclair (D. West) de la cuál se enamora durante una adaptación teatral. Este tema se asimila en principio a las características de <i>Sunset Blvd.</i>
	EVOCACIÓN VISUAL	Las similitud de los eventos ocurridos y los personajes en este filme rememoran las escenas de <i>Sunset Blvd.</i>
		El personaje de Richard III (McKellen) observa las imágenes de una película en la

<i>Richard III</i> (1995) de Loncraine	EVOCACIÓN VISUAL	que aparece él mismo. Acción similar con el personaje de la actriz Norma Desmond (Swanson) en <i>Sunset Blvd.</i> que observa una y otra vez sus antiguas cintas cinematográficas.
<i>Cookie's Fortune</i> (1999) de Altman	PERSONAJE	En esta cinta, el personaje de Camille Dixon (Close) se vuelve loca. Aunado a este hecho, ella dirige una obra titulada "Solomee". La personalidad de Dixon se relaciona con el personaje de Norma Desmond (Swanson) en el filme <i>Sunset Blvd.</i> El título de la obra que dirige Dixon proviene del guión que prepara Desmond para revitalizar su carrera artística <i>Salome</i> .
	CONTENIDO	En esta película, muchos eventos y situaciones provienen de la trama y el contenido del filme <i>Sunset Blvd.</i>
<i>"Backstory: The Seven Year Itch"</i> (2000) de Farinola & Freedman	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sobre el filme <i>La comezón de los siete años</i> aparece el poster de <i>Sunset Blvd.</i>
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	Este documental tiene como relación la intertextual filmográfica debido a que tanto <i>Sunset Blvd.</i> como <i>La comezón de los siete años</i> son películas dirigidas por el austriaco Billy Wilder.
<i>Mulholland Drive</i> (2001) de Lynch	EVOCACIÓN VISUAL	Este filme de Lynch aborda los inicios de Hollywood y plasma la imagen de los estudios durante la década de los 40's y 50's. <i>Sunset Blvd.</i> es realizada a fines de los años 40's y muestra los estudios de rodaje.
<i>Sunset Blvd: A look back</i> (2002)	EVOCACIÓN VERBAL	En este cortometraje documental sobre el filme <i>Sunset Blvd.</i> se comentan los detalles del rodaje y la elaboración de esta cinta.
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental sobre el filme <i>Sunset Blvd.</i> se muestran escenas e imágenes sobre esta cinta.
<i>The Making of 'Carlito's Way'</i> (2003) de Bouzereau	EVOCACIÓN VERBAL	En este medimetraje documental sobre esta cinta de Brian De Palma, se menciona la cinta de <i>Sunset Blvd.</i>
<i>"Angels in America"</i> (2003)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Esta miniserie de HBO alude al filme <i>Sunset Blvd.</i>
	CITA	En una escena de esta miniserie de HBO, se cita el diálogo de Desmond (Swanson) en el filme <i>Sunset Blvd.</i> : "I'm ready for my close-up, Mr. DeMille".
<i>Domino</i> (2005) de T. Scott	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta, el personaje de Domino (Knightley) menciona en su narración a la película <i>Sunset Blvd.</i>
<i>Hollywoodland</i> (2006) de Coulter	CONTENIDO	El reloj que Toni (Brody) le regala a George (B. Affleck) tiene una inscripción proveniente de <i>Sunset Blvd.</i> "Mad about the boy". Esta leyenda en la inscripción proviene de la escena en que Norma Desmond le manda a grabar un regalo al

		guionista.
	EVOCACIÓN VISUAL	En esta cinta de Tony Scott, aparece un grabado en un reloj, esa leyenda proviene del filme <i>Sunset Blvd.</i> Por lo cual esta leyenda rememora a este filme.
<i>Inland Empire</i> (2006) de Lynch	EVOCACIÓN VISUAL	Este filme posee elementos referentes al filme <i>Sunset Blvd.</i> como son: una rubia, el regreso de una actriz olvidada, el mono y la escena del filme silente <i>Queen Kelly</i> (1929).
<i>Billy Wilder Speaks</i> <sup>10</sup> (2006) (TV) de Grischow & Schlöndorff	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	En este documental, se aborda la filmografía de Billy Wilder
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	Este documental tiene una relación de intertextualidad de celebridades debido a que Volker Schlöndorff entrevista a Billy Wilder, director del filme <i>Sunset Blvd.</i>
	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental Wilder comenta sobre el filme <i>Sunset Blvd.</i>
<i>Valiente</i> (2007) de N. Jordan	CITA	En una secuencia se cita un diálogo de <i>Sunset Blvd.</i> Mientras los asaltantes filman la "golpiza" que le proporcionan a Érica (J. Foster) y a su novio, uno de ellos menciona un diálogo de <i>Sunset Blvd.</i> : "Are you ready for your <i>close-up.</i> "
<i>Sunset Boulevard</i> (2010)	HIPERTEXTO REMAKE	Esta cinta será una nueva versión de la película <i>Sunset Blvd.</i>

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

#### **Obra cinematográfica: AGUIRRE, LA IRA DE DIOS**

**Director:** Werner Herzog

**Criterios de selección:** Este filme se selecciona a raíz de analizar la obra de Herzog. Aún cuando en la filmografía de Herzog se encuentren obras mucho más complejas y está sea probablemente la cinta más conocida, este aclamado filme es meritorio de su estudio.

Cuadro # 9

#### **Registro de análisis de obras cinematográficas**

<b>Elementos de análisis de una obra cinematográfica</b>	
Título	<b>Aguirre, la ira de Dios</b>
Director	Werner Herzog

<sup>10</sup> En este documental, el cineasta alemán Volker Schlöndorff entrevista al cineasta austriaco Billy Wilder en su oficina de Beverly Hills. Estas entrevistas duraron dos semanas y se analizaron las películas de Wilder entre las que destacan *Doble Indemnización*, *Días sin Huellas*, *Sunset Blvd.*, *Ace in the Hole*, *Stalag 17*, *Sabrina*, *Una Eva y dos Adanes*, *Piso de Soltero* entre otras. Se trasmite esta entrevista en la televisión alemana en 1992 y en Estados Unidos por parte de la cadena TCM (Turner Classic Movies) en 2006.

Año	1972
Productora	Hessischer Rundfunk (HR)
Productor	Werner Herzog
	Hans Prescher
Guionista	Werner Herzog
Género	Drama – Histórico - Biográfico
Actor	Klaus Kinski
	Helena Rojo
	Del Negro
	Ruy Guerra
Fotógrafo	Thomas Mauch
Música	Popol Vuh
Editor	Beate Mainka-Jellinghaus
País	Alemania
Idioma	Alemán
Duración	93 min.

**Klaus Kinski** es el actor de cabecera de Herzog, aún cuando su relación no fuera tan fraternal. Kinski trabaja al lado de este cineasta alemán en los siguientes filmes: *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Woyzeck* (1979), *Nosferatu, el fantasma de la noche* (1979), *Fitzcarraldo* (1982), *Cobra Verde* (1987).

La actriz mexicana **Helena Rojo** solamente trabaja con Herzog en el filme: *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

**Del Negro** solamente trabaja con Herzog en: *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

**Ruy Guerra**, cineasta perteneciente al Novo Cinema de Brasil, actúa con Herzog solamente en el filme *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

**Thomas Mauch**<sup>11</sup> colabora con Herzog en los siguientes filmes: *Últimas Palabras* (1968), *Señales de vida* (1968), *The Flying doctors of East Africa* (1969)(TV), *Hasta los enanos empezaron desde pequeños* (1970), *Aguirre la ira de Dios* (1972), *How much Wood would a Woodchuck chuck* (1976)(TV), *Stroszek* (1977), *Huie's Sermon* (1980)(TV), *God's Angry Man* (1980)(TV), *Fitzcarraldo* (1982).

La música del **Popol Vuh** es utilizada por el cineasta alemán Herzog en los siguientes filmes: *The Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner (The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner, 1974)*, *Corazón de Cristal* (1976), *Nosferatu, el fantasma de la noche* (1979), *Fitzcarraldo* (1982), *Dark Glow of the Mountains* (1985)(TV), *Cobra Verde* (1987), *Mi mejor amigo: Klaus Kinski* (1999).

La editora **Beate Mainka-Jellinghaus** trabaja con Herzog en los siguientes filmes: *Últimas Palabras* (1968), *Señales de vida* (1968), *Measures Against Fanatics* (1969), *The Flying doctors of East Africa* (1969)(TV), *Hasta los enanos empezaron desde pequeños* (1970), *Land of Silence and Darkness* (1971), *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner (The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner, 1974)*, *Every Man for Himself and God Against All* (1974), *How much Wood would a Woodchuck chuck* (1976)(TV), *Corazón de Cristal* (1976), *Stroszek*

<sup>11</sup> La parte restante de su filmografía la realiza al lado del cineasta alemán Alexander Kluge.

(1977), *La Soufrière* (1977), *Nosferatu, el fantasma de la noche* (1979), *Woyzeck* (1979), *Huie's Sermon* (1980)(TV), *God's Angry Man* (1980) (TV), *Fitzcarraldo* (1982), *Where the Green Ants Dream* (1984).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 9.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **AGUIRRE, LA IRA DE DIOS**. En este índice se generaron 24 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra **AGUIRRE, LA IRA DE DIOS** asociadas a otras 15 obras cinematográficas.

**Obra AGUIRRE, LA IRA DE DIOS**

**Cuadro# 9.1**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>Apocalipsis Ahora</i> (1979) de Coppola	EVOCACIÓN VISUAL	Esta cinta de Coppola mantiene una alusión visual con este filme de Herzog. Esta alusión visual es referente a los tripulantes que viajan en una pequeña barcaza en una situación de guerra o conquista, circunstancia similar al filme <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .
<i>Was ich bin, sind meine Filme (I am what my films are, 1979)</i> de Keusch	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental alemán sobre los filmes de Herzog, se comenta sobre el filme <i>Aguirre, la ira de Dios, entre otros</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental sobre los filmes de Herzog, se muestran escenas del filme <i>Aguirre, la ira de Dios, entre otros</i> .
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	Este documental aborda diversas de los filmes de Werner Herzog, incluyendo <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .
<i>Portrait Werner Herzog</i> (1986) de Herzog	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sobre los filmes de Herzog, se comenta sobre la película <i>Aguirre, la ira de Dios, entre otros</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental sobre los filmes de Herzog, se muestran escenas del filme <i>Aguirre, la ira de Dios, entre otros</i> .
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	Este documental alemán aborda diversas los filmes de Werner Herzog, incluyendo <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .
<i>El Dorado</i> (1988) de Saura	HIPERTEXTO REMAKE	Esta película del español Carlos Saura es otra nueva versión de la historia de <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .
<i>Bis ans Ende... und dann noch weiter. Die ekstatische Welt des Filmemachers Werner</i>	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sobre los filmes de Herzog, se comenta sobre la película <i>Aguirre, la ira de Dios, entre otros</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental sobre los filmes de Herzog, se muestran escenas del filme <i>Aguirre, la ira de Dios, entre otros</i> .

<i>Herzog</i> (1989) (TV) de Buchka	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	Este documental alemán aborda diversas de los filmes de Herzog, incluyendo <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .
<i>The Night of the Filmmakers</i> (1995) de Reitz	EVOCACIÓN VERBAL	El narrador de esta cinta hace alusión al filme <i>Aguirre, la ira de Dios</i> , además de comentar sobre algunos filmes experimentales, y de explicar cómo se realiza su rodaje y su producción.
<i>La Delgada Línea Roja</i> (1998) de Malick	EVOCACIÓN VISUAL	Esta película presenta elementos similares con la cinta <i>Aguirre, la ira de Dios</i> Un elemento es éste, unos tripulantes que viajan en una barcaza en una situación de guerra o conquista.
<i>Please Kill Mr. Kinski</i> (1999) de Schmoeller	EVOCACIÓN VERBAL	En este cortometraje documental aparece Klaus Kinski y menciona el filme de <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .
<i>Mein liebster Feind - Klaus Kinski</i> <sup>12</sup> ( <i>My Best Friend</i> , 1999) de Herzog	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental de Herzog, se menciona el título del filme <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	En este documental, Herzog expone su relación con el actor Klaus Kinski.
<i>Dogme # 6 - Julien Donkey-oy</i> (1999)	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	El tema central de este filme dogma es, cómo afecta a una familia el que uno de sus integrantes sufra de esquizofrenia. El personaje de Julian (Bremner), sufre de este padecimiento y su padre es interpretado por Werner Herzog. Por lo tanto, se presenta la comparación referente a la temática de algunos de los filmes de Herzog como <i>Aguirre, la ira de Dios</i> y <i>Fitzcarraldo</i> .
<i>Please Kill Mr. Kinski</i> (1999) de Schmoeller	EVOCACIÓN VERBAL	En este cortometraje documental, el director reflexiona y analiza junto con Kinski sus conductas y sus comportamientos lunáticos dentro de sus filmes, asimismo mencionan el filme <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .
	PERSONAJE	En este cortometraje documental, se analiza entre Kinski y Schmoeller los comportamientos de los personajes de Kinski. Incluyendo el personaje de "Aguirre" de la película <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	En este cortometraje documental se analizan y mencionan diversos de los personajes de la filmografía del actor Klaus Kinski.
<i>The Year of the Rat</i> (2003) (V) de J. Ng	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental de horror, el actor Crispin Glover se refiere a la película <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .
<i>Incident at Loch Ness</i> (2004) de Z. Penn	EVOCACIÓN VERBAL	Werner Herzog es el escritor de esta película, y se refiere a la cinta <i>Aguirre, la ira</i>

<sup>12</sup> El documental muestra como compartió Herzog su departamento con Klaus Kinski en la década de los 50's. Narra como Kinski se volvía loco y en repetidas ocasiones destruía los muebles del departamento. De esta manera, explica como ha sido esta relación entre el cineasta y su actor de cabecera Kinski, que comenzaría con el filme *Aguirre, la ira de Dios*.

		<i>de Dios</i> mientras observa esta película del director Z. Penn.
<i>Film Geek</i> (2005) de Westby	EVOCACIÓN VISUAL	En esta cinta, uno de los filmes favoritas del personaje Scotty Pelk (Maskasian) es <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .
<i>50 Films to See Before You Die</i> (2006) (TV)	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cuenta regresiva sobre los filmes necesarios de ver se menciona el filme <i>Aguirre, la ira de Dios</i> .

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

### **Obra cinematográfica: Paris, Texas**

**Director:** Win Wenders

**Criterios de selección:** Este aclamado y reconocido filme de Wenders es vanagloriado entre los espectadores, críticos y cinéfilos. Éste es el principal motivo de la elección de esta cinta entre la filmografía de Wim Wenders, sobretudo entre sus filmes alemanes. Aunado con su excelente fotografía. En esta ocasión se desarrollaron las relaciones existentes entre los filmes de la productora con la filmografía de Wenders debido a que él funda esta casa productora.

Cuadro # 10

### **Registro de análisis de obras cinematográficas**

<b>Elementos de análisis de una obra cinematográfica</b>	
Título	<b>Paris, Texas</b>
Director	Win Wenders
Año	1984
Productora	Road Movies FilmProduktion
Productor	Anatole Dauman
	Don Guest
Guionista	L. M. Kit Carson
	Sam Shepard
Género	Drama – Road Movie
Actor	Harry Dean Stanton
	Dean Stockwell
	Nastassja Kinski
Fotógrafo	Robby Müller
Músico	Ry Cooder
Editor	Peter Przygodda
País	Alemania Occidental
Idioma	Inglés
<i>Duración</i>	147 min.

**Road Movies FilmProduktion** es la productora que Wenders funda a mediados de la década de los 70's. La mayor parte de su filmografía se encuentra producida aquí.

**L.M. Kit Carson** participa con Wenders en solamente el guión de *Paris, Texas* (1984).

**Sam Shepard** trabaja con Wenders en los siguientes filmes: *Don't Come Knocking* (2005), *Paris, Texas* (1984).

**Harry Dean Stanton** sólo participa con Wenders en *Paris, Texas* (1984).

**Dean Stockwell** participa con Wenders solamente en *Paris, Texas* (1984).

**Nastassja Kinski** trabaja en los siguientes filmes con Wenders: *Flasche Bewegung* (Falso Movimiento, 1975), *Paris, Texas* (1984), *¡Tan lejos, tan cerca!* (1993).

El fotógrafo **Robby Müller** colabora con Wenders en los siguientes filmes: *Die angst des tormanns beim elfmeter* (*El miedo del portero ante el penalti*, 1972), *Der Scharlachrote Buchstabe* (*La Letra Escarlata*, 1973), *Alice in the Cities* (1974), *Flasche Bewegung* (*Falso Movimiento*, 1975), *Im Lauf der Zeit* (*Kings of the Road*, 1976), *The American Friend* (1977), *Paris, Texas* (1984), *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* (*A Notebook on Clothes and Cities*, 1989), *Red, Hot and Blue* (1990)(TV)<sup>13</sup> *Until the End of the World* (1991), *Al di là delle nuvole* (*Nubes*, 1995)<sup>14</sup>.

**Ry Cooder** compone la música de estos filmes de Wenders: *Paris, Texas* (1984), *El Fin de la Violencia* (1997).

El editor de cabecera de Wenders es **Peter Przygodda**, y trabajaron juntos en los siguientes filmes: *Die angst des tormanns beim elfmeter* (*El miedo del portero ante el penalti*, 1972), *Der Scharlachrote Buchstabe* (*La Letra Escarlata*, 1973), *Alice in the Cities* (1974), *Flasche Bewegung* (*Falso Movimiento*, 1975), *Im Lauf der Zeit* (*Kings of the Road*, 1976), *The American Friend* (1977), *Lightning Over Water* (1980), *Paris, Texas* (1984), *Las Alas del Deseo* (1987), *Until the End of the World* (1991), *Arisha, the Bear and the Stone Ring* (1992), *¡Tan lejos, tan cerca!* (1993), *La Historia de Lisboa* (1994), *Al di là delle nuvole* (*Nubes*, 1995), *A Trick of Light* (1995), *Palermo Shooting* (2008).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 10.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **Paris, Texas**. En este índice se generaron 21 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra **Paris, Texas** asociadas a otras 16 obras cinematográficas.

**Obra Paris, Texas**

**Cuadro# 10.1**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>Más Corazón que Odio</i> ( <i>The Searchers</i> , 1956) de Ford	HIPOTEXTO	Este western fue una de las inspiraciones para el cineasta alemán Wim Wenders para el desarrollo de <i>Paris, Texas</i> . Esta road-movie tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	PERSONAJE	En este western existe cierto paralelismo con un personaje de <i>Paris, Texas</i> . El personaje de Travis (Stanton) del filme de Wenders se

<sup>13</sup> Este dofilme es un documental sobre la trayectoria del grupo U2.

<sup>14</sup> Wim Wenders co-dirige este filme al lado de Michelangelo Antonioni.

		asemeja al personaje de Ethan Edwards (Wayne) de la cinta de John Ford.
	CONTENIDO	El lugar Paris, Texas es donde comienza la búsqueda en ambos filmes, lo cual marca una amplia relación en ambas cintas.
<i>Taxi Driver</i> (1976) de Scorsese	PERSONAJE	<i>Taxi Driver</i> y <i>Paris, Texas</i> tienen varios elementos en común, uno de éstos es el siguiente: ambos personajes principales se llaman Travis. Travis Brickle (De Niro) y Travis Henderson (Stanton).
	PERSONAJE	<i>Taxi Driver</i> y <i>Paris, Texas</i> tienen varios elementos en común, uno de éstos es el siguiente: El personaje de Travis Brickle (De Niro) intenta rescatar a una joven mujer (Foster) de un proxeneta. Como también, el personaje de Travis Henderson (Stanton) que al encontrar a su mujer (Kinski) sentada tras un cristal trabajando en un sex club intenta sacarla de ese medio. Ambos personajes quieren salvar a estas mujeres de este entorno.
<i>Yentl</i> (1984) de Streisand	EVOCACIÓN VISUAL	En <i>Paris, Texas</i> se puede observar un poster de este musical en las primeras secuencias.
<i>Precious Images</i> (1986) de C. Workman	EVOCACIÓN VISUAL	Este cortometraje documental muestra las secuencias más memorables del cine, desde <i>Ciudadano Kane</i> , <i>Star Wars</i> , hasta <i>Paris, Texas</i> y otras cintas cinematográficas.
	EVOCACIÓN VERBAL	Este cortometraje documental menciona al filme <i>Paris, Texas</i> como una destacada cinta dentro de la cinematografía mundial.
<i>Rain Man: Cuando los hermanos se encuentran</i> (1988) de Levinson	REVIVAL	El tema central de este filme se asemeja con el contenido de <i>Paris, Texas</i> . Un hermano cuida y se hace cargo de su hermano mentalmente alterado.
<i>Portrait of Lars von Trier</i> (1991) (TV) de Howitz	EVOCACIÓN VERBAL	Este documental también menciona el filme <i>Paris, Texas</i>
<i>Night of the Filmmakers</i> (1995) de Reitz	EVOCACIÓN VERBAL	El narrador de este filme hace referencia al filme <i>Paris, Texas</i>
<i>A Hundred and One Nights</i> (1995) de Varda	EVOCACIÓN VERBAL	En este filme, el personaje de Monsieur Cinema (Piccoli) tiene cien años de edad y su memoria se está desvaneciendo. Por lo que pide que le cuenten historias sobre distintos filmes, dentro de este recorrido cinematográfico se encuentra <i>Paris, Texas</i> .
<i>The First 100 Years: A Celebration of American Movies</i> (1995) (TV) de Workman	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sobre películas norteamericanas, se encuentra en el conteo la cinta de <i>Paris, Texas</i> .
<i>Fargo</i> (1996) de los Coen	EVOCACIÓN VERBAL	En este filme se cita un diálogo de <i>Paris, Texas</i> . En la escena cuando los hermanos contratados para el crimen (Buscemi y Stromare) mencionan: "I can be silent too you know!"
		Este filme hace alusión al título del filme

<i>Texas Paris</i> (2001) (TV) de Carruthers & Andre	TITLE	<i>Paris, Texas</i> . Sin embargo, este filme muestra los conciertos y eventos suscitados en este lugar de Texas durante abril del 2001.
<i>The Royal Tenenbaums</i> (2001) de W. Anderson	CONTENIDO	En este filme, el tema central es cómo una familia reaccionará ante la noticia de que uno de sus hijos tiene una enfermedad terminal. Este tema hace alusión al filme <i>Paris, Texas</i> .
<i>Die Überraschung (The Surprise, 2004)</i> de von Naso	EVOCACIÓN VISUAL	En este cortometraje alemán se puede observar un poster del filme <i>Paris, Texas</i> .
<i>The Hottest State</i> (2006) de E, Hawke	EVOCACIÓN VISUAL	En una escena de este filme, se puede ver que está en cartelera <i>Paris, Texas</i> .
<i>Wanderlust</i> (2006) (TV) de Berman & Pulcini	GÉNERO CINEMATOGRAFICO	Este documental aborda los efectos causados por las cintas de género road-movie en la cultura de Estados Unidos. <i>De hecho, Paris, Texas</i> es una película de género road-movie.
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental se abordan los efectos de los filmes de género road-movie como <i>Paris, Texas</i> . Asimismo se pueden apreciar insertos de este filme.
<i>Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence</i> (To each his cinema, 2007)	EVOCACIÓN VERBAL	Esta película está dividida en 33 segmentos dirigidos cada uno por un destacado cineasta del mundo. En el segmento de Walter Salles se menciona la película de <i>Paris, Texas</i> .

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

### **Obra cinematográfica: GRITOS Y SUSURROS**

**Director:** Ingmar Bergman

**Criterios de selección:** La obra de Bergman no puede quedar fuera de esta propuesta. En este caso, es también muy difícil elegir una cinta dentro de la filmografía de Bergman, por lo cual se selecciona este filme debido a su temática e impacto. En el registro de este filme se aumentaron campos para el reparto puesto que los actores de este filme participan en la mayoría de la filmografía<sup>15</sup> de Ingmar Bergman.

Cuadro # 11

#### **Registro de análisis de obras cinematográficas**

<b>Elementos de análisis de una obra cinematográfica</b>	
Título	<b>Gritos y Susurros</b>
Director	Ingmar Bergman
Año	1972
Productora	Cinematograph AB
Productor	Lars-Owe Carlberg

<sup>15</sup> En este caso, sólo faltan como actores de cabecera Max von Sydow y Bibi Anderson.

Guionista	Ingmar Bergman
Género	Drama
Actor	Harriet Anderson
	Kari Sylwan
	Liv Ullmann
	Ingrid Thulin
	Erland Josephson
Fotógrafo	Sven Nykvist
Músico	Pierre Fournier II
Editor	Siv Lundgren
País	Suecia
Idioma	Sueco
Duración	91 min.

**Harriet Anderson** trabaja con Bergman en los siguientes filmes: *Gritos y Susurros* (1972), *All These Women* (1964), *A través de un vidrio oscuro* (1961), *Sonrisas de una noche de verano* (1955), *A Lesson in Love* (1954), *Veranos con Monika* (1953), *Sunset of a Clown* (1953).

**Kari Sylwan** trabaja con Bergman en los siguientes filmes: *Gritos y Susurros* (1972), *Cara a Cara* (1976).

**Liv Ullmann** trabaja con Bergman en los siguientes filmes: *Persona* (1966), *Vergüenza* (1968), *Hour of the Wolf* (1968), *La Pasión de Anna* (1969), *Gritos y Susurros* (1972), *Escenas de un Matrimonio* (1973), *La Flauta Mágica* (1975) (TV), *Cara a Cara* (1976), *El Huevo de la Serpiente* (1977), *Sonata de otoño* (1978), *Saraband* (2003) (TV).

**Ingrid Thulin** trabaja con Bergman en los siguientes filmes: *Brink of Life* (1958), *The Face* (1958), *Los Comulgantes* (1962), *El Silencio* (1963), *El Rito* (1969)(TV), *Gritos y Susurros* (1972), *After the Rehearsal* (1984) (TV).

**Erland Josephson** trabaja con Bergman en los siguientes filmes: *It Rains on Our Love* (1946), *To Joy* (1950), *The Face* (1958), *Brink of Life* (1958), *Hour of the Wolf* (1968), *La Pasión de Anna* (1969), *Gritos y Susurros* (1972), *Escenas de un Matrimonio* (1973), *La Flauta Mágica* (1975) (TV), *Cara a Cara* (1976), *Sonata de otoño* (1978), *Fanny y Alexander* (1982), *After the Rehearsal* (TV) (1984), *Dabei: Ein Clown* (TV) (1997), *Saraband* (2003) (TV).

El fotógrafo de cabecera de Bergman, **Sven Nykvist** trabaja con Bergman en los siguientes filmes: *Sunset of a Clown* (1953), *El Manantial de la Doncella* (1960), *A través de un vidrio oscuro* (1961), *Los Comulgantes* (1962), *El Silencio* (1963), *All These Women* (1964), *Persona* (1966), *Vergüenza* (1968), *Hour of the Wolf* (1968), *El Rito* (1969) (TV), *La Pasión de Anna* (1969), *The Touch* (1971), *Gritos y Susurros* (1972), *Escenas de un Matrimonio* (1973), *La Flauta Mágica* (1975) (TV), *Cara a Cara* (1976), *Sonata de otoño* (1978), *From the Life of the Marionettes* (1980) (TV), *Fanny y Alexander* (1982), *After the Rehearsal* (1984) (TV).

El músico **Pierre Fournier II**<sup>16</sup> trabaja con Bergman sólo en el filme: *Gritos y Susurros* (1972).

<sup>16</sup> Fournier también musicaliza *Barry Lyndon* (1975) de Kubrick.

**Siv Lundgren**<sup>17</sup> trabaja con Bergman en los siguientes filmes: *El Rito* (1969) (TV), *La Pasión de Anna* (1969), *Faro Document* (1969), *The Touch* (1972), *Gritos y Susurros* (1972), *Escenas de un Matrimonio* (1973), *La Flauta Mágica* (1975) (TV), *Cara a Cara* (1976).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 11.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica ***Gritos y Susurros***. En este índice se generaron 23 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra ***Gritos y Susurros*** asociadas a otras 16 obras cinematográficas.

**Obra *Gritos y Susurros***

**Cuadro# 11.1**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>2001: Odisea espacial</i> <sup>18</sup> (1968) de Kubrick	HIPOTEXTO	El filme de <i>Gritos y Susurros</i> tiene referencia de este filme para su concepción y elaboración.
	CONTENIDO	Bergman reconoce el manejo de la falta de luz y de sonido de este filme, elementos muy importantes en el desarrollo de <i>Gritos y Susurros</i> .
<i>"All in the Family: Black Is the Color of My True Love's Wig (#4.11)"</i> (1973) de LaHendro & Rich	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este episodio de una serie de televisión hace referencia al filme <i>Gritos y Susurros</i> .
	EVOCACIÓN VERBAL	En este capítulo de esta serie, el personaje de Frank Lorenzo (Gardenia) lleva a ver al personaje de Edith (Stapleton), la nueva película de Bergman. <i>Gritos y Susurros</i> .
<i>Nashville</i> (1975) de R. Altman	CONTENIDO	Una parte de la temática del filme de Bergman, <i>Gritos y Susurros</i> es apreciada en este filme. Debido a que en cuestión de un par de días, las historias entrelazadas de individuos que preparan una convención política, se percatarán como los secretos y las mentiras se revelan.
<i>Interiores</i> (1978) de W. Allen	PASTICHE	Este filme pertenece a la época bergmariana de Woody Allen. Por lo tanto, en este filme se produce una imitación de <i>Gritos y Susurros</i> .
<i>Being There</i> (1979) de Ashby	ALUSIÓN	Este filme tiene referencias con la cinta <i>Gritos y Susurros</i> relacionadas con el personaje Chance (Sellers) que enfrenta la muerte de un ser querido y el aislamiento.
		Tanto en el filme <i>Las Alas del Deseo</i> como en la cinta <i>Gritos y Susurros</i> se estilizan

<sup>17</sup> La otra gran parte de la filmografía de este editor la realizó junto con el cineasta Jan Halldorf

<sup>18</sup> Bergman reconoce la fantástica puesta en escena de la película *2001, Odisea Espacial* y destaca el empleo de la oscuridad y la falta de sonido en este filme. Además señala lo siguiente: "No art passes our conscience in the way film does, and goes directly to our feelings, deep down into the dark rooms..."

<i>Las Alas del Deseo</i> (1987) de Wenders	REVIVAL	mucho los colores. En este filme de Bergman los colores que sobresalen son: blanco, rojo y negro; el rojo tiene las características entre estos personajes femeninos de aludir a la pasión y a la muerte, siendo la presencia del color lo más acercado a lo real. Situación similar en <i>Las Alas del Deseo</i> con el personaje del ángel Daniel (Ganz) que ve los colores por primera vez hasta que opta por dejarse caer. Originando una relación estilística.
<i>The Stand</i> (1994) de Garris	ALUSIÓN	En esta adaptación de Stephen King, se aprecian referencias y alusiones con <i>la cinta Gritos y Susurros</i> .
	PERSONAJE	La trama de este filme se basa en que un laboratorio del gobierno suelta un virus mortal en la población. Los sobrevivientes empiezan a soñar con 2 mujeres que representan la lucha del bien y el mal. Ciertas características de estos personajes tienen referencias con los personajes femeninos de <i>Gritos y Susurros</i> .
<i>Bergmans röst (The Voice of Bergman, 1997)</i> de Bergdahl	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sobre los filmes de Bergman, se comenta sobre la película <i>Gritos y Susurros</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental, durante 87 min. se comentan y se muestran escenas de los filmes de Bergman, incluyendo el filme <i>Gritos y Susurros</i> .
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	Este documental sueco aborda diversos de los filmes de Ingmar Bergman. Incluyendo el filme <i>Gritos y Susurros</i> .
<i>Liv Ullmann scener fra et liv</i> (1997) de Hambro	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental se entrevistan a distintas personas cercanas a la vida artística de Bergman. <i>La cinta Gritos y Susurros</i> es mencionada entre estas entrevistas.
<i>Ingmar Bergman: Om liv och arbete</i> (1998) (TV) de Donner	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sueco Jörn Donner entrevista al cineasta Ingmar Bergman sobre su vida, su experiencia teatral y fílmica. Se menciona el título de la cinta <i>Gritos y Susurros</i> en distintas ocasiones. Jörn Donner escribió un libro sobre Bergman.
<i>Zingo</i> (1998) de Wegner	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta sueca, el personaje Ken Karlsson (Hellberg) discute que él apareció en la película <i>Gritos y Susurros</i> .
<i>Sven Nykvist: Light Keeps Me Company</i> (2000) de C. Nykvist	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental, el hijo del fotógrafo de cabecera de Bergman, Sven Nykvist narra las memorias de su padre. Se menciona las experiencias del filme <i>Gritos y Susurros</i> , entre otros.
<i>La Pianista</i> (2001) de	EVOCACIÓN VISUAL	La escena de este filme francés donde el personaje de la maestra de piano Erika Kohut (Huppert) se corta con una navaja los genitales femeninos, evoca a una escena

Haneke		similar en el filme <i>Gritos y Susurros</i> .
	RETAKE	La escena donde se mutila el personaje de Erika Kohut (Huppert) sus genitales hace alusión a una escena de <i>Gritos y Susurros</i> , produciendo un retake.
<i>Igby Goes Down</i> (2002) de Steers	EVOCACIÓN VISUAL	La escena inicial de este filme donde el personaje Mimi Slocumb (Sarandon) está respirando debido a que se encuentra en labor de parto, asemeja visualmente a la cinta de <i>Gritos y Susurros</i> .
	REVIVAL	La escena donde el personaje de Mimi Slocumb (Sarandon) está en labor de parto, hace alusión a una escena de <i>Gritos y Susurros</i> .
<i>Une employée modèle</i> (2002) de Otmézquine	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta francesa, el personaje de François (Maurey) ofrece al personaje de Florence (Rollin) ver un cassette con la película <i>Gritos y Susurros</i> , sí es que no puede dormir.
<i>Film Geek</i> (2005) de Westby	EVOCACIÓN VERBAL	En esta película, el personaje Scotty (Malkasian) que pasa de ser un empleado de un video club a un crítico cinematográfico en línea, recomienda el filme <i>Gritos y Susurros</i> .

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

### **Obra cinematográfica: TRES COLORES: ROJO**

**Director:** Krzysztof Kieslowski

**Criterios de selección:** Este filme de Kieslowski se seleccionó porque es la última parte de la trilogía de *Colores* siendo un filme muy importante para la cinematografía mundial y para la propia filmografía de este cineasta. Además el cine de Kieslowski es digno de admirar y analizar.

Cuadro # 12

Elementos de análisis de una obra cinematográfica	
Título	<b>Tres colores: Rojo</b>
Director	Krzysztof Kieslowski
Año	1994
Productora	CAB Productions
Productor	Marin Karmitz
Guionista	Krzysztof Kieslowski Krzysztof Piesiewicz
Género	Drama
Actor	Irène Jacob
	Jean-Louis Trintignant
	Frédérique Feder
Fotógrafo	Piotr Sobocinski
Músico	Zbigniew Preisner

Editor	Jacques Witta
País	Francia – Polonia
Idioma	Francés
Duración	99 min.

El guionista de cabecera de Kieslowski, **Krzysztof Piesiewicz** colabora en los siguientes filmes con él: *Sin Fin* (1985), *Una Historia de Amor* (1988), *No Matarás* (1988), *El Decálogo* (1989-1990), *La Doble vida de Verónica* (1991), *Tres Colores: Azul* (1993), *Tres Colores: Blanco* (1994), *Tres Colores: Rojo* (1994).

**Irène Jacob** trabaja con Kieslowski en las siguientes películas: *La Doble vida de Verónica* (1991), *Tres Colores: Rojo* (1994)

**Jean-Louis Trintignant** solamente participa con Kieslowski en: *Tres Colores: Rojo* (1994).

**Frédérique Feder** solamente participa con Kieslowski en: *Tres Colores: Rojo* (1994).

**Piotr Sobocinski** trabaja con Kieslowski en los siguientes filmes: *El Decálogo nueve: El Decálogo tres: Remember the Sabbath day, to keep it holy* (1990), *Thou Shalt Not Covet Thy Neighbor's Wife* (1990), *Tres Colores: Rojo* (1994).

El músico **Zbigniew Preisner** trabaja con Kieslowski en las siguientes películas:., *Sin Fin* (1985), *Una Historia de Amor* (1988), *No Matarás* (1988), *El Decálogo* (1989-1990), *La Doble vida de Verónica* (1991), *Tres Colores: Azul* (1993), *Tres Colores: Blanco* (1994), *Tres Colores: Rojo* (1994).

El editor **Jacques Witta** trabaja con Kieslowski en las siguientes películas: *La Doble vida de Verónica* (1991), *Tres Colores: Azul* (1993), *Tres Colores: Rojo* (1994).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 12.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **TRES COLORES: ROJO**. En este índice se generaron 24 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra **TRES COLORES: ROJO** asociadas a otras 15 obras cinematográficas.

**Obra TRES COLORES: ROJO**

**Cuadro# 12.1**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>La Sociedad de los Poetas Muertos</i> (1989) de Weir	EVOCACIÓN VERBAL	En el filme <i>Tres Colores: Rojo</i> , el personaje Valentine Dussaut (Jacob) mientras habla por teléfono menciona lo buena que está la película <i>La Sociedad de los Poetas Muertos</i> .
	EVOCACIÓN MUSICAL	Tanto en este episodio del Decálogo como en el filme <i>Tres Colores: Rojo</i> , el nombre del compositor Van den

<i>Decálogo nueve: Thou Shalt Not Covet Thy Neighbor's Wife</i> (1990) de Kieslowski		Budenmayer es quien musicaliza la secuencia de la tienda.
	CONTENIDO	La música del compositor Van den Budenmayer es quien musicaliza diversas secuencias en este episodio del Decálogo como en el filme <i>Tres Colores: Rojo</i> .
	PERSONAJE	El nombre apócrifo del compositor Van den Budenmayer aparece como el personaje responsable de la música en el filme <i>Tres Colores: Rojo</i> .
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	El nombre apócrifo del compositor Van den Budenmayer, corresponde al músico de las cintas de Kieslowski, Zbigniew Preisner. Músico del filme <i>Tres Colores: Rojo</i> .
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Krzysztof Kieslowski como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Tres Colores: Rojo</i> .
<i>La Doble Vida de Verónica</i> (1991) de Kieslowski	EVOCACIÓN MUSICAL	Tanto en este episodio del Decálogo como en el filme <i>Tres Colores: Rojo</i> , el nombre del compositor Van den Budenmayer es quien musicaliza en la tienda y en los demás sitios.
	CONTENIDO	La música del compositor Van den Budenmayer es quien musicaliza en diversas secuencias en este episodio del Decálogo como en el filme <i>Tres Colores: Rojo</i> .
	PERSONAJE	El nombre apócrifo del compositor Van den Budenmayer aparece como el personaje responsable de la música en el filme <i>Tres Colores: Rojo</i> .
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	El nombre apócrifo del compositor Van den Budenmayer, corresponde al músico de las cintas de Kieslowski, Zbigniew Preisner. Músico del filme <i>Tres Colores: Rojo</i> .
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Krzysztof Kieslowski como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Tres Colores: Rojo</i> .
<i>Tres Colores: Azul</i> (1993) de Kieslowski	HIPERTEXTO PRECUELA	Aunque el filme <i>Tres Colores: Rojo</i> no tiene aparentemente una misma temática ni los mismos personajes que esta cinta, sí forma la continuación de esta trilogía y sí muestra elementos comunes y características afines.
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Krzysztof Kieslowski como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Tres Colores: Rojo</i> .
	HIPERTEXTO	Aunque el filme <i>Tres Colores: Rojo</i> no tiene aparentemente una misma temática ni los mismos personajes que esta cinta,

<i>Tres Colores: Blanco</i> (1994) de Kieslowski	PRECUELA	sí forma la continuación de esta trilogía y sí muestra elementos comunes y características afines.
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Krzysztof Kieslowski como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Tres Colores: Rojo</i> .
<i>Krzysztof Kieslowski: I'm So-So...</i> (1995)	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental biográfico danés, Krzysztof Kieslowski comenta diversos aspectos sobre sus filmes. Incluyendo <i>Tres Colores: Rojo</i> .
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	<i>En este documental biográfico danés, el documentalista Wierzbicki entrevista al cineasta Kieslowski sobre sus filmes. Incluyendo Tres Colores: Rojo.</i>
<i>Magnolia</i> (1999) de P.T. Anderson	CONTENIDO	Redención, cinismo, misericordia, coincidencia y el hecho de que las acciones de las personas influyan en las relaciones de otros individuos son elementos, sensaciones y situaciones que tienen en común los filmes de <i>Magnolia</i> y <i>Tres Colores: Rojo</i> .
<i>Wielkie rzeczy: Gra</i> (2000) (TV) de Krauze	EVOCACIÓN VERBAL	El protagonista de esta cinta gana un concurso televisivo, dónde la pregunta era la siguiente: ¿Cuál es el color de la única parte de la trilogía de colores de Kieslowski que fue nominada al Oscar <sup>19</sup> .
<i>La Princesa y el Guerrero</i> (2000) de Tykwer <sup>20</sup>	PERSONAJE	En esta cinta alemana, el personaje de Sissi (Potente) vive una vida apartada del exterior dedicada solamente a sus pacientes. El personaje de el juez (Trintignant) en <i>Tres Colores: Rojo</i> vive apartado del exterior dedicado a escuchar la vida de los demás.
<i>Amélie</i> (2001) de Jeunet	CONTENIDO	En este filme, el personaje de Amélie Poulain (Tautou) ayuda a otros individuos, inclusive intenta arreglar sus vidas y solucionar sus problemas. Para esto, ella interviene indirectamente en sus vidas. De igual manera, el juez (Trintignant) y Valentine Dussaut (Jacob) en <i>Tres Colores: Rojo</i> intervienen indirectamente en las vidas de otros personajes.
<i>People Die</i> (2001) de Lundgren	EVOCACIÓN VISUAL	En este filme se aprecia un poster de la película <i>Tres Colores: Rojo</i> .
<i>Man yan</i> (2004) de J. He	EVOCACIÓN VERBAL	Un vendedor de una tienda de videos recomienda el DVD del filme <i>Tres Colores: Rojo</i> a sus clientes.

<sup>19</sup> La respuesta es *Tres Colores: Rojo*. Las nominaciones que tuvo fueron: Mejor Director, Mejor Fotografía y Mejor Guión Original.

<sup>20</sup> Tom Tykwer, retoma el proyecto que Kieslowski no pudo terminar a causa de su fallecimiento. Tykwer dirigió la primer cinta *En el Cielo* (2002), de lo que sería una nueva trilogía (*En el Cielo, Infierno y Purgatorio*).

<p><i>La Vida de los Otros</i> (2006) de von Donnersmarck</p>	<p>CONTENIDO</p>	<p>Este filme alude a las actividades del personaje del juez (Trintignant) en el filme <i>Tres Colores: Rojo</i>, ya que también espía a otras personas escuchando su vida</p>
---	------------------	--

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

**Obra cinematográfica: VIRIDIANA**

**Director:** Luis Buñuel

**Criterios de selección:** El gran cineasta español Luis Buñuel presenta un mundo surrealista en sus filmes, denunciando los actos de la burguesía, la Iglesia y la sociedad. Este filme no es la excepción, además de ser una coproducción mexicana y tener parte del elenco mexicano. Convirtiéndola en un gran filme para su estudio y análisis.

Cuadro # 13

**Registro de análisis de obras cinematográficas**

Elementos de análisis de una obra cinematográfica	
Título	<b>VIRIDIANA</b>
Director	Luis Buñuel
Año	1961
Productora	Films 59
Productor	Gustavo Alatriste
Guionista	Luis Buñuel
	Julio Alejandro
Género	Drama
Actor	Silvia Pinal
	Francisco Rabal
	Fernando Rey
Fotógrafo	José F. Aguayo
Músico	Gustavo Pittaluga
Editor	Pedro del Rey
País	México - España
Idioma	Español
<i>Duración</i>	90 min.

El guionista **Julio Alejandro** colabora con Buñuel<sup>21</sup> en las siguientes películas: *Abismos de Pasión* (1954), *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961), *Simón del Desierto* (1965), *Tristana* (1970).

La actriz mexicana **Silvia Pinal** colabora con Buñuel en las siguientes películas: *Viridiana* (1961), *El Ángel Exterminador* (1962), *Simón del Desierto* (1965).

**Francisco Rabal** colabora con Buñuel en las siguientes películas: *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961), *Bella de día* (1967).

<sup>21</sup> Los otros guionistas que participaron en diferentes etapas con Buñuel fueron Luis Alcoriza y Jean-Claude Carrière.

**Fernando Rey** colabora con Buñuel en las siguientes películas: *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970), *El Discreto Encanto de la Burguesía* (1972), *Ese Oscuro Objeto del Deseo* (1977).

El fotógrafo **José F. Aguayo** colabora con Buñuel<sup>22</sup> en las siguientes películas: *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970).

**Gustavo Pittaluga** colabora con Buñuel en las siguientes películas: *Los Olvidados* (1950), *Subida al Cielo* (1952), *Viridiana* (1961).

**Pedro del Rey** trabaja con Buñuel en las siguientes películas: *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970).

### **CUADRO 13.1 VIRIDIANA**

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 13.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **VIRIDIANA**. En este índice se generaron 12 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra **VIRIDIANA** asociadas a otras 9 obras cinematográficas.

#### **Obra VIRIDIANA**

#### **Cuadro# 13.1**

<b>Obra cinematográfica</b>	<b>Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual</b>	<b>Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual</b>
<i>La Última Cena</i> (1976) de Gutiérrez Alea	CONTENIDO	La secuencia de este filme que reconstruye la imagen de <i>La última Cena</i> contiene un paralelismo con el filme de <i>Viridiana</i> , sólo que aquí en lugar de campesinos aparecen esclavos.
<i>Nacionalna klasa</i> (1979) de Goran Markovic	EVOCACIÓN VERBAL	En esta película yugoslava, uno de los personajes habla acerca de Luis Buñuel y menciona el filme <i>Viridiana</i> .
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En este filme uno de los personajes hace referencia al cineasta español Luis Buñuel, director del filme <i>Viridiana</i> .
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	En este filme yugoslavo, uno de los personajes habla acerca de Luis Buñuel y de los filmes <i>Viridiana</i> y <i>Un Perro Andaluz</i> .
<i>Drowning by Numbers</i> (1988) de Greenaway	EVOCACIÓN VERBAL	La escena de este filme donde el personaje Smut (Edwards) se ahorca con la cuerda de saltar de una niña hace referencia al filme <i>Viridiana</i> .
	CONTENIDO	En este filme, la escena donde el personaje de Smut (Edwards) se ahorca con la cuerda de saltar de una niña hace referencia al contenido de la película de <i>Viridiana</i> . Debido a que el personaje de Don Jaime (Rey) se ahorca con la cuerda de saltar de una niña.
		En ambos filmes se produce una relación

<sup>22</sup> En la mayoría de su filmografía en México, el fotógrafo de cabecera de Buñuel fue Gabriel Figueroa.

<i>Miss Julie</i> (1999) de Figgis	CONTENIDO	cercana entre los personajes a pesar de la fuerte crítica social que se produce hacia ellos y entre ellos.
<i>A propósito de Buñuel</i> (2000) de López-Linares & Rioyo	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En este documental varias celebridades opinan sobre el cineasta español Luis Buñuel, así como de la importancia de Buñuel en el cine surrealista.
<i>Buñuel y la mesa del rey Salomón</i> (2001) de Saura	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En esta película se recrea la vida del cineasta Luis Buñuel (Arquillué), del poeta García Loca (Collado) y el pintor Salvador Dalí (Alterio) en la ciudad de Toledo en los años 30's. Estos artistas concibieron la cinta <i>Un perro Andaluz</i> . Esta cinta es un homenaje y reconocimiento por parte de Carlos Saura a la trayectoria inicial de Buñuel.
<i>A Decade Under the Influence</i> (2003) de T. Demme & LaGravenese	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental se menciona el filme <i>Viridiana</i> .
<i>La Fiesta</i> (2003) Sanabria & Villaverde	CONTENIDO	Los personajes principales de este filme deciden hacer una fiesta la cual termina con situaciones irreversibles. De igual manera, y con repercusiones parecidas los huéspedes de bajos recursos de la nodriza Viridiana (Pinal), deciden hacer una fiesta en este filme.
<i>Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence</i> (To each his cinema, 2007)	EVOCACIÓN VERBAL	Esta película está dividida en 33 segmentos dirigidos cada uno por un destacado cineasta del mundo. En el segmento de Walter Salles se menciona la película de <i>Viridiana</i> .

- Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine

#### **Obra cinematográfica: BARRY LYNDON**

**Director:** Stanley Kubrick

**Criterios de selección:** La filmografía de Kubrick es impecable, su obra no puede estar excluida de este análisis. Debido a que Kubrick casi explora todos los géneros cinematográficos se elige de su filmografía un filmw épico-bélico para encontrar las obras cinematográficas que se pueden relacionar.

Cuadro # 14

#### **Registro de análisis de obras cinematográficas**

<b>Elementos de análisis de una obra cinematográfica</b>	
Título	<b>Barry Lyndon</b>
Director	Stanley Kubrick
Año	1975
Productora	Peregrine
Productor	Stanley Kubrick
Guionista	Stanley Kubrick

	William Makepeace Thackeray
Género	Drama
	Bélica
Actor	Ryan O'Neal
	Marisa Berenson
	Patrick Magee
Fotógrafo	John Alcott
Músico	Leonard Rosenman
Editor	Tom Lawson
País	Reino Unido
Idioma	Inglés – Alemán - Francés
Duración	184 min.

**Ryan O'Neal** trabaja solamente con Kubrick en el filme: *Barry Lyndon* (1975).

**Marisa Berenson** trabaja solamente con Kubrick en el filme: *Barry Lyndon* (1975).

**Patrick Magee** colabora con Kubrick en los siguientes filmes: *La Naranja Mecánica* (1970), *Barry Lyndon* (1975).

El fotógrafo **John Alcott** colabora con Kubrick en los siguientes filmes: *La Naranja Mecánica* (1970), *Barry Lyndon* (1975), *El Resplandor* (1980).

**Leonard Rosenman** trabaja solamente con Kubrick en la película: *Barry Lyndon* (1975).

**Tom Lawson**<sup>23</sup> trabaja solamente con Kubrick en la película: *Barry Lyndon* (1975).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 14.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **BARRY LYNDON**. En este índice se generaron 44 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra **BARRY LYNDON** asociadas a otras 33 obras cinematográficas.

**Obra BARRY LYNDON**

**Cuadro # 14.1**

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>Lo que el Viento se llevó</i> (1939) de Fleming	HIPOTEXTO	El filme <i>Barry Lyndon</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	PERSONAJE	El narrador del filme <i>Barry Lyndon</i> , orilla al espectador a comparar la muerte del hijo de Barry Lyndon (O'Neal) con la muerte de la hija, Bonnie Blue Butler (King), de Scarlett O'Hara (Leigh) del filme <i>Lo que el Viento se llevó</i> .
<i>Ciudadano Kane</i> (1941) de Welles	HIPOTEXTO	El filme <i>Barry Lyndon</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	EVOCACIÓN VERBAL	El narrador del filme <i>Barry Lyndon</i> , al comentar de su nuevo ascenso en la esfera social debido a su nuevo matrimonio hace alusión al filme <i>Ciudadano Kane</i> .

<sup>23</sup> La gran mayoría de su trabajo lo ha realizado con el cineasta Neil Jordan.

<i>Senderos de Gloria</i> (1957) de Kubrick	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Stanley Kubrick como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Barry Lyndon</i> .
<i>2001: Odisea espacial</i> (1968) de Kubrick	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Stanley Kubrick como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Barry Lyndon</i> .
	CONTENIDO	Existe cierto paralelismo entre ambas películas de Kubrick, <i>Barry Lyndon</i> se sitúa en el siglo XVIII. Por otra parte, en la cinta <i>2001, Odisea Espacial</i> el viajero llega en su viaje hasta a este siglo.
<i>La Naranja Mecánica</i> (1971) de Kubrick	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Stanley Kubrick como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Barry Lyndon</i> (1975) de Kubrick [novela y filme]	HIPERTEXTO	Este filme de Kubrick es un hipertexto en la siguiente novela de William Makepeace Thackeray: "The Memoirs of Barry Lyndon, Esq".
<i>Los Duelistas</i> (1977) de R. Scott	REVIVAL	El cineasta Ridley Scott reconoce que el estilo de la fotografía y la iluminación de <i>Barry Lyndon</i> influyen en la realización de <i>Los Duelistas</i> .
<i>Fanny y Alexander</i> (1982) de Bergman	REVIVAL	La composición cinematográfica utilizando luz natural para producir imágenes altamente estilizadas evoca visualmente al estilo del filme de Kubrick. Un ejemplo es cuando los niños en <i>Fanny y Alexander</i> rezan antes de irse a dormir.
<i>The Hunger</i> (1983) de T. Scott	CONTENIDO	Esta cinta de Tony Scott realiza un homenaje a la estructura del filme <i>Barry Lyndon</i> , ya que inserta imágenes para enfatizar los tiempos pasados al igual que en el filme de Kubrick.
<i>Amadeus</i> (1984) de Forman	REVIVAL	Milos Forman realiza esta película con iluminación natural para no emplear iluminaciones falsas que resultarían atemporales con el desarrollo del filme. Este mismo estilo es utilizado en el filme <i>Barry Lyndon</i> .
<i>El Último de los Mohicanos</i> (1992) de M. Mann	GÉNERO CINEMATográfico	Esta película de época comparte el mismo género cinematográfico que <i>Barry Lyndon</i> . Este género es el Cine bélico e histórico.
<i>La Edad de la Inocencia</i> (1993) de Scorsese	EVOCACIÓN VERBAL	En <i>La Edad de la Inocencia basada en la novela de Wharton</i> , Scorsese adapta varias citas referentes al filme <i>Barry Lyndon</i> .
	ALUSIÓN	Scorsese menciona que <i>Barry Lyndon</i> es su película favorita de Kubrick
<i>Les Patriotes</i> (1994) de Rochant	EVOCACIÓN VERBAL	En este filme francés se puede apreciar el poster de la película <i>Barry Lyndon</i> , afuera del cine donde el personaje de Ariel (Attal) debe encontrarse con el personaje de Marie-Claude (Kiberlain).
<i>Immortal Beloved</i> (1994) de B. Rose	EVOCACIÓN MUSICAL	Este filme biográfico sobre la vida del compositor Ludwig van Beethoven (Oldman), tiene referencia en torno a la composición

		musical con <i>Barry Lyndon</i> .
<i>A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies</i> (1995) (TV) de Scorsese & Wilson	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental sobre filmes realizados en Estados Unidos, se menciona el título de <i>Barry Lyndon</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental sobre filmes realizados en Estados Unidos, se muestran imágenes de <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Peter Greenaway in Indianapolis</i> (1997) (V) de Greenaway & Willochet	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	En este documental Greenaway reconoce la influencia del filme <i>Barry Lyndon</i> en su carrera <sup>24</sup> .
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En este documental, el director Peter Greenaway comenta sobre el acento de Ryan O'Neal en la cinta <i>Barry Lyndon</i> .
	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental, el director Peter Greenaway menciona el título del filme <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Academia Rushmore</i> (1998) de W. Anderson	EVOCACIÓN VISUAL	La escena que muestra el intermedio en la obra de teatro de esta película está basada y evoca visualmente al filme <i>Barry Lyndon</i> .
	EVOCACIÓN VERBAL	Esta cinta tiene diversos diálogos que hacen referencia al filme <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Ojos Bien Cerrados</i> (1999) de Kubrick	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de Stanley Kubrick como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Stanley Kubrick: A Life in Pictures</i> (2001) de Harlan	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental biográfico sobre los filmes de Kubrick, se comenta sobre la película <i>Barry Lyndon</i> , entre otros.
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental biográfico sobre los filmes de Kubrick, se muestran escenas de la película <i>Barry Lyndon</i> , entre otros.
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	Este documental alemán aborda los filmes de Stanley Kubrick desde <i>Lolita</i> hasta <i>Ojos Bien Cerrados</i> , incluyendo <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Inteligencia Artificial</i> (2001) de Spielberg	ALUSIÓN	Este filme tiene referencia con la cinta de <i>Barry Lyndon</i> . Kubrick tenía planeado filmar esta película, pero su fallecimiento impidió su dirección.
<i>Los Tenenbaums</i> (2001) de W. Anderson	PERSONAJE	La interpretación del personaje de Raleigh St. Clair (Murray) es un tributo al filme <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Irréversible</i> (2002) de Noé	EVOCACIÓN VISUAL	El argentino Gaspar Noé evoca ciertas referencias visuales al filme <i>Barry Lyndon</i> , entre a otras cintas de Kubrick, en esta cinta.
<i>Opération lune</i> (2002) (TV) de Karel	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En este documental se muestran archivos de un proyecto entre la NASA y Stanley Kubrick durante la administración del Presidente Nixon.
	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental se menciona el filme <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Dogville</i> (2003) de von Trier	CONTENIDO	La estructura del filme, así como también la narración irónica en voz en off provienen del

<sup>24</sup> En este documental, el cineasta Peter Greenaway muestra y discute la mayoría de su filmografía, excepto *The Falls* y *El Bebé de Macón* en el Madame Walker Theatre Center. Asimismo, señala sobre sus ideologías, los temas recurrentes de su filmografía y sus influencias cinematográficas.

		filme <i>Barry Lyndon</i> .
Regreso a <i>Cold Mountain</i> (2003) de Minghella	PERSONAJE	Las historias de los personajes Barry Lyndon (O'Neal) de <i>Barry Lyndon</i> e Inman (Law) de <i>Cold Mountain</i> comparten estas características: ambos son desertores del ejército y ambos se deben enfrentar a difíciles situaciones para estar con la mujer que aman, Nora (G. Hamilton) en <i>Barry Lyndon</i> y Ada Monroe (Kidman) en <i>Cold Mountain</i> .
<i>Birth</i> (2004) de Glazer	CONTENIDO	La escena del concierto en esta película se asemeja a la escena donde Redmond Barry (O'Neal) asalta y le pega un ligero golpe a Lord Bullingdon (Vitali) antes de reunirse nuevamente, en el filme <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Film Geek</i> (2005) de Westby	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta, una de las películas favoritas del personaje Scotty Pelk (Maslkasian) es el filme <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Dear Wendy</i> (2005) de Vinterberg	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta danesa el personaje de Huey (C. Owen) tiene un arma bautizada con el nombre de <i>Lyndon</i> . El tipo de esta arma es antiguo, como los utilizados en los filmes de época. El hecho de que apodaran al arma <i>Lyndon</i> , evoca a la película de <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Colour Me Kubrick: A True...ish Story</i> (2005) de Cook	EVOCACIÓN VERBAL	En esta cinta se menciona el filme <i>Barry Lyndon</i> por un hombre en un bar.
<i>Great Bolshy Yarblookos! Making 'A Clockwork Orange'</i> (2007) (V) de Leva	EVOCACIÓN VISUAL	En este cortometraje documental se pueden apreciar imágenes del filme <i>Barry Lyndon</i> .
<i>Lost Kubrick: The Unfinished Films of Stanley Kubrick</i> (2007) (V) de Leva	EVOCACIÓN VISUAL	En este cortometraje documental se pueden apreciar imágenes del filme <i>Barry Lyndon</i> .
<i>View from the Overlook: Crafting 'The Shining'</i> (2007) (V) de Leva	EVOCACIÓN VISUAL	En este cortometraje documental se pueden apreciar imágenes del filme <i>Barry Lyndon</i> .
<i>The Visions of Stanley Kubrick</i> (2007) (V) de Leva	EVOCACIÓN VISUAL	En este cortometraje documental se pueden apreciar imágenes del filme <i>Barry Lyndon</i> .

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en la autoría de cine**

**Obra cinematográfica: JULES Y JIM**

**Director:** François Truffaut

**Criterios de selección:** Nuevamente se presenta otro ejemplo de la Nueva Ola francesa. Este exitoso y vanagloriado filme de Truffaut es seleccionado por la maestría de su realización, su trama y la devoción que crea entre los espectadores.

Cuadro # 15

### Registro de análisis de obras cinematográficas

Elementos de análisis de una obra cinematográfica	
Título	<b>Jules y Jim</b>
Director	François Truffaut
Año	1962
Productora	Les Films du Carrosse
Productor	François Truffaut
Guionista	François Truffaut Henri-Pierre Roché
Género	Drama
Actor	Oskar Werner Henri Serre Jeanne Moreau
Fotógrafo	Raoul Coutard
Músico	Georges Delerue
Editor	Claudine Bouché
País	Francia
Idioma	Francés – Alemán - Inglés
Duración	105 min.

El guionista **Henri-Pierre Roché** colabora con Truffaut en las siguientes películas: *Jules y Jim* (1962), *Dos inglesas y el Continente* (1971).

**Oskar Werner** colabora con Truffaut en los siguientes filmes: *Jules y Jim* (1962), *Farenheit 451* (1966).

**Henri Serre** colabora con Truffaut solamente en: *Jules y Jim* (1962).

**Jeanne Moreau** colabora con Truffaut en los siguientes filmes: *Los Cuatrocientos Golpes* (1959), *Jules y Jim* (1962).

El fotógrafo **Raoul Coutard** trabaja con Truffaut en las siguientes películas: *Jules y Jim* (1962), *La Piel Suave* (1964).

El músico **Georges Delerue** trabaja con Truffaut en los siguientes filmes: *Maten al Pianista* (1960), *Jules y Jim* (1962), *La Piel Suave* (1964), *Dos inglesas y el Continente* (1971), *La Mujer de al lado* (1981), *La Noche Americana* (1973), *El Último subte* (1980), *¡Finalmente, el Domingo!* (1983).

El editor **Claudine Bouché** trabaja con Truffaut en los siguientes filmes: *Maten al Pianista* (1960), *The Army Game* (1960), *Jules y Jim* (1962), *L'Amour à vingt ans (Love at Twenty)*, 1962), *La Piel Suave* (1964), *La Novia viste de Negro* (1968).

- **Índice de relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual**

En el cuadro 15.1 se presenta un ejemplo del Índice de Relaciones Intertextuales Basadas en el Lenguaje Audiovisual correspondiente a la obra cinematográfica **JULES Y JIM**. En este índice se generaron 73 relaciones intertextuales basadas en el lenguaje audiovisual de la obra **JULES Y JIM** asociadas a otras 51 obras cinematográficas.

Obra cinematográfica	Ontología Relación intertextual lenguaje audiovisual	Descripción de la Relación Intertextual de lenguaje audiovisual
<i>Un Perro Andaluz</i> (1929) de Buñuel	EVOCACIÓN VISUAL	Cuando salen los personajes del filme <i>Jules y Jim</i> , se puede apreciar al fondo el cartel del cortometraje <i>Un Perro Andaluz</i> .
<i>Ciudadano Kane</i> (1941) de Welles	HIPOTEXTO	La película <i>Jules y Jim</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	CONTENIDO	La idea de los fotogramas que en este caso muestran sobre la estancia del personaje de Jules (Werner) en la Segunda Guerra Mundial es retomada de este filme de Welles. En el filme <i>Ciudadano Kane</i> esta composición de fotogramas se titula "March of Time".
<i>Paris 1900</i> (1947) de Védres	CONTENIDO	Los insertos de las imágenes sobre la Segunda Guerra Mundial en la cinta <i>Jules y Jim</i> , provienen de este documental francés.
	HIPOTEXTO	La película <i>Jules y Jim</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	EVOCACIÓN VISUAL	Algunas de las imágenes de este documental aparecen en el filme <i>Jules y Jim</i> .
<i>Vértigo</i> (1958) de Hitchcock	HIPOTEXTO	La película <i>Jules y Jim</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	CONTENIDO	Debido a la admiración y devoción de Truffaut por el cine de Hitchcock, este cineasta francés decide narrar la historia de <i>Jules y Jim</i> similar al filme <i>Vértigo</i> .
<i>Una mujer es una mujer</i> (1961) de Godard	HIPOTEXTO	La película <i>Jules y Jim</i> tiene referencias de este filme para su concepción y elaboración.
	PERSONAJE	En esta película el personaje Alfred Lubitsch (Belmondo) le pregunta a la mujer del bar (Moreau) lo siguiente: "Cómo están progresando <i>Jules y Jim</i> ". Esta pregunta remite directamente a los personajes del filme <i>Jules y Jim</i> .
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	En este filme se puede ver la relación intrínseca entre los cineastas de la <i>Nouvelle Vague</i> Godard y Truffaut. Esto se puede apreciar porque en este filme hacen alusión a los personajes de la película <i>Jules y Jim</i> , considerando que esta película se estreno un año antes que el filme <i>Jules y Jim</i> .
	INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES	El personaje de la mujer en el bar es interpretado por la actriz (Moreau), esa mujer es nada menos que el personaje de Catherine (Moreau) en la cinta <i>Jules y Jim</i> . Para cerciorarse de tal hecho, el personaje de Alfred Lubitsch (Belmondo) le pregunta sobre el estado de los personajes de Jules (Werner) y Jim (Serre).

<i>Jules y Jim</i> (1962) de Truffaut [novela y filme]	HIPERTEXTO	Este filme de Truffaut es un hipertexto en la siguiente novela de Henri-Pierre Roché: <i>Jules et Jim</i> .
<i>Vivre sa vie: Film en douze tableaux</i> ( <i>My Life to Live</i> , 1962) de Godard	ALUSIÓN	Este filme perteneciente a la <i>Nouvelle Vague</i> tiene referencia con la cinta de <i>Jules y Jim</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	Godard decide rendir homenaje en este filme al cine de Truffaut, mostrando en una escena el poster de la película <i>Jules et Jim</i> .
<i>Las Dos Elenas</i> (1965) de Ibáñez	EVOCACIÓN VISUAL	Los personajes de este filme mexicano asisten al cine a ver la película <i>Jules y Jim</i> . Por lo que se puede apreciar escenas de este filme francés.
	EVOCACIÓN MUSICAL	El tema musical incluido en esta cinta mexicana es el compuesto por el músico Georges Delerue para el filme <i>Jules y Jim</i> .
<i>Les Demoiselles de Rochefort</i> (1967) de Demy & Varda	ALUSIÓN	Este filme perteneciente a la <i>Nouvelle Vague</i> tiene referencia con la cinta de <i>Jules y Jim</i> .
<i>Week End</i> (1967) de Godard	ALUSIÓN	Este filme perteneciente a la <i>Nouvelle Vague</i> tiene referencia con la cinta de <i>Jules y Jim</i> .
<i>Butch Cassidy &amp; Sundance Kid</i> (1969) de Roy Hill	PERSONAJE	La relación de los personajes de esta cinta <i>Butch Cassidy</i> (Newman) <i>Sundance Kid</i> (Redford) y Etta Place (K. Ross) se asemeja notablemente a la relación de los protagonistas del filme <i>Jules y Jim</i> .
<i>Husbands</i> (1970) de Cassavetes	RETAKE	Este filme contiene una referencia visual con la escena del filme <i>Jules y Jim</i> , donde los tres personajes protagonistas (Jules, Jim y Catherine) están corriendo en un puente.
<i>Las dos inglesas y el Continente</i> (1971) de Truffaut	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de François Truffaut como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Jules y Jim</i> .
	HIPERTEXTO	El literato Henri-Pierre Roché es autor de estas novelas: <i>Las dos inglesas</i> y <i>el Continente</i> y <i>Jules et Jim</i> . Ambas novelas se adaptaron al cine y son dirigidas por Truffaut.
	EVOCACIÓN VISUAL	Esta película tiene una referencia visual concerniente a la "similitud del café" y a la importancia de éste como elemento (props – utilería) en el desarrollo de ambas cintas de Truffaut.
	TITLE	En este filme de Truffaut uno de los personajes está escribiendo un libro titulado <i>Jerome et Jules</i> . Alusión al título del filme <i>Jules y Jim</i> .
<i>La Noche Americana</i> (1973) de Truffaut	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	El estilo y la cosmovisión de François Truffaut como autor se puede observar en esta cinta al igual que en <i>Jules y Jim</i> .
	CITA	En este filme de Truffaut, se cita el siguiente diálogo del personaje de Catherine (Moreau) en el filme <i>Jules y Jim</i> : "I've been with many men, he's been with few women."
<i>Estas ruinas que ves</i> (1979) de Pastor	ALUSIÓN	Esta película mexicana basada en una novela de Ibargüengoitia hace parodia de la

		cinta <i>Jules y Jim</i> .
Willie & Phil (1980) de Mazursky	HIPERTEXTO REMAKE	Esta película de Estados Unidos es un remake de la cinta <i>Jules y Jim</i> . Esta cinta cuenta las experiencias de dos amigos que se enamoran de una misma mujer.
	REVIVAL	En esta película, dos hombres se conocen después de ver la película <i>Jules y Jim</i> . Se hacen amigos y se enamoran de una misma mujer llamada Jeannette Sutherland (Kidder), satirizando el tema de este filme.
"The Beiderbecke Affair" (1985) de Reynolds & F. Smith	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Esta serie de televisión tiene referencias con el filme <i>Jules y Jim</i> .
Buenos Muchachos (1990) de Scorsese	CONTENIDO	Scorsese afirma que se basó para la elaboración de una secuencia del filme <i>Buenos Muchachos</i> en el montaje de los fotogramas de la película <i>Jules y Jim</i> .
Zong heng si hai (Once a Thief, 1991) de Woo	PERSONAJE	Los personajes de Joe (Yun-Fat) y Jim (Cheung) en este filme se asemejan a los personajes de Jules y Jim. Asimismo, el personaje de Charie (Cheung) se asemeja al personaje de Catherine en este extraño triángulo amoroso que rinde tributo al filme <i>Jules y Jim</i> .
"Northern Exposure: Jules et Joel (#3.5)" (1991) de Hayman	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este episodio de serie de televisión tiene referencia con el filme de <i>Jules y Jim</i> .
	TITLE	El título de este episodio de esta serie de televisión, <i>Jules et Joel</i> , hace referencia directa al título original del filme, <i>Jules et Jim</i> .
Visions of Light (1992) de Glassman & McCarthy	EVOCACIÓN VERBAL	En este documental diferentes directores de cine y fotógrafos opinan sobre sus películas predilectas y también sobre las malas películas que han surgido del cine. Entre las opciones de las películas bien realizadas y con excelente fotografía nombran al filme <i>Jules et Jim</i> .
"Zomergaste (#5.2)" (1992)	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este episodio de este programa de televisión tiene referencias con el filme de <i>Jules y Jim</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este episodio se exhibe un fragmento de la película <i>Jules et Jim</i> .
"Zweite Heimat - Chronik einer Jugend, Die: Kennedys Kinder (#1.6)" (1993) de Reitz	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este episodio de este programa de televisión tiene referencias con el filme de <i>Jules y Jim</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este episodio se puede apreciar un poster de la película <i>Jules y Jim</i> dentro de la mansión.
"Zweite Heimat - Chronik einer Jugend, Die: Weihnachtswölfe (#1.7)" (1993) de Reitz	INTERTEXTUALIDAD VERTICAL	Este episodio de este programa de televisión tiene referencias con el filme de <i>Jules y Jim</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	Este episodio se puede apreciar un poster de la película <i>Jules y Jim</i> dentro de la mansión.
		En este documental personas allegadas a

<i>François Truffaut: Portraits volés</i> (1993) de Pascal & Toubiana	EVOCACIÓN VERBAL	Truffaut, su familia, cineastas reconocidos y actores del medio, discuten sobre los filmes de Truffaut. Se comenta sobre la película <i>Jules y Jim</i> .
	EVOCACIÓN VISUAL	En este documental mientras personalidades del ámbito cinematográfico, familiares y amigos de Truffaut comentan sobre sus filmes, se muestran escenas de las cintas de este director francés, incluyendo la película <i>Jules y Jim</i> .
	INTERTEXTUALIDAD FILMOGRÁFICA	Este documental francés aborda las experiencias de la vida de François Truffaut. Sus gustos, sus miedos, y las emociones que lo llevaron a convertirse en un gran cineasta, autor del filme <i>Jules y Jim</i> .
<i>Threesome</i> (1994) de A. Fleming	REVIVAL	Esta película muestra una relación similar al tema del filme <i>Jules y Jim</i> , ya que los personajes de Eddy (Charles) y Stuart (S. Baldwin) se enamoran de Alex (Boyle) cuando ella llega a su cuarto.
<i>L' Histoire du garçon qui voulait qu'on l'embrasse</i> (1994) de Harel	EVOCACIÓN MUSICAL	Esta película francesa comienza con el tema musical de Georges Delerue de la película <i>Jules y Jim</i> , lo cual evoca a este filme.
<i>Dellamorte Dellamore</i> ( <i>Cemetery Man</i> , 1994) de Soavi	CONTENIDO	Este filme italiano realiza diversas parodias referentes al contenido de la cinta <i>Jules y Jim</i> .
<i>Tiempos Violentos</i> (1994) de Tarantino	EVOCACIÓN VERBAL	Este filme de Tarantino hace alusión a la cinta <i>Jules y Jim</i> mediante el siguiente diálogo despotricante del personaje de Jimmie Dimmick (Tarantino): "Don't fucking Jimmie me, Jules!"
<i>Smicha Hashmalit Ushma Moshe</i> ( <i>Electric Blanket</i> , 1995) de Dayan	EVOCACIÓN VERBAL	Los personajes de esta película israelí mencionan el título de la cinta <i>Jules y Jim</i> .
<i>Jules et Jim</i> (1995) (TV) de Labrune	HIPERTEXTO REMAKE	Esta cinta francesa es una nueva versión hecha para la televisión de la película <i>Jules y Jim</i> de Truffaut.
<i>A Husband, a Wife and a Lover</i> (1996) (TV) de Kotcheff	REVIVAL	El tema de este filme norteamericano realizado para la televisión, se asemeja con el filme <i>Jules y Jim</i> . Dos hombres son manipulados por la misma mujer que aman.
<i>Michael Collins</i> (1996) de Jordan	EVOCACIÓN VISUAL	Neil Jordan se refiere visualmente al filme <i>Jules y Jim</i> mediante la forma en que exhibe a Collins (Neeson) utilizando su bicicleta.
<i>Jude</i> (1996) de Winterbottom	PERSONAJE	El cineasta inglés Michael Winterbottom hace referencia al personaje de Catherine (Moreau) en <i>Jules y Jim</i> , con su personaje de Sue Bridehead (Winslet) en este filme, sobretodo cuando esta indagando sobre el pasado de Jude (Fawley).
<i>Hilary y Jackie</i> (1998) de A. Tucker	REVIVAL	El tema de este filme se asemeja con el filme <i>Jules y Jim</i> pero <i>viceversa</i> . Dos hermanas Hilary (Griffiths) y Jackie (Watson) que comparten una pasión por un mismo hombre.

<i>Más que amigos (Keeping the Faith)</i> (2000) de Norton	REVIVAL	La narrativa y la temática de esta cinta se asemejan con el filme <i>Jules y Jim</i> . Dos hombres un sacerdote (Norton) y un rabino (Stiller) se enamoran de la misma mujer (Elfman).
	PERSONAJE	El personaje de Anna Riley (Elfman) posa para un cuadro congelado, así como el personaje de Catherine (Moreau) de <i>Jules y Jim</i> . Esto demuestra que tan directa es la referencia por este personaje francés.
<i>Y tu mamá también</i> (2001) de Cuarón	REVIVAL	La temática de esta película road-movie se asemeja con el filme <i>Jules y Jim</i> . Dos chicos Tenoch (Luna) y Julio (García Bernal) se aventuran en un viaje donde son manipulados por Luisa (Verdú), la mujer que desean ambos.
<i>Amélie</i> (2001) de Jeunet	EVOCACIÓN VISUAL	En esta cinta se pueden apreciar fragmentos del filme <i>Jules y Jim</i> .
<i>Vanilla Sky</i> (2001) de Crowe	EVOCACIÓN VISUAL	En esta cinta se pueden apreciar fragmentos del filme <i>Jules y Jim</i> .
<i>Cinemanía</i> (2002) de Christlieb & Kijak	EVOCACIÓN VERBAL	<i>El filme Jules y Jim</i> es mencionado en este documental sobre la cinefilia de Nueva York.
<i>Soñadores</i> (2003) Bertolucci	EVOCACIÓN VISUAL	Bertolucci hace insertos de la famosa carrera por el puente que efectúan los personajes de <i>Jules y Jim</i> , cuando en este filme sus personajes corren a través de un túnel.
<i>La Meglio gioventù</i> (2003) de Giordana	REVIVAL	La narrativa y la temática de este filme está ampliamente relacionada con la cinta <i>Jules y Jim</i> . <i>Dos hermanos que aman a la misma mujer</i> .
	EVOCACIÓN MUSICAL	El tema musical incluido en esta cinta, es el compuesto por el músico Georges Delerue para <i>Jules y Jim</i> .
<i>A Decade Under the Influence</i> (2003) de T. Demme & LaGravenese	EVOCACIÓN VISUAL	En esta cinta se pueden apreciar fragmentos del filme <i>Jules y Jim</i> .
<i>Afgrunden</i> (2003) (TV) de Jensen	EVOCACIÓN VISUAL	En esta película danesa realizada para la televisión se puede observar el poster del filme <i>Jules y Jim</i> en el cuarto del personaje de Lars (Mikkelsen).
<i>Roma</i> (2004) de Arístarain	EVOCACIÓN VISUAL	En esta película argentina se puede observar el poster del filme <i>Jules y Jim</i> pegado en una pared de la casa del personaje de Roma Di Toro (Pecoraro).
<i>Die Fetten Jahre sind vorhbei</i> (The Edukators) (2004)	REVIVAL	Se produce en esta cinta alemana una relación similar al triángulo amoroso del filme <i>Jules y Jim</i> . En este filme esta relación consta de tres activistas, dos hombres Jan (Brühl), Peter (Erceg) y una mujer Jule (Jentsch) que intentan sobresalir de este mundo tan corrupto
		En este filme se presenta una evocación verbal con el filme de Truffaut. Cuando el

<p><i>The Life Aquatic</i> (2004) de W. Anderson</p>	<p>EVOCACIÓN VERBAL</p>	<p>personaje Zissou (Murray) le dice al personaje de Klaus (Dafoe) el siguiente diálogo "Not this one, Klaus," refiriéndose al personaje Jane Winslett-Richardson (Blanchett), esta línea se asimila al diálogo de la película <i>Jules y Jim</i> cuando Jules dice: "Not this one, Jim" refiriéndose al personaje de Catherine (Moreau).</p>
<p><i>Munich</i> (2005) de Spielberg</p>	<p>EVOCACIÓN VERBAL</p>	<p>En esta cinta el personaje de Yvonne (Becker) fuma el cigarrillo al revés, lo cual es una referencia al personaje de Thérèse (Dubois) que quiere ejemplificar <i>una locomotora</i> con el cigarrillo en la película de <i>Jules y Jim</i>.</p>
<p><i>Paris, je t'aime</i> (2006) Segmento "Bastille" de Coixet</p>	<p>EVOCACIÓN MUSICAL</p>	<p>En un segmento de este filme, la melodía que el personaje de la esposa (Richardson) tararea es "Le Tourbillon" proveniente del filme <i>Jules y Jim</i>.</p>
<p><i>Buah, Ha-</i> (2006) de E. Fox</p>	<p>EVOCACIÓN VERBAL</p>	<p>En esta película israelí, un personaje se refiere a la cinta <i>Jules y Jim</i>.</p>

## REFERENCIAS

- ALLEN, G. (2000) *Intertextuality*. London: Routledge. 238p.
- ALTMAN, R. (2000) *Los Géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós. 332p.
- ANDREW, J.D. (1978) *Las principales teorías cinematográficas*. Col. Punto y Línea. Barcelona: Editorial Gustavo Pili, S.A. 374p.
- ANGUIANO PEÑA, G. (2007) *Indización semiautomática para almacenar y recuperar información del léxico del español usado en México*. Tesis, Maestría en Bibliotecología y Estudios de la Información, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. 111 [viii]p.
- AUMONT, J. (2004) *Las teorías de los cineastas: La concepción del cine de los grandes directores*. España: Paidós Comunicación. 203p.
- BARTHES, R. (1997) *Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2º Edición. 207p.
- BAZIN, A. (2003) *La Política de los autores*. En: *La política de los autores: Manifiesto de una generación de cinéfilos*. (pp.91-103) Barcelona, México: Paidós. 178p.
- BENET, V. (2004) *La cultura del cine: Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A. (152).. 317p.
- BENGOECHEA, M. (1997) *Intertextuality = Intertextualidad*. Alcalá: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. 210p.
- BERISTÁIN, H. (1996) *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. 69p.
- (2001) *Diccionario De Retórica y Poética*. México: Porrúa. 520p.
- BERRA STEFANONI (2004) *Propuesta para la creación de un centro cinematográfico, una opción que eleve el consumo para el cine de arte*. Tesis, Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de las Americas Puebla. Documento en línea. Recuperado el 10 de abril, 2009 de:  
[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lco/berra\\_s\\_y/indice.html](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/berra_s_y/indice.html)
- BRENNAN, A. (2002) Comunicación verbal. En: *Cine de Autor*. Centro Nacional de las Artes: Centro de Capacitación Cinematográfica.
- BRESCHAND, J. (2004) *El documental: La otra cara del cine*. Tr. Carles Roche. Barcelona: Paidós. 101p.
- BUSCOMBE, E. (2003) *Cinema Today*. London: Phaidon. 512p.
- CASAVECCHIA, S. (2005) *La imagen de Roma en el cine italiano*. Comunicación

verbal. En: Auditorio de Biblioteca Nacional, Centro Cultural Universitario.

CASCAJOSA, C. (2006) *El espejo deformado: una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana*. En: *Revista Latina de Comunicación Social*, 9 (81).Canarias, España. Documento en línea. Recuperado el 2 de diciembre, 2007 de: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/819/81996105.pdf>

CASSETTI, F. (1994) *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 80p.

CASTEDO, J. (2000) *Las cien mejores películas del siglo XX*. Madrid, Jaguar.222p.

*CUADERNOS DE LA CINETECA NACIONAL, COLECCIÓN VIDEOTECA, (1998) La Nueva Ola Francesa. México: Cineteca Nacional.*

CORDEIRO, N /2005) Análise e representacao de filmes em unidades de informacao. En: *Ciência da informação* 34(1) p. 89-94.

CURRÁS, E. (2005) *Ontologías, taxonomía y tesauros: manual de construcción y uso*. Guijón: Ediciones Trea. 337p.

DEL VALLE GASTAMINZA, F. (2000) Nuevas tendencias en la representación documental. En: *Contribución al desarrollo de la Sociedad del Conocimiento*. México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, pp.189-198.

----- (2002) Indización y representación de documentos visuales y audiovisuales. En: J. Lopez Yepes (Coord), *Manual de ciencias de la documentación* (pp.467-536). Madrid: Pirámide.

DICK, B. (2002) *Anatomy of Film. 4ed. Boston, Massachusetts, Nueva York: Bedford/St. Martin's. 382p.*

EYLES, A. (1975) *The Western*. South Brunswick: A.S. Barnes. 207p.

FIAF Fédération Internationale des Archives du Film (1991) The FIAF cataloguing rules for film archives. Ed. Harriet W. Harrison. Munchen: K.G. Saur. 239p.

GARCÍA TSAO, L. (1989) *Cómo acercarse al Cine. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, Gobierno del estado de Querétaro, Editorial Limusa. 135p.*

----- (2002) Comunicación verbal. En: *Cine de Género*. Centro Nacional de las Artes: Centro de Capacitación Cinematográfica.

GIL LEIVA, I. (1999) *La Automatización de la indización de documentos*. España: Guijón, Ediciones Trea. 221p.

GONZÁLEZ CASANOVA, M. (2005) Comunicación verbal. En: *Apertura del Cine Club Manuel González Casanova. Proyección de Viaje a la Luna de George Melliés.*

GUZMÁN CÁRDENAS, C. (1999) *Innovación y Competitividad de las Industrias Culturales y de la Comunicación en Venezuela*. Venezuela: Organización de Estados

Iberoamericanos: Formación en Administración y Gestión Cultural. Documento en línea. Recuperado el 20 de marzo, 2009 de: <http://www.oei.org.co/innovacion3.htm#3>

HEREDERO, C. (1996) *El Cine Negro: Maduración y Crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós. 259p.

IFLA. (2004). *Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras Instituciones*. Documento en línea. Recuperado el 25 de septiembre, 2008 de: <http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-s.pdf>

---- (2009) *Declaración de Principios Internacionales de Catalogación*. Documento en línea. Recuperado el 10 de marzo, 2009 de: <http://www.bne.es/es/Servicios/NormasEstandares/Docs/principioscatalogacion2009.pdf>

INFOPLEASE (2007) *Year by year: 2000-2007*. Documento en línea. Recuperado el 6 de junio, 2007 de: [http://www.infoplease.com/yea\\_rbyyear.html](http://www.infoplease.com/yea_rbyyear.html)

INTERNET MOVIE DATABASE IMDB. (2007) *Alexandre Austruc*. Documento en línea. Recuperado el 13 de febrero, 2007 de: <http://www.imdb.com/name/nm0040150/bio>

----- (2007) *Carl Mayer*. Documento en línea. Recuperado el 14 de enero, 2007 de: <http://www.imdb.com/name/nm0562346/bio>

----- (2007) *Sergei M. Eisenstein*. Documento en línea. Recuperado el 13 de marzo, 2007 de: <http://www.imdb.com/name/nm0001178/>

----- (2007) *T.H. Ince*. Documento en línea. Recuperado el 8 de enero, 2007 de: <http://www.imdb.com/name/nm0408436/>

----- (2008) *Abel Gance* Documento en línea. Recuperado el 03 de enero, 2008 de: <http://www.imdb.com/name/nm0304098/bio>

----- (2008) *Germaine Dulac*. Documento en línea. Recuperado el 3 de enero, 2008 de: <http://www.imdb.com/name/nm0304098/bio>

----- (2008) *Hans Richter*. Documento en línea. Recuperado el 4 enero, 2008 de: <http://www.imdb.com/name/nm0725257/>

JAKOBSON, R. (1987) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI. 235p.

JONG, A. (2001) Los metadatos en el entorno de la producción audiovisual. International Federation of Television Archives FIAT/IFTA, Netherland. En: *¿Qué son los metadatos?* Documento en línea. Recuperado el 15 de junio, 2006 de: [http://209.85.141.104/search?q=cache:Ua1vhPpVkiwJ:www.uportal.cl/siel/siel\\_docs/es](http://209.85.141.104/search?q=cache:Ua1vhPpVkiwJ:www.uportal.cl/siel/siel_docs/es)

[tandarizacion/metadatos\\_SIEL.pdf+Annemieke+and+los+metadatos&hl=es&ct=clnk&cd=2&gl=mx](#)

LAFFAY, A. (1964) *Logique du Cinema: Création et spectacle*. París: Masson. Documento en línea. Recuperado el 8 de enero, 2008 de: [http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02588363299192706317857/007168\\_4.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02588363299192706317857/007168_4.pdf)

LANCASTER, F. (2002) *El control del vocabulario en la recuperación de información*. 2ª ed. Valencia: Universidad de Valencia. 251p.

LÓPEZ HUERTAS, M. (2000) Nuevas relaciones conceptuales en los lenguajes documentales para la indización y la recuperación de información. En: *Contribución al desarrollo de la Sociedad del Conocimiento*. México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, pp. 199-219.

LÓPEZ YEPES, A. (2002) Bases de datos multimedia y digitales. En: J. Lopez Yepes (Coord), *Manual de ciencias de la documentación* (pp.537-551).Madrid: Pirámide.

----- (2006) *El Cine en la era digital: aplicaciones de la documentación cinematográfica*. Madrid: Fragua. 236p.

----- (2008) Comunicación Verbal En: Biblioteca del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas.

LÓPEZ YEPES, A., SÁNCHEZ, R., PÉREZ., J. (2006) Tratamiento de la documentación audiovisual. En: *El Cine en la era digital: aplicaciones de la documentación cinematográfica*. (pp.51-65)]. Madrid: Fragua.

LUJÁN SAURI, J. (1999) *El cine de Peter Greenaway: visto desde las perspectivas del análisis barroco, intertextual e irónico*. México: Ediciones Sin Nombre, Cineteca Nacional.145p.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. (2001) *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra. 216p.

MARTÍNEZ GARCÍA, A. (2004) La Paradoja de un Aparente Intercambio entre Culturas. En: Cine y Comunicación Intercultural. Razón y Palabra. No. 37. pp.1-8 [http://alcazaba.unex.es/old/estudios/asign\\_detalle.php?ac=2007&subject\\_id=72](http://alcazaba.unex.es/old/estudios/asign_detalle.php?ac=2007&subject_id=72)

MENDOZA FILLOLA, A. (2001) *El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca, España: Universidad de Castilla-La Mancha. 261p.

MIRANDA, N. (2001) *Propuesta de un catalogo colectivo de videos y películas para los acervos de la UNAM*. Tesis, Licenciatura en Bibliotecología, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. 121p.

MUÑOZ MOLINA, A. (2001) El jinete cabalga: segunda metáfora, En: *La narrativa del espejo: la narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Documento en línea. Recuperado el 8 de enero, 2008 de:

[http://books.google.com/books?id=tFCkCS7T5wC&pg=PA49&lpg=PA49&dq=bajtin+%22unidad+diferenciada%22&source=web&ots=mF02GtN\\_hC&sig=oj3yEipOknDn7l-FgN0ulZulUJs](http://books.google.com/books?id=tFCkCS7T5wC&pg=PA49&lpg=PA49&dq=bajtin+%22unidad+diferenciada%22&source=web&ots=mF02GtN_hC&sig=oj3yEipOknDn7l-FgN0ulZulUJs)

NAUMIS, C. (2003) *Indización y clasificación: Un problema conceptual y terminológico*. En: *Ciencias de la Información* Vol. 26 (2003) pp. 23-40.

----- (2007) *La potencialidad de la Indización Temática Jerarquizada*. Buenos Aires: III Encuentro de Catalogadores. Documento en línea. Recuperado el 7 de abril, 2009 de:

[http://www.bn.gov.ar/archivos/anexos\\_proyectos\\_especiales/encuentro/ponencias/ponencia\\_Naumis.pdf](http://www.bn.gov.ar/archivos/anexos_proyectos_especiales/encuentro/ponencias/ponencia_Naumis.pdf)

NOCHLIN, L. (1971) *Realism*. Harmondsworth: Penguin. 283p.

NOGALES CÁRDENAS, P. (2005). *Cine Amateur e historia local: estudio de un caso, Reus*. Tesis, Doctorado en Historia y Geografía. Universidad Rovira i Virgili. Documento en línea. Recuperado el 3 enero, 2008 de:

[http://www.tdx.cbuc.es/TESIS\\_URV/AVAILABLE/TDX-0324106-090904//Capitulo2.pdf](http://www.tdx.cbuc.es/TESIS_URV/AVAILABLE/TDX-0324106-090904//Capitulo2.pdf)

PAOLELLA, R. (1967) *Historia del cine mudo*. Buenos Aires: Eudeba. 574p.

PHILLIPS, W. (2002) *Film: An introduction* 2a ed. Estados Unidos: Bedford St. Martin's. 582p.

PINTO MOLINA, M. (2003) *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia: técnicas y procedimientos*. Gijón, Asturias: Ediciones Trea. 350p

PINTO, F. (200?) *Evaluación del Sistema de Recuperación de Información Lemur utilizando distintos tipos de Indexación Automática*. Documento en línea. Recuperado el 3 de abril 2008, de:

<http://www.tdgseville.info/cfp/zoco/zoco07/caepia/resources/Pinto.pdf>

RÍOS HILARIO, A. (2006) *Diseño de un Modelo de Descripción para los Recursos Audiovisuales basado en el Modelo FRBR*. E-prints in Library and Information Science. Documento en línea. Recuperado el 04 de enero, 2009 de: <http://eprints.rclis.org/7898/>

RIPOLL SORIA, X. (2001) *Historia del cine*. Documento en línea. Recuperado el 12 de

enero, 2007 de: <http://www.xtec.es/~xripoll/ecine0.htm>

ROCHA, G. (1971) *Revisión crítica del cine brasileño*. Madrid: Editorial Fundamentos. 174p.

ROIG-FRANCOLÍ BONET, M. (1997) La Documentación de los críticos cinematográficos. En: *Cuadernos Documentación Multimedia*. No.6-7. Documento en línea. Recuperado el 23 de enero, 2007 de:

<http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/cuad6-7/anexo/critica/critica.htm>.

ROMAGUERA I RAMIO, J. (1980) *Fuentes y documentos del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 295p.

ROMERO, M. (2007) *La selección de la documentación audiovisual en las televisiones*. El Portal del Master en Documentación Audiovisual: gestión del conocimiento en el entorno digital. Instituto Oficial de Radio y Televisión. Documento en línea. Recuperado el 14 de junio , 2008 de:<http://mdoca.uc3m.es/inicio/trabajos-de-master/trabajos-publicos-1/la-seleccion-de-la-documentacion-audiovisual-en-las-televisiones/>

ROSSÉ, M. (1991) *Nuevo cine alemán*. Madrid: Ediciones Jc 185p,

SADOUL, G. (1956) *Historia del cine: La época sonora*. Buenos Aires: Ediciones Losange.

----- (1964) *Historia General del Cine: La invención del Cine Vol I*. París: edición. ital. Turín.

SÁNCHEZ CALAS, J. (2002) *¿Qué son los metadatos?* Documento en línea.

Recuperado el 20 de junio, 2008 de:

[http://209.85.141.104/search?q=cache:Ua1vhPpVkiwJ:www.uportal.cl/siel/siel\\_docs/es\\_tandarizacion/metadatos\\_SIEL.pdf+Annemieke+and+los+metadatos&hl=es&ct=clnk&cd=2&gl=mx](http://209.85.141.104/search?q=cache:Ua1vhPpVkiwJ:www.uportal.cl/siel/siel_docs/es_tandarizacion/metadatos_SIEL.pdf+Annemieke+and+los+metadatos&hl=es&ct=clnk&cd=2&gl=mx)

SOROKINA BIRYUKOVA, T. (1998) *La escritura hipertextual electrónica en su contexto antropológico*. Tesis, Doctorado en Antropología Física. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 247p.

SPOTTISWOODE, R. (1965) *A Grammar of the Film: an analysis of film technique*.

Inglaterra: University of California Press, Berkeley y Los Angeles. 328p.

STAM R., BURGOYNE R. Y FLITTERMAN-LEWIS S. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*.

Barcelona: México: Paidós 271p.

STAM, R. (2001) *Teorías del cine: Una introducción*. Barcelona: México: Paidós. 418p.

- TAIBO, P. (1987) *Los asombrosos itinerarios del cine México*: Universidad Autónoma de Puebla. 158p.
- TOSI, V. (1993) *Los Orígenes Del Cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 312p.
- VARGAS TRUJILLO, S. (2005) *La intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges* Tesis, Licenciatura en Bibliotecología. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 115p.
- VEGA DE LA, E. (2000) *La Vanguardia Cinematográfica Soviética (1918- 1935)* México: Cuadernos de la Cineteca Nacional, CONACULTA. Col. Los Primeros Cien Años. 88p.
- VÍAS, N. (2006) Homenaje Ricciotto Canudo: Sobre el “Manifiesto de las Siete artes En: *Miradas de Cine* No. 52 julio. Documento en línea. Recuperado el 23 de enero, 2007 de: <http://www.miradas.net/2006/n52/homenaje.html>.
- VILLALOBOS ALPIZAR, I. (2003) *La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica. Documento en línea. Recuperado el 5 de enero, 2008 de: [http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-1017187\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-1017187_ITM).
- VILLÉN RUEDA, L. (2006) *La indización y el acceso por materias en los catálogos de bibliotecas: el desafío de la recuperación de información*. México: Universidad de Guadalajara. 233p.
- ZAVALA, J. (2006) Un acercamiento lingüístico y epistemológico a la actividad bibliográfica. Tesis, Licenciatura en Bibliotecología, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. 200p.