

El placer del cine



Conversaciones
sobre análisis
cinematográfico



Lauro Zavala



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

EL PLACER DEL CINE
CONVERSACIONES SOBRE ANÁLISIS CINEMATográfico

Primera edición, 2023

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,
Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960
Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Edificio A, 3er piso.
Teléfono 54 83 70 60
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig>
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>
<http://dcshpublicaciones.xoc.uam.mx>

Los textos presentados en este volumen fueron revisados y dictaminados por pares académicos expertos en el tema y externos a nuestra Universidad, a partir del sistema doble ciego por el Comité Editorial del Departamento de Política y Cultura, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

ISBN: 978-607-28-2979-4 (epub)

ISBN: 978-607-28-2978-7 (impreso)

Impreso en México / *Printed in Mexico*

EL PLACER DEL CINE
CONVERSACIONES SOBRE ANÁLISIS CINEMATográfico

Lauro Zavala



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

División de Ciencias Sociales y Humanidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Rector general, José Antonio de los Reyes Heredia
Secretaria general, Norma Rondero López

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO
Rector de Unidad, Francisco Javier Soria López
Secretaria de Unidad, Angélica Buendía Espinosa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Dirección, Esthela Irene Sotelo Núñez
Secretaria académica, Pilar Berrios Navarro
Jefe de la Sección de Publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

COMITÉ EDITORIAL

Araceli Soní Soto (presidenta)
Aleida Azamar Alonso / Dulce Asela Martínez Noriega / Armando Ortiz Tepale
Ruth Ríos Estrada / Héctor Manuel Villarreal Beltrán

Asistente editorial: Varinia Cortés Rodríguez
Diseño de portada: Leonel Sahagón

Índice

Presentación: la conversación como aprendizaje..... 9

Teoría del cine

La teoría es fundamental para el análisis.
Conversación con Warren Buckland.....15

La teoría del cine dialoga con todas las disciplinas.
Conversación con Robert Stam..... 23

Análisis cinematográfico

En el análisis no se producen juicios de valor.
Conversación con Laurent Jullier 35

El análisis de cine es como el análisis químico.
Conversación con Jesús González Requena 43

No se analiza para publicar, sino para aplicar a la docencia.
Conversación con Francisco Javier Gómez Tarín 51

Teoría y análisis en Latinoamérica

La investigación sobre cine en América Latina.
Conversación con Ismail Xavier 65

El trabajo en equipo como estrategia académica.
Conversaciones con Guilherme Maia y otros (Brasil) 83

La metaficción es parte sustancial del cine.
Conversación con José Carlos Cabrejo 105

El cine mexicano merece distintas aproximaciones.
Conversación con Dolores Tierney..... 113

Comentarios finales 121

Presentación: la conversación como aprendizaje

El arte de conversar es una actividad civilizatoria. He tenido la fortuna de sostener conversaciones con algunos de los más destacados teóricos y practicantes del análisis de secuencias cinematográficas de media docena de países, las cuales he reunido en este libro.

El análisis, en todos los casos, es un trabajo académico que requiere *imaginación* y *disciplina*. El análisis cinematográfico es una actividad científica iniciada en la década de 1930 y practicada de manera profesional en las escuelas de cine y en los posgrados de comunicación. El análisis de secuencias es un trabajo sistemático que requiere de una aguda capacidad de observación, la habilidad para descubrir relaciones formales y estructurales que no son evidentes a simple vista y una alta capacidad de abstracción; es decir, requiere de imaginación científica.

La naturaleza científica del análisis es un interés prioritario en el trabajo de algunos investigadores, como Jesús González Requena (en España), quien construyó un método que ya ha generado una tradición académica propia. En otros casos, la relación del análisis con la teoría del cine es un interés estratégico, como en el trabajo enciclopédico de Warren Buckland (en Inglaterra). En otros más, se ha llegado a proponer un sistema conceptual específico para nombrar fenómenos audiovisuales completamente nuevos, como ocurre en el trabajo más reciente de Robert Stam (en Estados Unidos). En todos los casos, la utilidad conceptual y metodológica del análisis ha generado un trabajo sostenido a lo largo de una extensa trayectoria de investigación y docencia.

Sin embargo, la práctica del análisis de secuencias también podría llegar a ser considerada, por las habilidades que requiere, como una forma de arte. Así, no es casual que algunos analistas hayan llegado a la práctica del análisis después de haber desarrollado una notable trayectoria en el terreno de la música, como son los casos de Guilherme Maia (en Brasil) y Laurent Jullier (en Francia). Otros analistas se han formado sucesivamente en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, o han estudiado estas tradiciones de manera simultánea. Esa experiencia los ha llevado a proponer la construcción de puentes entre las ciencias sociales y las humanidades, y entre distintas tradiciones culturales. Éstos son los casos de Ismail Xavier (en Brasil) y Dolores Tierney (en Inglaterra).

El análisis de secuencias no sólo es una disciplina académica con un notable potencial didáctico de gran utilidad para cualquier otra disciplina académica, sino que es en sí misma un espacio interdisciplinario. Esta naturaleza proteica ha generado la creación de notables proyectos editoriales por parte de algunos analistas entrevistados, como son los casos de Francisco Javier Gómez Tarín (en España) y Warren Buckland (en Inglaterra).

Ahora bien, en cada una de estas conversaciones los analistas hablan sobre sus propios proyectos de investigación en la teoría y la práctica del análisis. Esto incluye sus estudios sobre los distintos métodos de análisis (Warren Buckland); las guías para aplicar los exámenes de análisis en las universidades europeas (Laurent Jullier); las estrategias para el análisis de la música en el cine de ficción (Guilherme Maia); la importancia de la elipsis y el plano secuencia (F. Javier Gómez Tarín); las complejas relaciones entre cine y literatura (Robert Stam); la puesta en escena en el cine de Emilio *el Indio* Fernández (Dolores Tierney); las teorías europeas del discurso cinematográfico (Ismail Xavier); la semiótica de la metaficción en cine y literatura (José Carlos Cabrejo), y el análisis de las películas canónicas en la historia del cine (Jesús González Requena).

Al mismo tiempo, la riqueza propia de una conversación propicia explorar terrenos más amplios que los de la especialidad de cada investigador. Es así que en estos diálogos con frecuencia se trata sobre las polémicas que existen entre distintas teorías del cine, la evolución de las tendencias en los métodos de análisis, la historia de los grupos de trabajo, la relación del análisis de cine con los estudios literarios, la situación del cine latinoamericano y las circunstancias que determinaron la formación de cada uno de los entrevistados, todo ello enriquece la visión sobre la práctica disciplinaria.

En este libro, el objetivo general consiste en ofrecer un panorama diverso y accesible sobre la práctica profesional del análisis cinematográfico en palabras de algunos de sus teóricos y practicantes más distinguidos. La conversación es el método más conveniente para ello, pues ofrece la posibilidad de lograrlo de manera sistemá-

tica y al mismo tiempo flexible. La conversación permite tratar los temas centrales e incorporar elementos que cada investigador considera necesarios para presentar una visión sistemática y personal, así como panorámica y precisa.

Cuando una conversación se desarrolla de manera natural, permite a los lectores seguir distintas líneas de pensamiento de manera accesible y aprender lo esencial de muy distintas experiencias de investigación. Una buena conversación favorece precisar los alcances de un trabajo que ha sido resultado de varios años de dedicación. En cuanto a las conversaciones que siguen, los lectores tienen la última palabra, ya que podrán volver a los trabajos de investigación de cada uno de los analistas entrevistados. Éste es el círculo virtuoso de la investigación.

Lauro Zavala
Ciudad de México

Teoría del cine

La teoría es fundamental para el análisis. Conversación con Warren Buckland

El doctor Warren Buckland es uno de los investigadores más destacados de la teoría cinematográfica contemporánea. Actualmente trabaja en la Universidad de Oxford y es director de la revista de estudios sobre cine y televisión: *New Review of Film and Television Studies*, en Inglaterra. La conversación que sigue se realizó durante la visita que hizo al Instituto Tecnológico Superior de Monterrey, Campus Toluca, para presentar la conferencia inaugural del IV Congreso Internacional de Análisis Cinematográfico, en octubre de 2008, al que fue invitado por el Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico de Sepancine y la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Cuajimalpa. En esta ocasión sigo el orden de publicación de los libros escritos por el doctor Buckland, pues cada uno de ellos contiene una secuencia lógica que permite encadenarlos como la sucesión de una argumentación integral.

Lauro Zavala: Doctor Warren Buckland, nos da mucho gusto que esté con nosotros. En *Studying Contemporary American Film*¹ usted estableció una relación entre varias teorías del cine y métodos específicos de análisis, un enfoque general que

¹ Thomas Elsaesser y Warren Buckland: *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. Londres / Nueva York: Oxford University Press, 2002, 310 p.

puede aplicarse a cualquier teoría. ¿Considera que esta relación es aplicable también a los primeros teóricos, como Rudolph Arnheim, Béla Bálasz y posteriormente André Bazin? ¿Cuál es su punto de vista en general?

Warren Buckland: Considero que la teoría ha sido autónoma respecto del análisis. No hay necesariamente una relación entre ambas. Creo que algunas se enfocan en el cine, el fenómeno del cine. En *Studying Contemporary American Film* sentí la necesidad de extraer métodos de análisis de ellas, pues por sí mismas no los brindan, porque en cierto sentido ése no es su propósito. La teoría del aparato cinematográfico de Jean-Louis Baudry, por ejemplo, se refiere al cine en general, no aborda el análisis de películas individuales. Podemos mencionar otras teorías, en particular la de Christian Metz que habla del fenómeno del cine. Lo que yo intento es extraer métodos de todas ellas, aunque no las ofrezcan por sí mismas. Creo que esto se aplica a todas las teorías. El propósito de cada una no es simplemente ofrecer un método para analizar películas individuales; eso es un propósito adicional que podemos atribuirles, como un atributo muy productivo. Cuando escribí el libro fui muy criticado por extraer métodos de estas teorías porque a algunas personas les pareció reduccionista valerse de ellas para la actividad banal y mundana de analizar películas. Creo que ahí surge la tensión al usar teorías para analizar películas. El análisis tiene que justificar todo el tiempo su recurso en las teorías.

Lauro Zavala: En sus participaciones de ayer y esta mañana, usted dijo que pertenece a una tradición general en el Reino Unido. ¿Hay un conflicto entre la llamada tradición analítica y la teoría continental?²

Warren Buckland: Creo que eso quedó en evidencia en los años 80 del siglo pasado, cuando algunos estudiosos del cine estadounidenses y algunos británicos decidieron no desarrollar las teorías continentales del cine que recurren a la semiótica, el psicoanálisis, etcétera. Esa tensión resultó patente en los años 80, cuando los filósofos de la escuela analítica ingresaron a los estudios de cine y comenzaron a analizar los enunciados de las teorías continentales sobre el cine y a deconstruirlos. Cuando

2 En los estudios de epistemología es frecuente distinguir entre la tradición continental (término surgido en la isla británica para referirse al continente europeo, especialmente a Francia y Alemania) y la tradición analítica, predominantemente anglosajona. Entre otros rasgos distintivos, la tradición continental se sostiene en argumentos *deductivos*, es decir, tiende a sostener su argumentación a partir de definiciones ya establecidas y aceptadas por la comunidad académica. Por su parte, la tradición analítica se contrapone a la anterior al tener una naturaleza *casuística*, es decir, se sustenta en argumentos *inductivos* que surgen del estudio de numerosos casos que permiten llegar a proponer una definición a partir del método de prueba y error. Véase, por ejemplo, el trabajo de Franca D'Agostini: *Analíticos y continentales. Guía de la filosofía de los últimos treinta años*. Madrid: Cátedra, 2010, 3ª edición, 549 p.

digo teorías continentales incluyo las de algunos académicos estadounidenses influenciados por las teorías continentales, así como académicos británicos agrupados en torno a la revista *Screen*, como Stephen Heath y Laura Mulvey, fuertemente influenciados por las posiciones continentales. Cuando académicos como David Bordwell y Noël Carroll desarrollaron sus teorías, rechazaron de manera tajante las actividades basadas en las teorías continentales. El momento clave, me parece, fue una reseña que escribió Noël Carroll en 1982, una reseña de cien páginas sobre el libro de Stephen Heath, *Questions of Cinema*.³ *Questions of Cinema* debía ser el punto culminante de las teorías continentales, una conjunción de todos sus elementos para demostrar lo que eran capaces de hacer esas teorías. Pero lo que ocurrió, por el contrario, fue que un filósofo de la escuela analítica, Noël Carroll, escribió una reseña de cien páginas, desmontando el libro línea por línea y demostrando que sus enunciados carecen de sentido, son puras analogías, es puramente metafórico, y que esa tradición no tiene ningún contenido. A partir de los 80 se desarrolló la escuela analítica, en particular alrededor de Noël Carroll y David Bordwell, y culminó con su libro de 1996, *Post-Theory*, cuyo título quería decir “post-teoría continental” y en el que tratan de establecer una teoría más analítica y cognitiva del cine.⁴

Lauro Zavala: Esta mañana usted planteó interesantes críticas a las afirmaciones de David Bordwell sobre el cine clásico y posclásico. ¿Podría resumir sus planteamientos?

Warren Buckland: David Bordwell trabaja desde una perspectiva más inductiva. Su principal crítica a la teoría continental es que le parece deductiva, por cuanto aplica enunciados muy abstractos al cine en su conjunto, de modo que esa teoría resulta inflexible. La principal crítica de David Bordwell a la teoría continental es, entonces, que impone al cine un marco preestablecido. En el artículo de David Bordwell “Film Features” identifiqué que él hace lo mismo: tiene la idea de que todo el cine es clásico, así que incluso al abordar una cinta tan radicalmente postclásica como *Memento*,⁵ trata de hacerla encajar en su marco deductivo preestablecido, para decir: “Esta película sigue siendo clásica si la vemos de esta manera”. Al hacer eso, Bordwell ignora los elementos clave de una película como *Memento*, como por ejemplo el hecho de que la narración de la cinta va al revés. Él afirma que la estructura de la película es clásica, y quizá lo sea, pero el hecho es que la narración distorsiona ese clasicismo en la manera de presentar la trama. Me parece que Bordwell cae en el

3 Stephen Heath: *Questions of Cinema*. Londres: Macmillan, 1981, 257 p.

4 David Bordwell y Noël Carroll (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, 564 p.

5 Christopher Nolan (dir): *Memento*. Estados Unidos, 2000 (en México se conoce como *Amnesia*).

mismo problema que él detecta en la teoría continental, es decir, que es demasiado deductiva, demasiado vertical. Ésa es mi principal crítica al artículo de Bordwell.⁶ [

Lauro Zavala: En su libro *Teach Yourself Film Studies*, de 1998⁷ usted señala cinco elementos para el análisis cinematográfico: imagen, sonido, edición, puesta en escena y narración, aparte del género y la ideología. ¿Considera que estos elementos son siempre necesarios en cualquier tipo de análisis?

Warren Buckland: No querría sugerir que cualquier analista de películas tenga que emplear esos conceptos. Sería más pragmático y diría que el analista de películas debe considerarse lo que los franceses llaman un *bricoleur*: simplemente tomas la teoría que necesites para explicar y analizar la secuencia de tomas que esté a discusión. Algo que detesto es ver títulos de artículos del tipo de “Un análisis ideológico de...” o “Un análisis psicoanalítico de...”. Lo que importa es privilegiar la película, y emplear cualquier concepto que juzgues útil para decir algo más acerca de la secuencia en cuestión. No es necesario prepararse durante años como psicoanalista para poder hacer una lectura psicoanalítica de una película; basta con entender los conceptos básicos y aplicarlos después a una película, en el momento apropiado. Lo que importa no es ser un ideólogo y colocarte en un campo determinado. Creo que siempre debemos privilegiar la película, no la teoría, y tomar los conceptos teóricos que nos parezcan de provecho. Si la lista que usted mencionó es útil para analizar una película en particular, entonces úsela, por supuesto, pero no se limite diciendo: “Tengo que usar estos conceptos para hacer la crítica de esta secuencia”. Dicho de otro modo, me parece que la película misma le dirá qué conceptos son necesarios. Como analistas, debemos ser sensibles a la película y emplear la teoría de manera sensible; en vez de hacer afirmaciones huecas acerca de la secuencia que analizamos, debe permitirnos comprender esa secuencia con mayor detalle. Para mí, la teoría es un medio para un fin, está ahí para ayudarme a decir algo más sobre la película y comprenderla. En mi análisis de *Inland Empire*,⁸ por ejemplo, echo mano de la teoría cognitiva y la teoría psicoanalítica, están una al lado de la otra en mi análisis; uso la teoría psicoanalítica en ciertas secuencias porque es relevante y la teoría cognitiva en otras secuencias porque en ellas es relevante. La destreza del análisis cinematográfico radica en saber cuándo aplicar el concepto atinado en el momento apropiado.

6 Estas observaciones se refieren a los comentarios que hace David Bordwell sobre *Memento* en su libro *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Moderns Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006 (páginas 78-80), publicado un par de años antes de esta conversación.

7 Warren Buckland: *Teach Yourself Film Studies*. Londres: Teach Yourself Books, Hodder & Staughton, 1998, 200 p. (2ª ed., 2003; 3ª ed., 2008).

8 David Lynch (dir.): *Inland Empire*. Estados Unidos, 2006 (en México se conoce como *Imperio*).

Lauro Zavala: El título de su libro *The Cognitive Semiotics of Film* es muy interesante.⁹ Parece ofrecer la posibilidad de una síntesis de estas teorías. ¿Puede hablarnos del título y del libro?

Warren Buckland: Sí, creo que suele considerarse a la teoría cognitiva y la semiótica como contradictorias, dos paradigmas que operan uno contra el otro. Para mí lo importante es que la semiótica del cine, como paradigma, nunca llegó a su fin. La gente la abandonó debido a la política académica, cuando los nuevos académicos quisieron desplazarse a teorías más radicales y no querían identificarse con la semiótica. En *The Cognitive Semiotics of Film* intento ampliar el trabajo de la semiótica del cine. La semiótica del cine tiene su propia agenda y creo que es posible ampliarla, combinándola con la teoría cognitiva. La semiótica cognitiva, si bien suena conflictiva, es de hecho un desarrollo natural de la semiótica. Desarrollar la noción de los códigos y decir que éstos están en la mente es una progresión de la teoría misma. La semiótica tradicional dice que los códigos existen en el texto; la semiótica cognitiva del cine dice que los códigos están ubicados ahora en la mente del espectador, en la mente del cineasta. Me parece una progresión natural, no veo un conflicto en combinar la semiótica y la teoría cognitiva.

Lauro Zavala: En su reciente libro sobre Steven Spielberg¹⁰ usted se refiere al punto de vista del espectador en general. ¿Cómo se relaciona esto con el punto de vista del cineasta?

Warren Buckland: En mi libro sobre Spielberg sentí la necesidad de que el analista de películas piense como un director de cine. Para entender cómo se hace una película, es necesario asimilar el conocimiento técnico del director. El analista ideal debe pensar como un director de cine, porque el director de cine sabe cuándo mover la cámara, cuándo cortar la toma, cómo editar una secuencia para crear un flujo específico de imágenes, y creo que un analista cinematográfico puede beneficiarse de esa manera de pensar; una vez que sabe cómo piensa un director, puede aplicarlo a sus películas. Yo lo apliqué a las películas de Steven Spielberg. Vi cómo toma decisiones al dirigir sus películas tan taquilleras y expliqué en parte el gran éxito de sus cintas a partir de ese proceso de toma de decisiones.

⁹ Warren Buckland: *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 174 p.

¹⁰ Warren Buckland: *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. Nueva York / Londres: Continuum, 2006, 242 p.

Lauro Zavala: Por último, cuál es su opinión sobre la relevancia de los estudios sobre cine en la actualidad.

Warren Buckland: Sí, terminemos con una fácil. Vivimos en una sociedad saturada de medios. Creo que beneficiamos mucho a los estudiantes con esta “alfabetización mediática”, porque si no, todos acabaremos siendo consumidores de esa cultura del video. Considero que los estudios sobre cine pueden volvernos más críticos como consumidores y permitirnos distanciarnos de esa sociedad saturada de medios.

Lauro Zavala: Gracias.

Traducción del inglés: Alfredo Gurza

Bibliografía selecta de Warren Buckland

- 1995 Warren Buckland (ed.): *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 258 p.
- 1998 Warren Buckland: *Teach Yourself Film Studies*. Londres: Teach Yourself Books, Hodder & Staughton, 200 p. Reediciones de 2003, 2008, 2010 y 2015.
- 2000 Warren Buckland: *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 174 p.
- 2002 Thomas Elsaesser y Warren Buckland: *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. Londres / Nueva York: Oxford University Press, 310 p.
- 2006 Warren Buckland: *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. Nueva York / Londres: Continuum, 242 p.
- 2009 Warren Buckland (ed.): *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. Nueva York: American Film Institute / Routledge, 368 p.
- 2009 Warren Buckland (ed.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: Wiley Blackwell, 252 p.
- 2012 Warren Buckland: *Film Theory: Rational Reconstructions*. Nueva York: Routledge, 193 p.
- 2014 Warren Buckland (ed.): *Hollywood Puzzle Films*. Nueva York: American Film Institute / Routledge, 324 p.
- 2015 Edward Branigan y Warren Buckland (eds.): *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Nueva York: Routledge, 525 p.

- 2017 Warren Buckland y Daniel Fairfax (eds.): *Conversations with Christian Metz. Selected Interviews on Film Theory (1970-1991)*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 310 p.
- 2020 Warren Buckland: *Narrative and Narration: Analyzing Cinematic Storytelling*. Nueva York: Columbia University Press (Short Cuts), 132 p.
- 2021 Warren Buckland: *Wes Anderson's Symbolic Storyworld: A Semiotic Analysis*. Londres: Bloomsbury, 224 p.

La teoría del cine dialoga con todas las disciplinas. Conversación con Robert Stam

El doctor **Robert Stam** es uno de los investigadores más importantes en teoría del cine, ha sido profesor de la Universidad de Nueva York desde 1977. Durante el semestre de invierno de 2014 fue Profesor Visitante en la Universidad de Nueva York. Antes de dejar Manhattan para regresar a la Ciudad de México conversé con el doctor Stam acerca de su trabajo de investigación y docencia. Nos encontramos en la oficina del doctor Stam, en el corazón de Nueva York. Desde la ventana de este edificio en el quinto piso de la Tisch School of the Arts se puede ver la Quinta Avenida.

Lauro Zavala: Gracias, Bob, por haber aceptado esta entrevista. Quiero empezar esta conversación preguntando algo sobre tu formación en la Universidad de Berkeley, pues fue ahí donde elaboraste tu trabajo doctoral sobre metaficción en cine y literatura, que después fue publicado por la Universidad de Columbia.¹ ¿Por qué decidiste estudiar el doctorado en Literatura Comparada?

¹ Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York: Columbia University Press, 1992, 285 p. Primera edición de 1985.

Robert Stam: Primero quiero agradecerte el interés por mi trabajo, en particular por haber traducido uno de mis trabajos al español.²

Para hablar sobre mi formación en Literatura Comparada debo decir que creo que soy una de las últimas personas que se dedica a los Estudios de Cine pero que tiene una formación proveniente de otra disciplina. Hoy en día quien desea trabajar en este campo tiene la opción de estudiar un posgrado en Estudios de Cine.

Para explicar por qué decidí estudiar Literatura Comparada debo decir que fue una decisión al mismo tiempo académica y personal. Mis orígenes familiares son multiculturales. Yo provengo de una familia de inmigrantes polacos, pero también tengo familiares en Costa Rica, y mi exesposa es brasileña. Al mismo tiempo, estudié literatura en Francia y fui profesor en África. Voy a explicar un poco esta situación.

Como decía, tengo un hermano en Costa Rica, así que he tenido la experiencia de hablar un poco el español. Él vive allá desde los años 50 con sus hijos y nietos, y nos encontramos cada verano. Así que el idioma español me resulta muy familiar. Puedo leer en español, y si pudiera vivir unos meses en una ciudad donde se hable español, estoy seguro de que podría hablarlo mejor.

En los años 60 yo no quería ir a la guerra de Vietnam, así que fui a dar clases a África del norte. Antes de eso yo estuve involucrado en el Movimiento de los Derechos Civiles. Mi hermano en Costa Rica es un teólogo de la liberación y conoce a los otros teólogos latinoamericanos, así que para mí todos estos elementos se integraron y me llevaron a interesarme en los problemas del tercer mundo.

Después de trabajar en Túnez, como yo sabía francés fui a París a estudiar literatura en la Sorbonne. En ese momento empecé a escribir mi tesis doctoral sobre literatura y cine. Pero ya estaba interesado en relacionar el colonialismo en el norte de África con el movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos y las condiciones del Tercer Mundo en Brasil. Mi asesor para la tesis, que era belga, estaba muy familiarizado con los semiólogos franceses, así que estudié el trabajo de Christian Metz, Raymond Bellour, Thierry Kuntzel y otros teóricos del cine.

Por otra parte, mi exesposa es brasileña, por lo que mi interés por conocer Brasil fue algo personal y también académico. Mi primer viaje a Brasil lo hice en 1971. Y después, en Berkeley, organicé algunos festivales de cine brasileño, y me hice amigo de los principales directores del *Cinema Novo*. En este momento, mi hijo vive en Brasil, así que a veces voy una semana para estar con él.

2 Robert Stam: *Teoría y práctica de la adaptación*. Traducción y prólogo de Lauro Zavala. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, 127 p. Este libro es traducción de "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005, pp. 1-52.

Es así como se explica mi interés por estos temas. Mi vida ha estado marcada por estos tres lugares: Brasil, Francia y Estados Unidos.

Lauro Zavala: ¿Podrías hablarnos un poco sobre cómo influyó en tu formación el estado de los estudios sobre cine en esa época?

Robert Stam: En ese momento yo estaba estudiando con el profesor Bernard Oux, que era amigo de algunos de los más importantes semiólogos franceses. Como él tradujo algunos artículos de estos semiólogos, con frecuencia los invitaba a Berkeley a dar conferencias. Así fue como me familiaricé con la teoría brechtiana, la teoría del aparato y las otras teorías del cine que había en ese momento. También él estaba interesado en las vanguardias artísticas, como el surrealismo y dadá, así que todo eso es parte de mi formación.

Todos los estudiantes de Literatura Comparada nos reuníamos a discutir estas ideas. En ese grupo se encontraban las mujeres que poco después crearon la revista *Camera Obscura*.³

En ese momento no estábamos preocupados por publicar, sino sólo por discutir las ideas. Ahora la situación es diferente. Los investigadores se preocupan por publicar, aunque no todos publican tanto como tú. Pero los estudiantes están más conscientes de que deben hacer una carrera académica. En cambio, en ese momento no estábamos preocupados por eso.

Lauro Zavala: Tu trabajo es muy conocido en México, aunque en realidad sólo se han traducidos muy pocos de tus libros sobre cine al español.⁴ Pronto saldrá un nuevo libro tuyo en inglés, *Keywords in Subversive Film / Media Aesthetics*. ¿Podrías hablarnos un poco sobre este libro?⁵

Robert Stam: Aquí tengo el índice, y precisamente ahora estoy trabajando en las pruebas de imprenta. Estoy muy emocionado con este libro porque resume todo lo que me ha interesado en relación con política y estética. Este libro es básicamente sobre estética, pero tiene el formato de un glosario. Así que se puede leer como un ensayo o como un léxico de cine, por los cientos de conceptos que contiene.

3 *Camera Obscura. Feminism, Culture and Media Studies* (Duke University Press). Revista creada en 1976.

4 Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman Lewis: *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999, 271 p. Primera edición de 1992; Robert Stam: *Teoría del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 2000, 418 p.

5 Robert Stam, Richard Porton y Leo Goldsmith: *Keywords in Subversive Film / Media Aesthetics*. Londres: Blackwell, 2015, 328 p.

Varios de estos conceptos son famosos, como los que provienen de los situacionistas, del pensamiento brechtiano o de Walter Benjamin, pero la mayor parte son inventados tanto por mí como por mis colaboradores. Yo hice la mayor parte del trabajo, un noventa por ciento, pero tengo dos colaboradores a quienes quiero mencionar: Leo Goldsmith, que está trabajando sobre los medios digitales, y Richard Porton, que escribió un libro sobre el internet.

En este libro yo utilizo varias corrientes del pensamiento vanguardista contemporáneo de autores como Naomi Klein, Jacques Rancière y otros, y relaciono todo esto con varias cosas, como los medios digitales. En este momento se están haciendo cosas extraordinarias. Como sabemos, *los indios* siempre han sido representados por los otros, pero ahora hay un surgimiento de cine indígena, es decir, el cine producido por las comunidades indígenas en varias regiones del mundo, y por primera vez, gracias a los recursos digitales, los indígenas hacen sus propias producciones cinematográficas. Éste es el caso de los aborígenes en Australia o los maoríes en Nueva Zelanda.

Existe un Festival de Cine Radical, en Zagreb, Croacia, donde se presentan muchos de estos trabajos. Hace poco conocí a María Parga, de Chile, que conoce muy bien estas formas nuevas de hacer cine.

Así que en este libro estudio estas formas de transtextualidad, que tienen un carácter des-etnocéntrico, y que conectan dos terrenos. Por una parte, las posibilidades que ofrecen los nuevos medios digitales, que deberían estar disponibles para todo el mundo, y por otra parte las formas del cine indígena, que nos remiten a los conceptos más antiguos de propiedad comunal. Ésta es la primera corriente central en este libro.⁶

La otra corriente importante en el libro es el estudio de las adaptaciones revisionistas, es decir, las relecturas cinematográficas de los textos literarios canónicos. Por ejemplo, en Brasil existe el Teatro Oficina, que tiene una versión de *Hamlet*. En este caso, la idea de *ser o no ser* es la cuestión de *ser o no ser indios*. En la versión de *Hamlet* que se puede ver en DVD se habla sobre *ser indio tupi o no ser indio tupi: de eso se trata*. Esta actitud irreverente la encontramos en todos los autores latinoamericanos, como Borges, y es una forma de des-provincialización de las obras canónicas.⁷

Lauro Zavala: Otra porción sustancial de tu trabajo en teoría del cine está orientada a la teoría de la intertextualidad y la teoría de la adaptación. Esto se inicia con

6 En este punto es útil ubicar esta línea de trabajo de Robert Stam en su articulación con el pensamiento derrideano de la deconstrucción y las teorías de la recepción como trabajo productivo.

7 En esta línea de investigación, Robert Stam ha explorado el pensamiento bajtiniano que dio lugar a las reflexiones filosóficas de Julia Kristeva y el sistema de análisis elaborado por Gérard Genette y otros narratólogos interesados en las estrategias de la intertextualidad.

el libro *Subversive Pleasures* en 1989, donde se estudia *Zelig* de Woody Allen como un trabajo de carnavalización.⁸

Pero tal vez el terreno al que has dedicado más atención, en el campo de la intertextualidad, es el de la *fidelidad*, que originalmente forma parte de la teoría de la adaptación. Esto se inicia con el influyente artículo “Beyond Fidelity” (“Más allá de la fidelidad”), publicado en 1999,⁹ que es parte del llamado giro transtextual en la teoría de la adaptación, en el que han participado teóricos como James Naremore, Dudley Andrews y Linda Hutcheon. Más adelante, el interés por este tema te llevó a publicar tres libros sobre la teoría y práctica de la adaptación.¹⁰

En tu texto *Teoría y práctica de la adaptación* (que traduje al español) desarrollas tu propia teoría, donde propones un concepto más flexible de la *fidelidad*.¹¹ Precisamente en esta línea de investigación sobre la adaptación y la fidelidad en el cine, quiero aprovechar esta oportunidad para que nos platiques cómo se inscribe en este proyecto uno de tus libros más interesantes, pero que no se conoce en español. Me refiero al trabajo publicado en 2006: *François Truffaut and Friends* (*François Truffaut y sus amigos*).¹² ¿De dónde surge este interés por el trabajo de Truffaut y cuáles son los amigos que se estudian en este libro?

Robert Stam: El cine de Truffaut es muy atractivo y tiene un carácter intertextual, aunque esta dimensión no está suficientemente estudiada. En particular, siempre me ha fascinado su película *Jules y Jim*, desde que la vi por primera vez. A lo largo de los años, cada vez que viajaba a Francia reunía materiales relacionados con *Jules y Jim*, pero también sobre los prototipos de *Jules y Jim*, que son tres escritores que vivieron un *ménage-à-trois*. Lo interesante para mí es que los tres escribieron sobre esta relación. Uno de ellos es el escritor judío alemán, Franz Hessel, que fue el modelo para Jules. Otro es su esposa, la escritora alemana Helen Grunt (Helen Hessel), que fue el modelo para Catherine, de tal manera que en el libro ella es alemana, pero Truffaut la presenta como francesa. Y el modelo para Jim fue el escritor Henri-Pierre Roché. A lo largo de los años leí muchas biografías sobre estos escri-

8 Robert Stam: *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, 239 p.

9 Robert Stam: “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, en James Naremore, ed.: *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.

10 Robert Stam: *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005, 388 p.; Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005, 345 p.; Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell, 2005, 447 p.

11 Véase nota 2.

12 Robert Stam: *François Truffaut and Friends. Modernism, Sexuality and Film Adaptation*. Nueva York: Routledge, 2006, 262 p.

tores, donde se narra esta historia del *ménage-à-trois*. En los noventa se publicaron las cartas que se escribieron Catherine y el autor de la novela, Henri-Pierre Roché. También se publicó la novela que escribió Franz Hessel acerca de la historia. Estos materiales son trilingües, es decir, que están escritos con términos en inglés, francés y alemán. Todos estos materiales son muy articulados, y para mí son fascinantes. La mujer, Helen Hessel, es extremadamente vanguardista para la época. Ella es feminista, muy segura de sí misma, sexualmente libre,¹³ y fue una de las primeras mujeres en manejar un auto, lo cual se ve en la película, aunque ella maneja de manera un poco loca.

Así que me interesó conocer no sólo la película, sino también la novela, por la transtextualidad que existe entre ambas. Pero es un caso distinto a otros, porque se trata de una historia real, que ocurrió en la década de 1920, y que dio lugar a todos estos textos: novelas, cartas, biografías, testimonios y películas.¹⁴ Incluso los hijos de esta pareja escribieron su versión de la historia que vivieron sus padres. También están las tres películas que dirigió Truffaut a partir de las novelas de este escritor.¹⁵

Y más recientemente hay un grupo en Francia que se llama *Les Amis de Henri-Pierre Roché*, que se comunicaron conmigo para que participara en un congreso que ellos organizaron sobre la película. Fue así como conocí el trabajo de una mujer, Catherine Dutroit, que vive en África, escribió una maravillosa disertación doctoral sobre Henri-Pierre Roché. Ella leyó mi trabajo y yo leí el suyo. Al parecer todos estos trabajos serán traducidos al francés.

En la novela y en la película la mujer mata a su amante y se mata ella misma, pero en la vida real eso nunca ocurre. Ella vivió hasta la década de 1980. Tradujo *Lolita* de Nabokov al alemán y escribió obras de teatro. Ella fue la única persona de los tres que vio la película de Truffaut, y le escribió para decirle que estaba muy agradecida porque él había entendido sus sentimientos. Entonces, para mí ésta es una nueva forma de *fidelidad*, pues la película es fiel a los sentimientos de los personajes en la historia. En este sentido, este trabajo está ligado a ese proyecto más amplio sobre teoría y práctica de la adaptación, y sobre la *fidelidad* que debe tener una obra cinematográfica.

Lauro Zavala: Muchas gracias. Tú has impartido clases durante 27 años en Brasil, Francia, Alemania, Túnez y ahora en Abu Dhabi, y seguramente en otros lugares.

¹³ Marie-Françoise Peteuil: *Helen Hessel: la mujer que amó a Jules y Jim*. Madrid: Aguilar, 2012, 312 p.

¹⁴ Helen Hessel: *Journal d'Helen. Lettres à Henri-Pierre Roché*. Marsella: André Dimanche, 1991.

¹⁵ François Truffaut (dir.): *Jules y Jim* (1962), *Las dos inglesas y el amor* (1971), *El hombre que amaba a las mujeres* (1977). Francia.

He observado que tus clases son muy populares entre los estudiantes. Aquí mismo, en la Universidad de Nueva York, una de las razones que atraen a muchos estudiantes brillantes de todo el mundo a esta universidad es tener oportunidad de tomar clases contigo. Entonces, quiero preguntar algo que se desprende de manera natural de todo esto, ¿te gusta dar clases?

Robert Stam: Sí, mucho. Me encanta. Especialmente si puedo enseñar con un nuevo enfoque. Cada vez que enseño la Nueva Ola francesa es un curso distinto. Yo aprendo más. Hay nuevos autores. Hay más películas disponibles. Enseño una película distinta. Muestro cosas que están en YouTube. También disfruto mucho enseñar fuera de mi universidad. Casi todos los años enseño en Brasil, con frecuencia en São Paulo. Hace poco enseñé en Río. El próximo mes de junio voy a enseñar en Bahía. Me gusta mucho dar clases.

Lauro Zavala: Este semestre estás enseñando la Nueva Ola francesa aquí en NYU. ¿Se podría decir que la Nueva Ola francesa siempre es nueva para cada generación de espectadores?

Robert Stam: Sí, claro. En particular, el cine francés siempre está dialogando con la Nueva Ola de los años 60. Eso lo veo cada vez que viajo a París, y algo similar ocurre en otros países. Por ejemplo, algunos de mis estudiantes en China han estudiado la influencia del cine de Truffaut en algunos directores de cine chino.

Lauro Zavala: Por último, ¿cuál es tu proyecto actual?

Robert Stam: Tengo dos. Uno es terminar *Aesthetics and Politics*, y el otro no es sobre cine, sino sobre las discusiones culturales que hay en Brasil, Francia y Estados Unidos. Es sobre los debates del indigenismo, el multiculturalismo y las teorías poscoloniales. Mi próximo proyecto quiero que sea sobre el Atlántico rojo y el Atlántico negro. Todos los libros que tengo en esta parte de mi biblioteca son sobre los indios y la cuestión indígena.

Este proyecto incluye algo de cine. Por ejemplo, una película como *Cabeza de Vaca* trata sobre un indio blanco, es decir, alguien que se indianiza.¹⁶ También tenemos la historia de alguien como el predicador venezolano Jericó, que después de haber sido secuestrado se casó con una mujer india y los españoles lo consideraban un indio. Esta situación se ve en muchas películas europeas, donde los europeos se desconciertan y preguntan al personaje indianizado: ¿qué eres?, ¿eres indio? Las no-

16 Nicolás Echevarría (dir.), *Cabeza de Vaca*. México, 1991.

velas de Karl May están llenas de alemanes que se vuelven indios. Trabajan como indios, pelean como indios. Toda la literatura americana y europea está llena de indios. Tenemos películas hollywoodenses como *Pequeño Gran Hombre* o *Danza con lobos*.¹⁷ Cuando Cameron va a Perú y Brasil, los indios se acercan a él y lo cubren con pintura de guerra, y él los apoya en su lucha contra la hidroeléctrica.

Todos los grandes filósofos europeos hablan sobre los indios. Rousseau, Montaigne, Hobbes, Voltaire, y algunos de ellos se encontraron con los indios. Montaigne conoció a los indios tupinambá de Brasil. Rousseau conoció a un indio hurón de Estados Unidos. Todos ellos hablan sobre los indios, ya sea que los denuncien, como Hegel, o que los idealicen, como Rousseau.

Esto continúa con Lévi-Strauss y muchos otros. Hay un diálogo permanente entre los filósofos franceses y los indios en Brasil. Así que cada país europeo tiene su propio indio. El indio francés es filosófico, mientras que el indio alemán es romántico. Los alemanes idealizan al indio, como si tuvieran una relación especial con él, como si fuera su *alter ego*.

Lauro Zavala: Estos proyectos son muy interesantes. Gracias por el tiempo para esta conversación y gracias por tu trabajo sobre la teoría del cine.

Robert Stam: Gracias por estas preguntas.

New York University
10 de diciembre de 2014

Bibliografía selecta de Robert Stam

- 1989 Robert Stam: *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 239 p.
- 1992 Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York: Columbia University Press, 285 p. Primera edición de 1985.
- 1999 Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman Lewis: *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 271 p. Edición original en inglés de 1992.

¹⁷ Arthur Penn (dir): *Little Big Man*. Estados Unidos, 1970; Kevin Costner (dir): *Dances with Wolves*. Estados Unidos, 1990.

- 1999 Robert Stam: "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en James Naremore, ed.: *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- 2000 Robert Stam: *Teoría del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 418 p. Edición original en inglés de 1999.
- 2005 Robert Stam: *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell, 388 p.
- 2005 Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell, 345 p.
- 2005 Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell, 447 p.
- 2006 Robert Stam: *Francois Truffaut and Friends. Modernism, Sexuality and Film Adaptation*. Nueva York: Routledge, 262 p.
- 2012 Robert Stam y Ella Shohat: *Race in Translation: Culture Wars in the Postcolonial Atlantic*. Nueva York: New York University Press, 450 p.
- 2014 Robert Stam: *Teoría y práctica de la adaptación*. Traducción y prólogo de Lauro Zavala. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-Universidad Nacional Autónoma de México, 127 p.
- 2015 Robert Stam, Richard Porton y Leo Goldsmith: *Keywords in Subversive Film / Media Aesthetics*. Londres: Blackwell, 328 p.

Análisis cinematográfico

En el análisis no se producen juicios de valor. Conversación con Laurent Jullier

Nos encontramos en Cuernavaca con el doctor Laurent Jullier, investigador de la Université de París III, quien nos ofreció esta mañana (6 de octubre de 2011) la Conferencia Magistral sobre Cine y Artesanía en el marco del VII Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico, que tuvo su sede en el edificio de Rectoría de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), organizado por el Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico (Sepancine). Agradecemos al profesor Aliber Escobar y a la Universidad Iberoamericana por facilitar la estancia del doctor Jullier en el país. El doctor Jullier es autor de muchos libros importantes sobre teoría y análisis cinematográfico. Esta mañana vamos a conversar sobre dos de sus libros, que tratan específicamente sobre el análisis cinematográfico y los métodos de enseñanza. Éstos son: *L'analyse des séquences* y *Lire les images de cinéma*.

Lauro Zavala: Doctor Jullier, muchas gracias por aceptar esta conversación. Quiero comenzar con una pregunta, ¿cuál es la importancia del análisis de secuencias en el sistema universitario francés?

Laurent Jullier: El análisis de secuencias es una herramienta requerida para los concursos escolares, administrativos y académicos, quizá desde hace 15 años. Por otra parte, también es una carrera y un método para la aceptación de estudiantes en

el sistema escolar de nivel superior. Esto significa que si se tiene éxito en el análisis de secuencias, se puede ingresar a una de las universidades en Francia. El análisis cinematográfico es un método de selección entre los buenos y malos estudiantes.

Lauro Zavala: ¿Se aplica para todas las carreras de humanidades o sólo a los estudios sobre cine?

Laurent Jullier: Se aplica en muchas carreras. Por ejemplo, si quieres enseñar inglés en las escuelas secundarias, puedes utilizar el análisis de secuencias. Si quieres enseñar francés o español, también puedes seleccionar el análisis.

Lauro Zavala: Entonces, ¿es para estudios cinematográficos y de lenguas?

Laurent Jullier: Sí.

Lauro Zavala: ¿Y cuáles fueron las circunstancias que provocaron este cambio? Porque anteriormente se llevaba a cabo un examen de admisión con el análisis de textos escritos.

Laurent Jullier: En mi opinión, eso está relacionado con la revolución digital y quizá con la existencia de la web, y con ello el éxito de YouTube. Porque cuando buscas en YouTube, ves secuencias, ya que no quieres ver películas completas. Los jóvenes se han acostumbrado a la noción de los resúmenes cortos, la noción de resúmenes cortos de una totalidad. Actualmente predomina la preferencia por las ideas simples con respecto al trabajo de un autor. Esto ocurre en toda Europa.

Lauro Zavala: ¿Es lo mismo en todas las universidades europeas?

Laurent Jullier: En Italia, por ejemplo. En cambio, en Alemania se exige el análisis de una película completa. Y en Francia, fuera del ámbito académico —por ejemplo, en la revista *Cahiers du Cinéma*—, los críticos rechazan la noción del resumen, ya que se trata de una visión corta sobre el trabajo de un autor.

Lauro Zavala: ¿Existe en Francia algún curso de análisis cinematográfico en el nivel de la educación secundaria?

Laurent Jullier: Sí. Cuando están en el nivel de secundaria el estudiante puede elegir la opción de “Cinéma et l’Audiovisuel”, a la cual generalmente acuden diez personas del total de la matrícula.

Lauro Zavala: ¿El análisis cinematográfico es enseñado durante la educación primaria francesa?

Laurent Jullier: No, sólo algunos maestros recurren a las películas para mostrárselas a sus estudiantes. Pero realmente es excepcional, porque no es obligatorio en la educación primaria.

Lauro Zavala: ¿Existen programas de análisis cinematográfico en la televisión francesa? o ¿algún programa cultural o serie sobre el tema?

Laurent Jullier: No. No existe en la televisión. Sólo existen algunos tradicionales críticos de cine, pero las críticas no son lo mismo que el análisis cinematográfico que día a día realizo con mis estudiantes. Es muy, muy diferente.

Lauro Zavala: Regresando a sus libros, ¿por qué Francia tardó tanto tiempo en publicar un libro sobre análisis cinematográfico? Vemos que su libro *Lire les images du cinéma* se publica en 2007. Pienso en otras publicaciones francesas que son un antecedente lejano, como el manual de análisis de Marcel Martin, publicado en 1955, o el trabajo sobre el lenguaje del cine, de Jean Mitry, publicado en 1980.

Laurent Jullier: En efecto, éste es el primer libro sobre el estudio de las secuencias. Sin embargo, no es el primero sobre análisis cinematográfico. El primer libro que publiqué (*Esthétique du film*) fue en 1986, con Michel Marie y Jacques Aumont, y trataba sobre el análisis cinematográfico. No estaba basado en el estudio de las secuencias, sino de la película completa.

Lauro Zavala: ¿Por qué hasta 2007, siendo que en Estados Unidos tienen un gran número de publicaciones de este tipo de textos?

Laurent Jullier: Bueno, Estados Unidos es muy diferente. En el caso de Francia existe una particularidad y tiene que ver con la confusión entre la crítica cinematográfica y el trabajo académico. Por ejemplo, cuando encuentras a alguien que no sabe nada sobre análisis cinematográfico y le preguntas: ¿cuál es la teoría cinematográfica más importante para ti?, la persona te va a responder: "ah, definitivamente es *Cahiers du Cinéma*". Pero sabemos que esto no es verdad, pues *Cahiers du Cinéma* sólo aporta críticas cinematográficas; algunas veces contiene análisis filosóficos y estéticos, pero no son para nada análisis cinematográficos *per se*.¹ Es muy diferente.

¹ Esto se entiende mejor si se piensa que *Cahiers du Cinéma* es una revista de crítica cinematográfica, en la que efectivamente no se publican reflexiones de teoría del cine ni ejercicios de análisis cine-

Por otra parte, en Estados Unidos existe otro tipo de cultura y trabajos que son totalmente desconocidos en Francia. Las condiciones de la expansión del conocimiento son muy diferentes.

Lauro Zavala: Finalmente, el público lector de estos libros es muy distinto al público francés. En Estados Unidos hay una tradición más didáctica y casuística, y existe un enorme mercado para esta clase de materiales.

Laurent Jullier: Sí, es un mercado muy distinto. Por ejemplo, *Lire les images du cinéma* es un libro para profesores que dan clases a estudiantes de nivel secundaria. Su finalidad es aproximarlos al cine e introducirlos al análisis cinematográfico, sobre todo en los cursos de francés, inglés, historia. Y también para hacer divertidas las clases.

Lauro Zavala: Parece haber una tendencia creciente entre los autores de libros sobre teoría y análisis de cine a escribir un libro en colaboración con otro colega, como en los casos de Bordwell y Thompson; Elsaesser y Malte; Etherington-Wright y Doughty; Rushton y Bettinson, etcétera. ¿Cómo ha sido su experiencia al trabajar de esa manera, en particular con Michel Marie?

Laurent Jullier: Me gusta trabajar en colaboración con otros colegas porque me gusta conocer lo que tienen que decir respecto a una película, especialmente aquellos colegas que tienen una perspectiva totalmente diferente a la mía. Michel Marie es 15 años mayor que yo, y eso significa que tiene experiencia sobre el movimiento de cineclubes franceses, el cual fue muy importante. No tenemos totalmente la misma cultura, él tiene un enfoque muy diferente al mío, y las aproximaciones a las películas cambian. He escrito libros con antropólogos, sociólogos, filósofos; actualmente estoy escribiendo un libro sobre interpretación cinematográfica con un semiótico canadiense. La gente es diferente y es a través del intercambio como obtienes conocimientos.

Lauro Zavala: Ahora, enfocándonos en la historia del cine y el análisis cinematográfico, al final de la conferencia de ayer en la Universidad Nacional, usted mencionó la posibilidad de reescribir la historia del cine como una historia de los espectadores. ¿Por qué sería necesario?

matográfico. Esta revista es muy prestigiosa, pero está alejada de la teoría y el análisis, como ocurre en el campo periodístico, lo mismo en Francia como en cualquier otro país.

Laurent Jullier: Lo que dije esa mañana fue que la película necesita un espectador. No puedes pretender que una película sea recordada como una película sino a través de ser observada por alguien. Es simple: la película necesita un espectador y todos los espectadores son diferentes, dependiendo del país, la edad, el sexo, el color de piel, las preferencias sexuales. Cada película tiene características que influyen en las personas. Por ejemplo, si tú ves en 2011 *Tiempos modernos* de Charles Chaplin, no es la misma película que en 1936. Ahora es una película totalmente diferente. Con otros signos. Si el propósito del análisis cinematográfico es encontrar qué es lo que la película puede decir, tenemos la obligación de estudiar la época completa y no sólo eso, sino la forma como se ve.

Lauro Zavala: ¿Piensa usted que esa iniciativa debería ser internacional, interdisciplinaria?

Laurent Jullier: Sí, sí... Sería maravilloso tener una verdadera colaboración interdisciplinaria e internacional. Sin embargo, es muy difícil, realmente difícil. Porque tenemos que compartir paradigmas, y si no se tienen los paradigmas en común se vuelve imposible trabajar. Esta mañana, una mujer me hizo una pregunta y pude ver que nuestros paradigmas eran totalmente diferentes respecto al estudio cinematográfico. No compartíamos nada, incluso nuestros significados eran diferentes. Es muy complicado lograr un verdadero trabajo interdisciplinario. Cuatro personas es lo más adecuado. Seis personas, está bien. Tal vez ocho personas. Pero si se quiere trabajar con un grupo más grande, se vuelve imposible.

Lauro Zavala: Se podría pensar en los estudios visuales y utilizar categorías como arqueología de las audiencias, o en los estudios textuales con categorías que impliquen a los espectadores...

Laurent Jullier: Eso sería el paraíso. Por ejemplo, en Francia no existen los estudios visuales.

Lauro Zavala: ¿No?

Laurent Jullier: No.

Lauro Zavala: En uno de sus textos, usted habla sobre la diferencia entre las películas europeas y americanas. ¿Cuál cree usted que sea la principal diferencia en la tradición del análisis cinematográfico en Europa —especialmente en Francia— y la de Estados Unidos?

Laurent Jullier: La diferencia principal es el formalismo. El análisis europeo, especialmente el análisis francés, es terriblemente formalista, con el objetivo de eliminar el significado político y afectivo. Esto es algo que está presente (y es una sombra) en todo el análisis, con la finalidad de encontrar la forma de los significados ocultos, los significados psicoanalíticos, etcétera, etcétera. Ésa es la primera tradición. Incluso, si no quieres leer el trabajo académico, puedes leer las críticas. Por señalar un caso: ingresa al internet y ve *Le Monde* en Francia, y el *New Yorker* en Estados Unidos, y compara las diferencias en ambas críticas. En *Le Monde* no mencionan el guión, ni los personajes, ni los sentimientos. En cambio, en el *New Yorker*: guión, personajes, sentimientos, y es lo mismo en el trabajo académico. Soy la única persona en Francia que tiene el título de Profesor de Estudios Cinematográficos. Al contrario de Estados Unidos, donde hay cientos y cientos. ¡Es increíble!

Lauro Zavala: ¿Cuál ha sido la evolución del estudio del análisis filmico en Francia?

Laurent Jullier: La evolución ha sido del estructuralismo hacia la estética y la historia. Ambos son actualmente los paradigmas dominantes. Hace 25 años fue la semiología y la narratología. Ahora eso ha cambiado totalmente.

Lauro Zavala: Entonces, ¿la semiología ya está prohibida?

Laurent Jullier: Sí, sí. Nadie más piensa en la semiología, lamentablemente. Sin embargo, por ejemplo, en Italia sucede lo contrario, la semiología es muy importante para ellos.

Lauro Zavala: Para terminar, ¿cuál es la importancia de los estudios cinematográficos para la sociedad?

Laurent Jullier: En algún momento yo invité a mis colegas sociólogos a participar en un test sobre la práctica del análisis cinematográfico. Aplicamos un test a un grupo de trabajadores, nacidos más o menos entre 1945 y 1950. Allí empezamos a observar una tradición del análisis cinematográfico. Los trabajadores iban a ver las películas y después las discutían con sus amigos, con su familia, con sus hijos. Y la película era una manera de explicar las cosas y entablar una relación, por ejemplo, entre padre e hijo. La película comenzó a ser el soporte de la conversación en familia para resolver problemas entre ellos. Y en nuestra opinión, la de mis colegas y la mía, esta práctica es una forma de analizar la película. No es un análisis académico, pero sí es una forma de hacer análisis. Y existe. Durante el Movimiento del Cine Club que viví con Michel Marie, algunos de estos trabajadores llevaban sus cuadernos para escribir sus impre-

siones por placer. Y no sólo por eso, también para aclarar sus sentimientos. Y eso es un verdadero análisis. Ellos los hacían con sus palabras, no como nosotros. Pero aunque carecen de palabras técnicas, semiológicas, al final es lo mismo.

Lauro Zavala: Al inicio de esta charla usted marcó una distinción entre la crítica y el análisis de cine. ¿Podría resumir esa diferencia?

Laurent Jullier: Por ejemplo, ahora ofrecí cuatro conferencias en México y nunca pronuncié la frase: “es una buena película” o “es una mala película”. Puedes revisarlo.²

Lauro Zavala: ¿Podemos tener acceso a su libro?

Laurent Jullier: Sí. Está en internet. Accedan a la website francesa *Vodkaster*. Se trata de una website donde podrán encontrar fragmentos de películas de cualquier título. Si ustedes escriben el título de mi libro, podrán leerlo y revisar al mismo tiempo las secuencias a las que me refiero.

Lauro Zavala: Finalmente, ¿cuál es su dirección web para encontrarlo?

Laurent Jullier: [www.ljullier.net]. Allí podrán encontrar 16 textos, entre ellos 10 o 12 en inglés. Ninguno en español... lo siento.

Lauro Zavala: Bueno, muy bien. Gracias, doctor Jullier, por su visita y por todo su trabajo.

Laurent Jullier: Gracias por estas preguntas.

Traducción del inglés: Areli Castañeda

² Esta breve respuesta enfatiza una distinción fundamental entre la crítica y el análisis, pues mientras la crítica es sintética y se caracteriza por ofrecer un juicio de valor (como lo hacemos todos los espectadores de manera casual y espontánea), en cambio el análisis es una práctica sistemática, cuyo objetivo es examinar los componentes de la forma fílmica, precisamente la forma que determina el efecto que produce una secuencia en el espectador implícito. Para lograr este objetivo, el análisis no requiere de los juicios de valor, sino que se sustenta de un método particular para fragmentar la película en sus componentes formales.

Bibliografía selecta de Laurent Jullier

- 1995 Laurent Jullier: *Les Sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*. París: Armand Colin (coll. Cinéma & Audiovisuel), 224 p.
- 1997 Laurent Jullier: *L'écran postmoderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. París: L'Harmattan (col. Champs visuels), 204 p.
- 1998 Laurent Jullier: *Les images de synthèse. De la technologie à l'esthétique*. París: Nathan (coll. 128), 160 p.
- 2007 Laurent Jullier y Michel Marie: *Lire les images de cinéma*. Larousse (col. Comprendre & Reconnaître), 240 p. Segunda edición revisada y ampliada de 2012.
- 2011 Laurent Jullier: *L'analyse de séquences*. París: Armand Colin, 3^e edición, 223 p.
- 2012 Laurent Jullier: *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*. París: Flammarion (coll. Champs art), 432 p.
- 2015 Laurent Jullier y Martin Barnier: *Une brève histoire du cinéma*. París: Pluriel, 448 p.
- 2021 Laurent Jullier: *Debord*. París: Éditions Les Pérégrins, 128 p.

El análisis de cine es como el análisis químico. Conversación con Jesús González Requena

Nos encontramos en la Ciudad de México con el doctor Jesús González Requena, quien ha sido invitado a esta ciudad para impartir la Conferencia Inaugural de la Línea de Teoría y Análisis Cinematográfico en el doctorado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco.¹

Lauro Zavala: Doctor Requena, muchas gracias por su tiempo. Mi primera pregunta se relaciona con la importancia del trabajo de investigación metodológica en los estudios cinematográficos. Todavía es poco frecuente en lengua española la creación de modelos teóricos o de análisis para estudiar el cine o la literatura. Tal vez por ello su modelo de análisis, desarrollado de manera sistemática en su libro *Clásico, manierista, postclásico*² es de carácter interdisciplinario. ¿Cuáles fueron las circunstancias personales y profesionales que lo llevaron a crear este modelo?

¹ Esta conferencia, con el título de “Alien, el dragón y la mujer: a propósito del horror postclásico”, no se pudo llevar a cabo, pues estaba programada para el día 20 de septiembre de 2017. Como se sabe, el día anterior ocurrió un fuerte terremoto en la Ciudad de México que obligó a todas las universidades de la ciudad a suspender sus actividades académicas durante varios días. Sin embargo, esa conferencia unos días antes fue presentada ante la comunidad académica de la Unidad Cuajimalpa, en la Casa Galván de la UAM, y está disponible en YouTube.

² Jesús González Requena: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones, 2006, 3ª edición, 598 p. Primera edición de 2012.

Jesús González Requena: Mi modelo de análisis no es específicamente cinematográfico: pretende ser un modelo general de análisis textual susceptible de ser aplicado a todo tipo de textos, con independencia de que ante cada modalidad específica de éstos se planteen problemas específicos y se requiera de herramientas analíticas específicas.

Se enmarca en una teoría general del texto en la que vengo trabajando desde hace más de treinta años que concibe los textos como los espacios donde la cultura se construye y que, por ello mismo, constituye la materialidad misma de ésta. Y lo mismo podemos decir de los sujetos, en tanto conformados culturalmente por los textos de los que participan. Lo que, a su vez, permite su estudio objetivado y, por ello, propiamente científico, de la subjetividad y de las formaciones culturales que la hacen posible. Ello da, a la teoría del texto que propongo, una dimensión netamente antropológica, cuyos presupuestos teóricos fundamentales proceden del psicoanálisis y la semiótica.

Lauro Zavala: La utilidad de cualquier teoría cinematográfica consiste en que sus principios son universales y se pueden utilizar para analizar cualquier película producida en cualquier lugar del mundo. ¿Podría usted señalar brevemente cuáles son los lineamientos generales que permiten distinguir el cine clásico, manierista y postclásico?

Jesús González Requena: Estas tres categorías han sido construidas a partir del estudio del cine de Hollywood, por más que pueden ser aplicadas a aquellos otros cines que se han visto afectados por su influencia.

Muy sucintamente, diré que entiendo el cine clásico como un cine modelado por lo que he denominado el relato simbólico clásico: un relato de índole épica que ha sido determinante en la configuración de la cultura occidental y cuya presencia puede, por ello, ser encontrada en los ámbitos más variados, desde los relatos de caballerías de la saga artúrica hasta el cuento maravilloso analizado por Propp.

En mi opinión, es un serio error considerar el cine clásico de Hollywood como un modo naturalista de narración, tal como hizo, por ejemplo, Noël Burch. Bien por el contrario, considero que el naturalismo fue una forma de discursividad que marcó la evolución del arte europeo desde el XIX y que influiría de manera determinante en las vanguardias del XX, tanto como en lo que se ha dado en llamar el cine de autor europeo. El cine clásico, en cambio, se apartó pronto de las formas naturalistas del cine primitivo (esencialmente asociado a la feria) para conformarse como un relato simbólico. De ahí su conformación en un sistema de géneros.

Caracteriza al relato clásico lo que podríamos llamar la plétora del sentido. En él, el acto del héroe es vivido por el espectador (a pesar de su inverosimilitud, muchas veces evidente en el plano cognitivo) como un necesario efecto de índole esen-

cialmente inconsciente, cargado de sentido. En él culmina el relato en su conjunto como espacio de construcción del sentido. Por ello, el cine clásico de Hollywood constituye, por decirlo así, una extraordinaria excepción en el contexto de la evolución del arte occidental en el siglo XX.

La entrada en crisis de ese modelo clásico cobró la forma de la aparición en Hollywood de escrituras manieristas (en buena medida desarrolladas por cineastas europeos emigrados), caracterizadas por un respeto aparente del modo de relato clásico, pero a la vez por una toma de distancia y una desconfianza hacia él que se manifiesta en el trabajo de la puesta en escena. Simplificando: los cineastas clásicos (Ford, Hawks, Curtiz, Wellman...) creían en las historias que contaban; los manieristas, en cambio (Hitchcock, Lang, Sirk, Minnelli, Donen...), desconfían de ellos, sugieren constantemente su carácter de ilusión o espejismo.

El periodo del cine postclásico es el del neto fin de esa excepción que el Hollywood clásico constituyó en la historia del arte de Occidente. Como el cine de autor europeo, participa de la deconstrucción del relato simbólico, pero se diferencia de éste en que esa deconstrucción no cobra la forma de una narración lábil, incierta y desestructurada, sino que mantiene la estructura fuerte del relato clásico, pero invirtiéndola sistemáticamente: el sentido cesa y es sustituido por su negación espectacular. El héroe cae y su papel protagónico es sustituido por el del psicópata.

Lauro Zavala: En este libro usted hace un análisis plano por plano de *La diligencia*, *Vértigo* y *El silencio de los inocentes*. Este método tiene antecedentes en su propio trabajo, como un artículo publicado en 1996 en la revista *Área 5inco* de la Universidad del País Vasco,³ y después en sus trabajos sobre King Vidor,⁴ Howard Hawks⁵ y, muy especialmente, Douglas Sirk.⁶

Hace unas semanas estuve en Bogotá y encontré el libro recién publicado de Julio César Goyes Narváez sobre *El espejo* de Tarkovski.⁷ Aquí, en México, está en proceso de publicación el libro de Noé Sotelo sobre la violencia en el cine postclási-

3 Jesús González Requena: "Clásico, manierista, postclásico", en *Área 5inco. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, núm. 5, 1996, pp. 81-120.

4 Jesús González Requena: "Frente al texto filmico: el análisis, la lectura (*El manantial*), Vidor", en Jesús González Requena, comp.: *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 11-46.

5 Jesús González Requena: "Lo masculino y lo femenino: la costilla y el leopardo", en *Avatares de la diferencia sexual en la comedia norteamericana. Seminario de análisis filmico*. Granada: Tramayfondo / Diputación de Granada, 2008, pp. 125-188.

6 Jesús González Requena: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia / Minneapolis: Instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1986, 236 p.

7 Julio César Goyes Narváez: *La mirada espejeante. Análisis textual del film El espejo de Andréi Trakovski*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016, 575 p.

co, especialmente en *Se7en* y *Terciopelo azul*.⁸ Entiendo que estos trabajos se derivan del seminario que usted imparte en la Universidad Complutense de Madrid (UCM). ¿Cuál ha sido el alcance nacional e internacional de su propuesta de análisis?

Jesús González Requena: Ciertamente, esos trabajos y otros tienen su origen en el seminario que desde hace más de treinta años vengo desarrollando en la Universidad Complutense de Madrid. De él nació la asociación de teoría y análisis del texto *Trama y Fondo* (www.tramayfondo.com), constituida hoy por más de noventa investigadores de varios países.

Lauro Zavala: Además de esta asociación y la revista,⁹ usted también ha creado un congreso anual de análisis textual. Estos proyectos se han mantenido durante más de tres décadas y han contribuido a posicionar el análisis textual, en particular en el caso del cine, en un lugar que no tenía anteriormente en lengua española.

Por otra parte, en España parece haber al menos dos grandes grupos de investigadores del cine: los que se dedican al estudio de la historia (es decir, la historia del cine y la historia a través del cine) y los que se dedican al estudio del lenguaje cinematográfico (es decir, a la teoría del cine y el análisis textual). Durante varios años estos grupos estaban nucleados alrededor de la Asociación Española de Historia del Cine, por una parte, y la Asociación Española de Análisis Cinematográfico, por otra. Sin embargo, ambas asociaciones han dejado de realizar sus congresos anuales. ¿Considera usted que la actividad de investigación que está nucleada alrededor de *Trama y Fondo* podría ser considerada como una propuesta para fusionar estas dos aproximaciones al estudio del cine?

Jesús González Requena: Desde mi punto de vista, carece de sentido separar ambos ámbitos. El núcleo esencial de la historia del cine, por más que ésta venga a integrar los enfoques económicos y sociológicos, debe ser el análisis textual. Ello se deriva de manera directa del presupuesto básico de la concepción de la teoría del texto expuesta anteriormente.

Lauro Zavala: Hace pocos años usted elaboró un trabajo sobre Hitchcock y Buñuel que tuvo dos versiones simultáneas: la del texto impreso en papel y la de una exposición con materiales al estilo *found footage* que se exhibió en el Centro José Guerrero

⁸ Noé Sotelo: *Figuras del mal en el cine postclásico de Hollywood*. Proyecto de investigación posdoctoral en análisis cinematográfico. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2016-2018.

⁹ Véase, por ejemplo, la revista: *Trama & Fondo*, núms. 33-34: "Clásico, Manierista, Postclásico", 2012-2013.

de la ciudad de Granada.¹⁰ Esta correspondencia entre el análisis textual y el espacio museográfico también es poco frecuente. ¿Podría contarnos cómo fue para usted esta experiencia de trabajo creativo y de investigación?

Jesús González Requena: Creo que el análisis textual sólo alcanza su plena eficacia y rigor a partir de la manipulación analítica de los textos analizados. Esta idea, que en principio resulta inaceptable e incluso escandaliza a muchos colegas, es propiamente científica. Basta para comprenderlo el sentido que el análisis tiene en una ciencia tan respetable como la química: no hay análisis sin manipulación de lo analizado, vía su descomposición activa, la introducción de productos capaz de provocar determinadas reacciones, etcétera. Ello me ha llevado a desarrollar una herramienta digital destinada al análisis de textos audiovisuales.

El trabajo sobre Hitchcock y Buñuel partía de la hipótesis de que ambos autores participaban de una misma escena fantasmática (inconsciente) común y que era, a su vez, una especialmente relevante para la comprensión de lo que ha venido sucediendo en la historia del arte de las vanguardias y del llamado cine de autor europeo. Se trataba entonces de mostrarlo a partir del análisis comparado de imágenes y fragmentos de películas de ambos cineastas. Eso es lo que hice en el libro en cuestión, pero también lo que dio pie a una instalación en la que, en espacio museístico, se presentaban esas imágenes y esos fragmentos de modo simultáneo.

Lauro Zavala: En las universidades europeas, el análisis cinematográfico ocupa un lugar que todavía no alcanza en las escuelas de cine que hay en la región latinoamericana. Me refiero al hecho de que en las escuelas europeas la enseñanza del cine se inicia con la teoría y el análisis, y es sólo hasta el tercer año cuando se accede a hacer ejercicios con el equipo de filmación. Esta estructura, por cierto, requiere que todos los docentes tengan doctorado y estén activos en el terreno de las publicaciones especializadas. ¿Cuáles son las razones y las ventajas de esta estructura académica?

Jesús González Requena: En mi opinión, lo idóneo sería que ambas actividades —la práctica cinematográfica y la formación teórica— se desarrollaran, desde el primer momento, en paralelo.

Lauro Zavala: Aprovecho esta ocasión para comentarle que yo mismo he diseñado un modelo para distinguir el cine clásico, moderno y posmoderno, donde en este último paradigma se integran elementos de las dos tendencias anteriores, todas ellas

¹⁰ Jesús González Requena: *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel / Phantasmatic Scenes. A secret dialogue between Alfred Hitchcock and Luis Buñuel*. Granada: Centro José Guerrero, 2011, 358 p.

muy vigentes hoy en día. Pero el proyecto de proponer un modelo teórico para el estudio de cine, literatura y cualquier otro material de la producción simbólica contemporánea produjo una gran resistencia institucional, de tal manera que sólo me pude doctorar 20 años después de haber elaborado este modelo.

El clima de trabajo en España es muy distinto del que se respira en la región latinoamericana. En este clima de trabajo académico es crucial la existencia en España de notables archivos y bibliotecas de cine. Hace un par de años visité la biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid y me encontré con un acervo (abierto a los estudiantes) con más de 20 000 discos originales en formato digital. En México ninguna biblioteca universitaria cuenta con más de 2 000 películas. Eso obliga a crear acervos personales con 20 000 o 30 000 películas piratas. De otra manera, la investigación sería imposible.

Sin embargo, a pesar de estas condiciones envidiables de trabajo en España, el mundo académico español siempre ha estado más atento a lo que se produce en el universo académico y cinematográfico de Francia que a lo que se produce en Estados Unidos, Canadá o Inglaterra. ¿Tiene usted una explicación para este fenómeno?

Jesús González Requena: Bueno, quizás eso ya no sea así. Me temo que en los últimos tiempos no sólo España y Europa, sino también América, padecen una suerte de anemia teórica notable. Una especie de utilitarismo loco e irreal viene invadiendo las instituciones del saber, haciendo que sus investigadores se dediquen a fabricar ese monstruo llamado “índice de impacto” en vez de a... estudiar, investigar y ampliar el espacio del saber.¹¹

Lauro Zavala: Por último, ¿en qué proyecto está trabajando usted actualmente?

Jesús González Requena: Dado que mi trabajo se orienta cada vez más hacia el análisis de las imágenes a partir de ellas mismas y dado que el mundo editorial es refractario a la publicación de libros en los que las imágenes tengan una presencia relevante (“no más de 20 ilustraciones” suelen decir) he reorientado mis publicaciones al ámbito de internet. Todo mi trabajo reciente —que se desarrolla esencialmente en mi seminario de la UCM— se va publicando en breve plazo en mi página web (www.gonzalezrequena.com). Los últimos estudios realizados han sido análisis sistemáticos de *Psycho*, de Alfred Hitchcock y de *The Searchers*, de John Ford. En la actualidad trabajo en el análisis de *Casablanca*, de Michel Curtiz.

¹¹ Esta situación y muchos otros asuntos ligados a la práctica profesional del análisis textual son desarrollados de manera más extensa en el libro de Maite Gobanes Bilbao: *El texto y el abismo. Diálogos con González Requena*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2016, 213 p.

Bibliografía selecta de Jesús González Requena

- 1986 Jesús González Requena: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia / Minneapolis: Instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for the Study of Ideologies and Literature, 236 p.
- 1995 Jesús González Requena: "Frente al texto filmico: el análisis, la lectura (*El manantial*), Vidor", en Jesús González Requena, comp.: *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 11-46.
- 1996 Jesús González Requena: "Clásico, manierista, postclásico", en *Área 5inco. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, núm. 5, pp. 81-120.
- 2007 Jesús González Requena: *Douglas Sirk. La metáfora del espejo*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen / Serie Directores), 344 p.
- 2008 Jesús González Requena: "Lo masculino y lo femenino: la costilla y el leopardo", en *Avatares de la diferencia sexual en la comedia norteamericana. Seminario de análisis filmico*. Granada: Tramayfondo / Diputación de Granada, pp. 125-188.
- 2011 Jesús González Requena: *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel / Phantasmatic Scenes. A Secret Dialogue between Alfred Hitchcock and Luis Buñuel*. Granada: Centro José Guerrero, 358 p.
- 2012 Jesús González Requena: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones, 3ª edición, 598 p. Primera edición de 2006.

Bibliografía asociada

- 2012-2013 *Trama & Fondo* [revista], núms. 33-34: "Clásico, Manierista, Postclásico".
- 2016 Maite Gobanes Bilbao: *El texto y el abismo. Diálogos con González Requena*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 213 p.
- 2016 Julio César Goyes Narváez: *La mirada espejeante. Análisis textual del film El espejo de Andréi Tarkovski*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 575 p.
- 2016-2018 Noé Sotelo: *Figuras del mal en el cine postclásico de Hollywood*. Proyecto de investigación posdoctoral en análisis cinematográfico, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

No se analiza para publicar, sino para aplicar a la docencia.
Conversación con Francisco Javier Gómez Tarín

Nos encontramos con el doctor Francisco Javier Gómez Tarín, investigador de la Universidad de Valencia, en España. En esta ocasión nos visita en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, en noviembre de 2011, con motivo de impartir un Seminario sobre el Análisis de Textos Audiovisuales, como parte del Programa de Superación Académica de la División de Ciencias Sociales y Humanidades (DCSH).

Lauro Zavala: Doctor Gómez, bienvenido. Quiero iniciar esta conversación preguntando lo siguiente: en su seminario y en su libro *Elementos de la narrativa audiovisual* usted pone énfasis en las herramientas del análisis narratológico, derivadas de la tradición francesa y un poco anglosajona, ¿considera que el análisis narrativo de una película es el más útil para precisar la naturaleza distintiva de una película?

F. Javier Gómez Tarín: Bien, buenas tardes. Es cierto que en el libro que usted comenta hay una parte dedicada a la narratología. Pero eso está en el libro como homenaje o referencia a los precedentes de la teoría literaria, en los cuales la teoría fílmica comenzó. Entonces, entre la narratología y la teoría fílmica ha habido una serie de pasos, y yo creo que en este momento la narratología es algo que debemos ir dejando un poco de lado y concebir una teoría fílmica específica.

Lo que pasa es que las herencias deben ser reivindicadas. El hecho de que en el libro una parte del primer capítulo está dedicada a la herencia literaria es simplemente para asentar las bases y decir “de aquí venimos”, para inmediatamente ver hacia dónde vamos. Realmente la rentabilidad que tiene la narratología, que viene de la teoría literaria, aplicada al cine es un tanto cuestionable porque en algunas cuestiones va muy bien, pero en otras ofrece muchas dificultades. Quizás lo que estamos haciendo en los últimos años es replantear muchos de estos elementos y reflexionar sobre ellos para ver si podemos encajar bien en la teoría filmica los conceptos narratológicos desde una perspectiva directamente filmica y eliminar muchas etiquetas, muchos parámetros que no funcionan adecuadamente. Yo creo que esto François Jost y André Gaudreault lo trabajaron muy bien. Pero todavía hay cosas que chirrían un poco con lo que estamos reflexionando ahora. O sea que en el libro hay un reconocimiento de la herencia de la narratología, pero no como una línea metodológica.

Lauro Zavala: En términos más generales, si uno estudia por una parte el trabajo de Cassetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, ahí se propone la idea de un recetario que contiene varias herramientas de análisis. Por otra parte, las series de análisis conocidas en España, como la colección Paidós Cine o las Guías para ver y analizar cine, que usted coordina con Javier Marzal Felici, ¿considera usted que existe una Escuela Mediterránea para el análisis, es decir, una tercera escuela después de la Continental y la Norteamericana, una Escuela Mediterránea producida en Italia y en España, en la que se integran estas dos tradiciones?¹

F. Javier Gómez Tarín: Vaya, yo creo que no lo hay. Yo creo que éstas son etiquetas. Como de costumbre, las etiquetas se suelen poner *a posteriori*. En este momento lo que sí le puedo decir es que entre la teoría francesa, la teoría italiana y la teoría española, en lo que respecta a la teoría filmica y el análisis, hay muchas relaciones, muchos puntos de coincidencia, pero no hay un proyecto común. No hay una relación específica entre sus miembros, ni siquiera una idea de que eso sea una especie de escuela. Hay precedentes comunes. También hay una idea global que puede ser muy similar en algunos aspectos. Pero de allí a hablar de una Escuela Mediterránea, pienso que no, que no lo hay, que es una etiqueta que quizás con el tiempo pudiese ponerse, pero no me parece que lo haya.

1 Sobre estas tradiciones en los estudios sobre cine, véase nota 2.

Lauro Zavala: Volviendo a la serie, ¿cómo surgió la colección de Guías para ver y analizar cine? ¿Cuál es la historia detrás del proyecto editorial y cómo valoran ustedes mismos los resultados producidos hasta ahora?

F. Javier Gómez Tarín: La serie de Guías para ver y analizar cine surgió hace ya más de diez años. Esta serie nació al observar la necesidad, por parte de los profesores de secundaria y bachillerato, de contar con un material para apoyar el trabajo con los alumnos. Un esquema típico sería que en la clase sobre el Medievo ponemos una película como *El nombre de la rosa*. Con el tiempo, esta perspectiva ha cambiado, se ha profundizado. Ahora el objetivo fundamental ya no es bachillerato y secundaria, sino fundamentalmente la universidad y el público en general. Y los comités de redacción o comités asesores de la revista, que estaban formados por profesores de secundaria, también se han ido modificando. Aunque quedan algunos de los primeros, ahora la inmensa mayoría son profesores universitarios. En fin, esto ha ido cambiando. Pero la serie, que ahora lleva más de 50 números publicados, siempre ha conservado una misma estructura, aunque respetando la libertad de cada autor para diseñar su propio análisis. Esa unidad es lo que ha conferido a la serie un reconocimiento, aunque son libros que no se venden mucho.

Lauro Zavala: Además de esta serie, usted y el director Javier Marzal Felici han organizado varios encuentros de investigadores de teoría y análisis cinematográfico en España, además han creado sitios en la red y han coordinado volúmenes colectivos. ¿Cuál es el balance de este trabajo de liderazgo académico realizado en los últimos quince años?

F. Javier Gómez Tarín: Ah, esta pregunta es difícil. Difícil porque no tengo datos encima. Pero bueno, pongamos que hablamos no de los últimos quince años, sino desde el año 2003. Lo digo porque antes desarrollamos distintas investigaciones cada uno por su lado. En el año 2003 se produce una confluencia importante. Esa confluencia consiste en que un grupo de personas en la Universitat Jaume I, de Castellón, comenzamos a trabajar juntos donde se había montado una licenciatura en Publicidad y Relaciones Públicas. Luego se monta una licenciatura en Comunicación Audiovisual, y esto hace que vengan nuevos profesores, algunos de ellos de Valencia. Los profesores que vienen de Valencia son ya conocidos por nosotros, tienen relaciones con el procedimiento de las Guías para ver y analizar cine. Entonces se monta un equipo de trabajo que va a funcionar a través de proyectos de investigación. Primero analizan la fotografía. Posteriormente la imagen cinematográfica. Se analizan los productos televisivos. En este momento se analizan los videojuegos, es decir, hay un camino que se va desarrollando durante todos esos años, que logra

compactar un equipo potente de personas que trabajan coordinados y colectivamente. Esto yo creo que es muy importante.

Resumen de todo esto: pues que podemos estar hablando probablemente de más de treinta libros, mucho más. Si cogemos todo el equipo, pues tenemos cientos de capítulos, cientos de artículos y proyectos de investigación. Normalmente siempre hemos tenido uno o dos proyectos en marcha. En España no se puede tener más de un proyecto. Si se trabaja en distintas instituciones puedes tener hasta dos. Nosotros siempre hemos tenido uno o dos, normalmente dos. También tenemos proyectos de innovación educativa, que es algo que nos parece muy interesante porque también trabajamos en la aplicación.

Lo importante es que todo esto que vamos produciendo como investigación, como publicaciones científicas, después es aplicado a la docencia. Aquí no se trata de investigar para publicar, sino se trata de investigar para aplicar a la docencia.

Lauro Zavala: Desde afuera llama la atención que en la región española de Valencia haya un desarrollo especial de la investigación cinematográfica. ¿Nos podría dar una explicación, hay algún motivo para este desarrollo sostenido que se ha producido durante varias décadas? Incluso me atrevería a decir que se puede observar un desarrollo académico más fuerte que en Madrid. ¿Por qué ha ocurrido esto?

F. Javier Gómez Tarín: Bueno. Madrid y Barcelona son grandes ciudades. Eso es un buen precedente para tener en cuenta. Por otro lado, Valencia es una ciudad de tamaño medio, tipo Sevilla, un poco más grande que Sevilla, quizás. Como Bilbao, un poco más grande también. Es la tercera capital de España, pero con gran diferencia de Madrid y Barcelona ¿Esto qué quiere decir? Que los núcleos docentes en Madrid y Barcelona son inmensos. Sin embargo, en Valencia son relativamente asequibles, y a eso hay que añadir que en los años 70 un amplio grupo de profesores que estaban en la teoría de la literatura construyeron las carreras de Comunicación Audiovisual. El paso de estas personas de teoría literaria a comunicación audiovisual no ocurrió desde una perspectiva de reciclaje, sino desde la perspectiva de aplicar sus conocimientos a otra disciplina. Ese núcleo que hay en Valencia proviene precisamente de ese paso de teoría literaria a comunicación audiovisual.

Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que la zona de Levante es muy aficionada al cine de siempre. Hoy en día menos, pero en aquellas fechas era muy aficionada al cine. Además, la situación política que se vivía también fue una cuestión fundamental que aglutinó a una serie de personas con objetivos comunes, juntando colectivos de trabajo, montando la famosa revista *Contra Campo*, que aglutinó a gran parte de estas personas, y un porcentaje, no digo elevado, pero importante de *Contra Campo*, reside en Valencia. Entonces, claro, eso se tiene que notar. El hecho

de que Madrid o Barcelona le parezca que son casos aislados, no son casos aislados, son demasiado grandes y entonces a lo mejor se nota menos ese trabajo en equipo. También hay que tener en cuenta que, por ejemplo, los profesores que estamos en Castellón somos de Valencia, es decir, es como una continuidad.

Lauro Zavala: ¿Nos podría hablar un poco de los materiales para el análisis cinematográfico que tiene usted colgados en la red?

F. Javier Gómez Tarín: Mi criterio es que no hay que negar nada a nadie. Los libros no se pueden colgar por razones obvias. Pero los capítulos de libro y los artículos son susceptibles de ser colgados en la red. Entonces, lo que yo hice fue generar una página web muy sencilla donde lo único que hay son los artículos y los capítulos de libro que puedan ser descargados. Con independencia de eso, a la vista de las necesidades docentes y de la respuesta por parte de los alumnos, publiqué también en la red una especie de manual sobre el guión audiovisual, y otro texto más amplio sobre el análisis filmico.

Lauro Zavala: Es un poco sorprendente que además de analizar una película internacional como *Sin aliento* usted decidió escribir también un libro sobre una película que en Latinoamérica es prácticamente desconocida, como *Arrebato*. ¿Nos puede explicar la razón para elegir esta otra película?

F. Javier Gómez Tarín: El caso de *Arrebato* es muy claro. *Arrebato* es una película desconocida en América Latina, no lo dudo, pero es mítica en España. Cuando digo mítica, digo película de culto. No que la haya visto mucha gente. No tuvo muchos espectadores, si no recuerdo mal, unos setenta y un mil o algo así. Es una cifra muy pequeña de espectadores. En su estreno primero y en su segundo estreno fue un desastre, o sea que la repusieron porque era una película mítica, pero la gente no iba a verla. El gran público no accedió nunca a esta película. Pero ya ha pasado muchas veces por la televisión. Iván Zulueta es un personaje muy reconocido. Y, bueno, la escogí por lo que supone dentro del cine español como un momento de quiebre entre la marginalidad y la industria cinematográfica a finales de los setenta. Es la última y mejor película de la marginalidad cinematográfica, que en España es enorme y muy poco conocida, incluso para el público español. De la misma manera que en Latinoamérica en esas fechas se estaba haciendo cine militante, en España también se hizo, y mucho, y ese cine no es conocido en absoluto. Entonces, *Arrebato* es como si dijéramos la cabeza de puente hacia la normalización. Es una película experimental y metacinematográfica.

A mí me interesa mucho el lenguaje cinematográfico, y por eso escojo películas donde puedo elaborar teoría, es decir, no tanto analizar por el propio placer de analizar una película, sino que ella me sirva como punto de anclaje para producir teoría. Entonces, por el uso que *Arrebato* hace de las formas me resulta muy conveniente para hacer disquisiciones sobre el fuera de campo y la elipsis, que son los elementos que más me interesan.

Lauro Zavala: Ahora usted está preparando otros materiales.

F. Javier Gómez Tarín: Sí, en las Guías para ver y analizar cine va a salir *In the Mood for Love*, la película de Wong Kar-wai. En España se ha titulado *Deseando amar*. Luego, con otro compañero estamos preparando a largo plazo (de dos o tres años) un volumen sobre *Terminator 1* y *Terminator 2*, considerados como una sola película.

Lauro Zavala: Bueno, aquí en Latinoamérica todavía no tenemos una tradición editorial tan desarrollada en los estudios sobre teoría y análisis de cine, y por eso dependemos mucho de la industria española. ¿Encuentra usted una razón que explique por qué en España, especialmente en las editoriales Catedra y Paidós, se han traducido casi exclusivamente los trabajos producidos en Francia, y se ha dejado de lado la tradición académica anglosajona?

F. Javier Gómez Tarín: Los proyectos editoriales, desde luego no le puedo decir por qué ocurren, pero sí que es cierto que las personas de mi edad, en España, tenemos una formación francófona desde los años 70. Esto puede ser muy determinante. Entonces, claro, se traducen libros de origen francés, entre otras cosas, porque hay una gran cantidad de gente de cierta edad que tiene una formación francófona en vez de una formación anglosajona. Eso está cambiando. De hecho, en los últimos años el francés es algo que se estudia poquísimamente en España. Se estudia fundamentalmente el inglés. Pero claro, las cosas no cambian de un día para otro.

Por otro lado, habría que plantearse también una explicación cultural. Nuestra cultura está mucho más cercana a la cultura mediterránea y a la cultura francesa que a la anglosajona. Y al margen de eso, la teoría filmica se ha desarrollado también fundamentalmente por los teóricos franceses. Eso es evidente. Los teóricos americanos e ingleses siempre han ido un poco a remolque y han adoptado, en algunos casos brillantemente, y en otros casos mal, lo que decían los teóricos franceses. Entonces, quizás por ahí pueda haber otra explicación. Pero las cuestiones editoriales son difíciles porque probablemente también haya elementos de carácter económico, en los cuales yo no puedo entrar porque no tengo ningún conocimiento

en ese sentido. A lo mejor es mucho más fácil conseguir los derechos de autor de publicaciones francesas que de anglosajonas.

Lauro Zavala: ¿Podría hablarnos en términos generales sobre la importancia del concepto de *elipsis* que usted ha trabajado muy extensamente?

F. Javier Gómez Tarín: Los conceptos de *elipsis* y *fuera de campo*. No quisiera dejarlos separados uno del otro. Los he trabajado desde un punto de vista teórico porque son inseparables, así como el espacio y el tiempo son conceptos inseparables.² Fundamentalmente me preocupaba desde siempre construir discursos donde lo más significativo fuese la ausencia. Esto me preocupaba desde el punto de vista incluso creativo. Yo durante muchos años hice mis *pinitos* en el cine, y entonces hacía películas de carácter experimental. En esas películas he llegado a contar historias en un largometraje, donde parecen un par de personajes o tres, pero en realidad los personajes son ocho, nueve o diez. Al resto no se les ve, o se les ve una mano o se ve un vaso, es decir, jugando siempre a romper los límites de lo que puede mostrarse y lo que no, jugando con la *elipsis* y el *fuera de campo*. Cuando tuve la oportunidad de plasmar sobre papel en una tesis doctoral todo eso que durante toda mi vida estuve llevando en la cabeza, pues, claro, lo hice. Y son cosas que me interesan personalmente, que las vivo profundamente y que al mismo tiempo las aplico. Lo que más me interesa es cómo se hace un discurso con la *elipsis* y el *fuera de campo* como procedimientos discursivos para crear un sentido que desvela los mecanismos y se pone en contra del modelo institucional. Esto es lo que más me interesa realmente.

Lauro Zavala: ¿Podría darnos su propia definición de análisis cinematográfico y cuál es la utilidad de esta disciplina?

F. Javier Gómez Tarín: ¿La utilidad del análisis cinematográfico? [risas]. Bueno, los científicos nos dirían que nosotros no hacemos ciencia, ¿no? Entonces, bueno, yo simplemente le digo que *afortunadamente* no hacemos ciencia. Nosotros pensamos, y pensar tiene sus puntos positivos y sus puntos negativos.

Entonces, ¿qué es el análisis cinematográfico? Es una reflexión a profundidad sobre un texto audiovisual en el que no se dejan cabos pendientes y se intenta jus-

² Conviene precisar que la *elipsis* es el recurso fundamental del montaje, que consiste en eliminar imágenes (*fuera de campo*) que el espectador sabe que existen aunque no se muestren en la pantalla. Por ejemplo, no es necesario mostrar a un personaje durante las horas que duerme por la noche, pues sólo es necesario mostrar sus actividades durante el día. El “*fuera de campo*” es, precisamente, todo aquello que no aparece en la pantalla, pero que el espectador sabe que existe y le da sentido a todo aquello que sí aparece de manera explícita.

tificar todos los parámetros a través de los cuales se ha construido sentido. Para eso necesitamos conocer esos parámetros. De ahí la publicación reciente de un libro que se titula *Elementos de narrativa audiovisual*, para saber cuáles son esos parámetros. Pero luego tenemos que verlos en el texto, deducirlos y ver cómo construyeron sentido. El análisis será el texto que salga resultante de esa reflexión. ¿Para qué hacer análisis cinematográfico? Pues desde luego no por placer. Es placentero cuando se ha terminado. Pero durante el tiempo que se hace es engorroso. Probablemente porque el análisis cinematográfico es útil a la sociedad en líneas generales. También es útil para las películas. Es grato para quien lo hace una vez que lo ha terminado. En cualquier caso, el análisis cinematográfico puede construir teoría, y en estos momentos construir teoría es imprescindible.

Lauro Zavala: ¿Por qué es imprescindible?

F. Javier Gómez Tarín: ¿Por qué es imprescindible construir teoría? Pues esto lo ligo con lo de antes. Los científicos nos dicen que nosotros no hacemos ciencia. Afortunadamente, nosotros pensamos, repito lo que he dicho antes. Hacer teoría es fundamental porque en el mundo en que vivimos la teoría se niega, es decir, lo que se pretende en los proyectos universitarios, ya no estoy hablando de México ni de Latinoamérica, sino estoy hablando incluso de España, bueno, incluso en España, lo que se pretende en este momento es que las universidades estén cada vez más ligadas al capital, a las empresas, es decir, que lo que estudie la gente sea algo útil para luego aportarlo a las empresas. A mí me parece muy bien que lo que estudie una persona luego tenga aplicación práctica en el mundo real. Eso es fundamental. Pero una cosa es *estar desligado* y otra es *servir a*. Entonces, lo que se está pretendiendo actualmente es eliminar la teoría al máximo posible, para que salgan alumnos capacitados para llevar a cabo la práctica, sin pensar cómo se llevan a cabo esas prácticas. Entonces, para mí la práctica sin teoría es imposible, o sea, es una mala práctica. La teoría sin la práctica es poco viable, pero es posible. La práctica sin la teoría es imposible.

Lauro Zavala: ¿Podría comentar cuáles son las ventajas de trabajar a cuatro manos, es decir, en colaboración con otros colegas, como el doctor Marzal Felici y la doctora Rosa Franquet?

F. Javier Gómez Tarín: No trabajamos a cuatro manos, evidentemente, ¿no? [risas]. Esto no es tocar el piano. Vamos a ver, aquí me ha puesto a Marzal Felici y a Rosa Franquet. Con Rosa Franquet hemos llevado a cabo un congreso y estamos muy en contacto con la Asociación Española de Investigadores en Comunicación, donde ella

está también; es decir, hay mucha relación con Rosa Franquet, pero ella está en Barcelona y no está en nuestro equipo de trabajo. Ahora, yo creo que la pregunta que usted me está haciendo va en la línea de un trabajo en colectividad, digamos, con Marzal y con otra mucha gente. Porque nosotros tenemos un equipo de investigación, tenemos proyectos de investigación, pero al mismo tiempo tenemos un equipo consolidado, que es el grupo Itaca, que lleva ya años funcionando. Por eso le dije la fecha de 2003 como un punto de inflexión. Este equipo desarrolla colectivamente muchos proyectos, aunque cada uno de sus miembros individualmente tenga su propia entidad. Así que realmente cada individuo es un individuo y al mismo tiempo formamos parte de ese colectivo. Compartimos cosas. Pero lo más importante es que hacemos un trabajo en equipo donde no se trata de que se establezca una competitividad entre unos y otros. Todo lo contrario, se trata de que se establezca una mutua colaboración. Y yo creo que ése es uno de los secretos de tantas cosas que hemos hecho en estos últimos años, porque si no se colabora, las cosas no avanzan. Entonces, hasta ahora hemos colaborado activamente.

Si me pregunta por mi relación personal con el profesor Javier Marzal Felici, en cuanto a esa colaboración de trabajo a cuatro manos, como usted dice, más que trabajo a cuatro manos, yo lo llamaría de objetivos comunes. Es un buen entendimiento entre los dos que siempre ha existido. Hay una mutua confianza, yo diría que plena. Hablo por mí, pero supongo que puedo hablar también por él. Y de hecho él dirige el grupo Itaca, y yo soy el subdirector, y vamos repartiendo un poco los trabajos. Él dirige el Departamento, yo dirijo la titulación, y así vamos un poco a cuatro manos si se quiere, siempre manteniendo nuestra capacidad para desarrollar cosas individualmente. Lo que pasa es que esas cuestiones no se desarrollan digamos a escondidas de los otros, sino que se hacen precisamente con un acuerdo colectivo. De hecho, tenemos varios proyectos en marcha en este momento, que también son colectivos. Como por ejemplo un *Diccionario de términos cinematográficos* para la editorial Cátedra, que vamos a ver si conseguimos que salga el año próximo. Para estas cosas claro que estamos colaborando siempre. Pero digamos que mantenemos el trabajo en equipo, y aparte del vínculo mantenemos la individualidad. La suma de las dos cosas creo que da buenos resultados.

Lauro Zavala: Por último, ha mencionado varias veces que lo que hacemos los analistas no es ciencia, pero ahí hay un goce. ¿Podría hablar un poco más sobre esta idea?

F. Javier Gómez Tarín: Bueno, lo que hacemos no es ciencia. Ahí yo haría otra pregunta distinta. Se la haría a usted evidentemente. Yo no he dicho que no es ciencia lo que hacemos los analistas, he dicho que los científicos dicen que lo que hacemos

nosotros no es ciencia. Y yo digo *afortunadamente*, porque la pregunta se la devolvería a los científicos: ¿ustedes acaso hacen ciencia?, ¿qué cosa menos científica hay que decir una fórmula matemática? Eso sí es pura semiótica. Dos más dos igual a cuatro ($2 + 2 = 4$). ¿Qué naturaleza ontológica tiene el 2, el signo + o el signo =? Ninguna. Es una pura convención. De la misma manera que decimos dos más dos igual a cuatro, hubiéramos podido decir dos más para igual a 6. No hay nada ahí que podamos decir que es más o menos científico. Científica es la aplicación, creo yo, es decir, una serie de teorías que pueden ser llevadas a cabo en la práctica en la sociedad, y eso da lugar a productos determinados. Ahí quizá sí podamos hablar de una aplicación científica. No niego la capacidad de los científicos ni lo importante que es lo que hacen, evidentemente. Lo que hacemos nosotros no tiene importancia ninguna, es cierto, es decir, el mundo no se hunde porque nosotros no hagamos el análisis de una película. El mundo sí se hunde por una fórmula mal aplicada, en un viaje espacial o lo que sea. Quiero decir que evidentemente lo que hacen los científicos tiene una relevancia mucho mayor que lo que hacemos nosotros. Pero la pugna entre científicos y personajes como nosotros que hacen análisis filmico, o lo que sea desde el terreno de las humanidades o de las ciencias sociales, esa pugna por decir: “lo que hacemos nosotros es correcto y lo que hacéis vosotros no”. Ése es el gran problema que tenemos, y el enfrentamiento viene por ahí, no porque no nos respetemos. Yo respeto muchísimo a los científicos y les concedo que hacen ciencia y nosotros no. Pero de la misma manera que concedo esa cuestión, no parece lógico que se nos imponga a los que no somos “científicos” que para desarrollar por ejemplo una tesis de doctorado se tengan que seguir una serie de cánones tipo entrevistas de corpus empírico, etcétera. Puede hacerse una tesis magnífica en nuestro terreno sin que haya entrevistas y sin que haya un corpus empírico. Perfectamente se puede hacer.

Lauro Zavala: En la conferencia magistral entró el tema, bastante polémico en algunos campos, de la posmodernidad. ¿Podría comentar un poco de esta discusión?

F. Javier Gómez Tarín: Bueno, esa discusión es una falsa discusión. Y es que también soy un provocador, y esas cosas hay que tenerlas en cuenta, ¿no? Para mover un poco al auditorio a veces hay que provocarle. Cuando digo al auditorio me estoy refiriendo fundamentalmente a los alumnos en clase. Antes de que se duerman hay que decir alguna burrada, en fin, cosas de este tipo. Eso queda bien porque se divierten y al mismo tiempo le mete un poco de grasa al tema porque, si no estamos como demasiado serios siempre. Bien, en ese sentido, yo soy un tanto provocador. El término posmodernidad no me gusta, evidentemente. Eso lo dije ayer y lo digo normalmente, pero tampoco es que me oponga a que exista ese término. Lo que ocurre

es que depende desde el punto de vista en que se enfoca. Si nosotros hablamos de modernidad y posmodernidad como términos sociológicos e históricos, pues evidentemente esos términos pueden ser muy factibles porque la modernidad es algo que viene ya desde siglos y la posmodernidad puede ser lo que está ocurriendo ahora. Se podrá consolidar a lo mejor dentro de un tiempo cuando veamos con más perspectiva y digamos pues sí hubo un punto de inflexión cuando apareció una animación icnográfica o cuando empezó la cibernética, no lo sé. Es verdad que a nivel de la historia de la humanidad, la modernidad tiene unas pautas muy claras y puede haber una inflexión que llamemos posmodernidad.

Ahora, desde el punto de vista del cine, la modernidad cinematográfica no tiene nada que ver con la modernidad histórica o sociológica. Tiene que ver con una serie de rasgos en películas que quiebran el modelo institucional, y a eso le hemos mal llamado también modernidad. Pero bueno, ya que hemos aceptado todos esa especie de etiqueta, podemos seguir respetándola. Entonces, si la modernidad es un modelo, podemos hablar de posmodernidad. Pero si la modernidad no es un modelo, sino que es una quiebra del modelo clásico, entonces, hablar de posmodernidad es un poco absurdo porque si no hay modelo en la modernidad seguirá siendo modernidad, sólo que la quiebra será más amplia. Ahora, sí es cierto que en las películas que se hacen últimamente, esa sociedad que está cambiando se refleja como no puede ser de otra manera. Y entonces sí es cierto que si esa sociedad es posmoderna, hay un reflejo de ello en las películas que se hacen. Pero llamar a eso cine posmoderno, a mí me parece un exceso, porque entonces tendremos que aceptar que la modernidad cinematográfica es un canon y ahí es donde tenemos problemas muy serios, porque la modernidad cinematográfica empieza prácticamente con el mismo cine también.

Lauro Zavala: En el cierre de su seminario habló de algo muy importante, que es el goce.

F. Javier Gómez Tarín: Sí, es que hacer un análisis es una cosa muy compleja. Se tiene que ver una película muchas veces. Se tiene que trocear prácticamente plano a plano, se tiene que reflexionar sobre distintos aspectos de la película. Pasas una y otra vez por encima de los textos para hacer reflexiones que a veces, en el propio proceso hermenéutico, en muchas ocasiones ese proyecto que uno lleva adelante se quiebra porque hay algo que no funciona y hay que volver atrás, hay que volver a plantearse. Es muy ardua la labor. Si el producto con el que trabajamos no es un producto que nos produce goce, que nos produce satisfacción, que es algo que nos gusta realmente, entraríamos en una especie de esquizofrenia absoluta porque estaríamos trabajando probablemente bien, pero a disgusto. Y estas cosas a disgusto no se pueden hacer. Entonces, el goce va en el sentido de analizar materiales que sean

agradables de analizar para nosotros. Si no, es que realmente, se dice en España, estaríamos tirando piedras contra nuestro propio tejado.

Lauro Zavala: Gracias por su tiempo. Buenas noches.

Javier Gómez Tarín: Bien. Buenas noches.

Miércoles, 6 de noviembre de 2011

Bibliografía selecta

- 2006 Francisco Javier Gómez Tarín: *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto filmico*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 135 p.
- 2006 Francisco Javier Gómez Tarín: *Guía para ver y analizar Al final de la escapada*. Valencia: Nau-Llibres / Octaedro, 135 p.
- 2007 Francisco Javier Marzal Felici y Javier Gómez Tarín (eds.): *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, 308 p.
- 2009 Francisco Javier Gómez Tarín: *Won Kar-wai. Grietas en el espacio-tiempo*. Madrid: Akal, 142 p.
- 2010 Francisco Javier Gómez Tarín: *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*. Valencia: Shangri-la, 200 p.
- 2011 Francisco Javier Gómez Tarín: *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Valencia: Shangri-la, 508 p.
- 2013 Francisco Javier Gómez Tarín: *Guía para ver y analizar Deseando amar*. Valencia: Nau-Llibres / Octaedro, 160 p.

Teoría y análisis en Latinoamérica

La investigación sobre cine en América Latina. Conversación con Ismail Xavier

Nos encontramos en la Cineteca Nacional de México, poco antes de la inauguración, en junio de 2016, del XV Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico de Sepancine, que coincide con el II Encuentro Internacional de Investigadores de Cine Mexicano e Iberoamericano, convocado por la Cineteca Nacional, y con el IV Congreso sobre Cine y Arte en América Latina (Cocaal), que es organizado desde Brasil.

En este encuentro contamos con la participación de casi 40 investigadores provenientes de Brasil, 75 investigadores mexicanos y algunos que han llegado de otros siete países. Este congreso iniciará con la conferencia inaugural del doctor Ismail Xavier, sobre Memoria y Política en el Cine Latinoamericano, en que se hablará sobre tres películas de Argentina, Brasil y México.

Lauro Zavala: Doctor Xavier, gracias por acompañarnos. Al conocer su trayectoria académica se puede observar que usted cuenta con dos doctorados distintos: un doctorado en Teoría Literaria por la Universidad de São Paulo de 1980, y otro en Cinema Studies (Estudios sobre Cine) por la Universidad de Nueva York de 1982. A partir de esta experiencia formativa en una universidad latinoamericana y otra estadounidense, ¿por qué razón cree usted que todavía no existe en América Latina ningún programa doctoral especializado exclusivamente en estudios sobre cine, ni

un instituto nacional de investigaciones cinematográficas como los programas doctorales y los centros de investigación que hay en Estados Unidos, Canadá y Europa? ¿Qué ocurre en Latinoamérica?

Ismail Xavier: Buenas tardes. Agradezco la oportunidad de estar acá para esta conversación entre nosotros. Más de una vez he estado en la Ciudad de México y para mí es un privilegio. Me gusta mucho.

En cuanto a los estudios de cine, efectivamente yo tampoco conozco ningún programa doctoral o instituto que se dedique al cine en ninguna universidad latinoamericana. Una experiencia que yo viví en Brasil es que en la segunda mitad de la década de 1960 se crearon las escuelas de comunicación. En ese momento el cine se incorporó a las universidades, incluyendo São Paulo y Río de Janeiro, lo cual llevó, varios años después, a la creación de los Departamentos (o Facultades) de Cine.

Es interesante notar que muchos programas de comunicación en Brasil tienen especialistas en cine, pero en el programa que llamamos de graduación, que en México es la licenciatura, hay muy pocos programas de cine en Brasil. Entre ellos se encuentran el de la Universidad de São Paulo y el de la Universidad Federal Fluminense, en la ciudad de Niterói. Hay otros que se crearon en otros lugares. Tuvieron que pasar unos siete años para que empezaran los programas de maestría y doctorado. Y cuando esto ocurrió, se tenía la idea de que el cine es parte de los estudios de medios de comunicación, los *media*. Por ejemplo, nosotros en São Paulo tenemos un curso de televisión, un curso de cine, incluso algunos cursos de radio en el mismo Departamento donde yo era estudiante. Entonces se creó en Brasil la idea de que el cine siempre está acompañado por algo más. Siempre se estudia el cine y otra cosa.

En la formación de los profesores también ocurre este fenómeno. Por ejemplo, entre mis profesores había un grupo que venía de la Cineteca y que tenía una formación más ligada a la historia del cine brasileño. Y al mismo tiempo teníamos profesores que venían de la Facultad de Letras, con una formación humanística, de análisis literario. Y también en ese momento, a finales de la década de 1960, hubo una fuerte presencia de profesores que venían con una formación en semiología francesa. Ellos impulsaron los estudios de semiología del cine y su figura principal, que en ese momento era Christian Metz. Estos ejemplos muestran cómo todo dependía de las circunstancias. Cada universidad tiene una historia diferente, pero lo que era común a todas era esta idea de que el cine es parte de la Comunicación.

Todo ello creó mucha tensión, porque nosotros en cine tenemos una preocupación estética fundamental que no es común entre la gente de comunicación social. Esto no solamente ocurre en Brasil. A finales de la década de 1990 yo estaba en Francia, donde me quedé a dar clases durante seis meses. También ahí había una tensión muy fuerte entre la gente con formación en Comunicación y los profesores

de Estética en la Universidad de París III; por cierto, el Departamento se llamaba *Études de Cinema et Audiovisual*. Entonces, no era sólo cine, sino que incluía todo lo audiovisual (televisión, video experimental, etcétera).

Esto ocurre en todas partes, pero creo que tal vez en Estados Unidos la disciplina es más independiente. En la década de 1970 ya había Departamentos de Cine, pero había una separación muy fuerte entre los programas de producción y los programas de teoría e historia del cine, como ocurría en la Universidad de Nueva York y otras.

En todas partes se ha creado la idea de que siempre se estudia el cine y algo más. Por ejemplo, ahora que tenemos el cine digital y una multiplicidad de soportes tenemos programas sobre cine y video o sobre cine y artes visuales (ligados a los artistas que trabajan con instalaciones). La existencia del cine en diferentes soportes también dificulta que en Brasil tengamos un Centro de Investigación sobre Cine que sólo se dedique al cine, en ese sentido más estético que nos preocupa más, que es nuestro campo de análisis.

Lauro Zavala: Pasemos ahora a su proceso formativo personal. Durante su estancia en la Universidad de Nueva York, ¿qué profesores fueron determinantes en su formación como investigador?

Ismail Xavier: Cuando yo llegué a Nueva York, en 1975, había una fuerte presencia de profesores que estaban muy ligados a la producción de la vanguardia de las décadas de 1950, 1960 y 1970. Eran personas como Jonas Mekas y Hollis Frampton. Pero la persona más importante para mi formación como investigador fue Annette Michelson, que venía de Artes Visuales. Ella era una crítica de arte que vivía en París y regresó a Nueva York contratada por el Departamento de Estudios Cinematográficos. Así se dejaba claro que ese Departamento estaba orientado a la teoría, la historia y la estética, y no a la producción. Ella trajo la cultura de las vanguardias, lo que permitió establecer un puente entre el cine y las artes visuales. Estas últimas ya no se llamaban Artes Plásticas porque cambió su relación con los medios de comunicación. Mis colegas de la misma facultad que estudiaban artes preferían hablar de Artes Visuales.

Annette Michelson tenía una formación muy profunda. En ese momento, la única persona de la Universidad de Nueva York que era conocida en Brasil era el historiador de cine Jay Leyda. Yo tuve la suerte de conocerlo. Era una persona maravillosa. Y también tuve colegas muy buenos que ahora son muy conocidos, como Tom Gunning, que es un historiador muy fuerte y que también se formó con Jay Leyda.

Yo tuve la felicidad de participar todo un año en un seminario que Jay Leyda coordinaba sobre el trabajo que hizo Griffith antes de sus largometrajes, entre 1908

y 1913. Son cinco años del primer Griffith, todos los cortos de 10 o 15 minutos. Y Annette Michelson me enseñó a mirar. Tenía un ojo increíble. Sus clases de análisis eran magistrales. La formación que yo tenía en crítica y teoría literaria me llevó a trabajar mucho con el problema del análisis cinematográfico. Mi tesis es sobre cómo analizar de manera minuciosa.

Lauro Zavala: ¿Está publicada?

Ismail Xavier: Sí. Yo distingo dos fases en mi formación doctoral. Primero comparé el cine de Glauber Rocha con dos clásicos del cine brasileño anteriores al *Cinema Novo*, en un libro que se llama *Glauber Rocha y la estética del hambre*, que se publicó en 1983. Después hice un trabajo bajo la orientación de Annette Michelson, que es un estudio de la alegoría, donde hago una comparación del tratamiento del tiempo en distintas películas brasileñas. En este trabajo tuve la influencia de Walter Benjamin. Estos trabajos son de análisis cinematográfico.

Este periodo formativo en Nueva York, de 1975 a 1977, fue clave en mi vida porque, además de estudiar, yo trabajaba para una editora que me había solicitado escribir un libro didáctico sobre cine. Este libro no pudo haber sido escrito en otro lugar que no fuera Nueva York, porque ahí había una biblioteca fantástica, que se encontraba en la cineteca de los cineastas de la vanguardia. Esta cineteca fue creada por Jonas Mekas, ese señor que venía de Lituania e hizo un trabajo importante como parte de los creadores de un cine alternativo experimental en Estados Unidos desde 1950 hasta 1970. Esta biblioteca tenía todo y estaba muy bien organizada.

Cuando llegamos a Europa en 1977, yo ya estaba en condiciones de hacer una buena introducción, pero las bibliotecas europeas no eran como la de Nueva York. Así que tuve mucha suerte, porque pude hacer un trabajo didáctico que sólo pudo haber sido escrito en Nueva York y en aquel momento. Hoy sería imposible, porque en lugar del interés por la estética ahora existe lo que mucha gente llama *Cultural Studies*. Es muy interesante y tiene su valor, pero para quien está más interesado en la estética no es un terreno de mucha utilidad. El trabajo que hice me acercó más a la cultura literaria.

Paulo Emílio Sales Gomes era un gran profesor de cine que ya había hecho muchos trabajos de investigación y de historia. Él era la persona más importante de la Cineteca en aquel momento. Él participaba en un grupo muy importante en São Paulo, que desde jóvenes eran amigos y después fueron a trabajar a la Universidad de São Paulo. Ahí estaba un profesor de teoría literaria, Antonio Candido, y un profesor de teatro y otro de artes visuales. Este grupo fue muy importante para la cultura de Brasil en general. Yo pude hacer ese puente porque terminé mi curso

de formación profesional en 1970. Lo que yo había practicado era el montaje. Como estudiante llegué a montar varios cortometrajes. Tenía una buena experiencia, que sirvió mucho para el ojo y para el oído, porque el montaje es estratégico, y esa experiencia práctica también ayuda cuando hacemos análisis.

En ese momento todavía no existía el posgrado en cine. Entonces, como Paulo Emílio Sales Gomes tenía su trabajo en la Facultad de Letras, yo pude hacer este puente y me vinculé con las letras. Esto también fue muy importante, porque había una tradición de estudios sobre la dimensión estilística, que era muy fuerte en los Estudios Literarios.

Yo encontré una gran diferencia entre lo que ocurría en Brasil y lo que ocurría en Nueva York. En Estados Unidos había muchas universidades que vinculaban el cine con las industrias culturales. Y también había muchos cursos independientes de cine en Nueva York, en California y en Iowa. En cambio, en São Paulo no había esta posibilidad de establecer vínculos interdisciplinarios. Todo ocurría sólo dentro del campo de la Comunicación. Y eso continúa hasta el día de hoy. Precisamente ahora yo soy profesor en una escuela de Comunicación, en el Departamento de Cine, Radio y Televisión.

Lauro Zavala: Usted ha sido profesor invitado en la Universidad de Nueva York, en Iowa y en Chicago. Y también en Leeds (Inglaterra), y en la Sorbona (Francia), en dos ocasiones. ¿Usted encuentra diferencias sustanciales en las tradiciones académicas de las universidades anglosajonas, las francesas y las latinoamericanas?

Ismail Xavier: Es importante señalar que los programas europeos y estadounidenses empezaron casi al mismo tiempo. Por ejemplo, la Sorbona incorporó el cine en sus programas casi al mismo tiempo que la Universidad de Nueva York o Iowa. Lo que ocurría en Francia es que el cine circulaba ampliamente en el mundo intelectual de los grandes profesores de las Humanidades. En cambio, en Estados Unidos había cierta resistencia frente al cine entre los especialistas de ciencias sociales, historia o literatura, y por eso ellos empezaron a ver el cine desde un punto de vista académico.

Esto puede ser más claro con un ejemplo. Uno de los teóricos de cine americano que tiene una visión muy propia es Stanley Cavell, que era un profesor de Harvard. En 1973 escribió su primer libro sobre cine, *The World Viewed*, que es una teoría elaborada desde la perspectiva de la filosofía analítica americana, como lector de Wittgenstein. Ésta es una tradición intelectual muy diferente de la que tiene la gente que se interesó por el cine en Francia, donde los filósofos siempre han estado muy próximos al cine. Entonces, lo que hizo Cavell en su introducción fue disculparse porque, siendo un profesor de Estética, estaba hablando sobre Cine.

Mientras tanto, la experiencia en Nueva York era distinta, aunque los colegas en la Universidad de Nueva York no formaban un grupo. Cada uno tenía una formación muy distinta. Algunos de ellos no tenían doctorado. La misma Annette Michelson no tenía un doctorado. Paul Sidney, que dirigía la biblioteca, hizo su doctorado al mismo tiempo que empezó a dar clases. Y algunos profesores venían de los estudios de teatro. Lo que yo veo es que todo estaba empezando al mismo tiempo. Éste fue el momento en que Dudley Andrew estaba en Iowa.

Cuando yo estuve en Iowa pude ver que el Departamento de Cine tenía una conexión muy fuerte con Francia. Dudley Andrew era biógrafo de André Bazin. Escribió mucho sobre cine francés de los años 30, y conocía muy bien la teoría francesa y el cine francés. Entonces, Andrew era bilingüe, tenía colaboración de los franceses y de los americanos. Esto fue muy fuerte desde el punto de vista teórico. Y había otro grupo que también tenía una formación en la Universidad de Wisconsin, donde el más importante era David Bordwell.

Entonces, en Estados Unidos se formó ese tipo de presencia muy fuerte de liderazgos de cine, creando grupos de trabajo. Incluso polemizaban entre ellos, como en Francia. Cuando yo estuve en París III encontré un mundo muy consolidado. Allí tenían un grupo de escritores del que nosotros éramos lectores. Y había cierta tensión entre las personas de Historia y las de Estéticas, que se profundizó y provocó conflictos recientemente.

Lauro Zavala: [Risas].

Ismail Xavier: No, no. Es muy fuerte.

Lauro Zavala: Aquí también.

Ismail Xavier: No, esta cosa existe en todos lados. Porque en Francia se distingue París I, II, III, IV, V, y se divide en Departamentos. Por ejemplo, París I es un lugar que tiene mucha gente de Historia, más que París III. Cuando hay conflictos, cuando hay diferencias sobre la manera de entender cómo se debe trabajar, se separan diferentes unidades dentro del sistema universitario parisino. Cada cual en su propia área.

Una de las cosas que para mí fue interesante es que, a pesar de toda la tradición en Historia que hay en Francia, la historiografía mejor hecha es la americana, pues es más precisa y ha logrado establecer conexiones entre los datos empíricos, los documentos, las películas y la reflexión intelectual.

Por eso es que de esta tradición ha salido la teoría del primer cine, que era un cine de atracciones.¹ Fue Tom Gunning, junto con el canadiense André Gaudreault, francófono, quien trabajó en la creación de este campo de investigación con el concepto de cine de atracciones del primer cine, que es el cine anterior a 1910. Entonces lo que yo aprendí en Estados Unidos fue ser más atento a esta conexión entre la documentación disponible, la lectura de películas y los instrumentos conceptuales.

Yo tenía una formación totalmente francesa porque la Universidad de São Paulo, en aquel momento (y aún hoy) era muy francesa. Fue una universidad creada en los años 30, donde muchos profesores franceses vinieron a dar clases. El caso más conocido es el de Claude Lévi-Strauss, que estaba muy joven y fue profesor en Brasil por varios años. Después también estuvo en Brasil al hacer una parte de sus investigaciones sobre las culturas indígenas.

Lauro Zavala: Su primer libro, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, fue publicado en 1977 y ha tenido seis ediciones, la más reciente de 2014, casi cuarenta años después. Y en 2008 fue traducido al español en Argentina, treinta años después de su publicación original en portugués. Es evidente que la discusión sobre las polémicas teóricas que se reseñan en este libro da sentido a toda su trayectoria académica. Este libro está escrito desde el interior de una perspectiva teórica, francesa, con la que los investigadores brasileños siempre han estado muy familiarizados. En Brasil se ha traducido al portugués a autores como Bazin, Eisenstein, Barthes, Eco, Deleuze, Bellour y Godard, como no ha ocurrido en el resto de Latinoamérica. En el resto de Latinoamérica conocemos a estos autores por las traducciones hechas en España. En este libro y en el trabajo de la crítica de cine que se produce en Brasil, como la que está presente en este congreso, ocurre algo similar a lo que ocurre en la crítica que se realiza en Argentina, en Chile y en Uruguay, es decir, en los países donde se han sufrido severos regímenes de dictadura extrema. En todos estos países se adopta una postura filosófico-política de oposición al cine hollywoodense de géneros, al que se ha llamado el cine de la transparencia.

En el resto de Latinoamérica hemos leído a estos teóricos europeos en una clave más próxima a la epistemología y la metodología del análisis. Aquí en México, la preocupación principal del trabajo académico sobre cine en el terreno del análisis no es una resistencia a la transparencia. Lo que define el trabajo de la investigación académica en México es una fractura muy marcada entre el trabajo de las ciencias sociales, en particular, los historiadores, los sociólogos y los psicólogos, por

¹ El cine de atracciones, también llamado cine de los primeros tiempos, es el cine producido aproximadamente de 1895 a 1905 y está todavía muy próximo a los espectáculos populares anteriores al invento del cine, como el circo y otras atracciones populares.

una parte, y por otra parte el trabajo desde las humanidades, como es el caso de la semiología, la filosofía, la comunicación o los estudios de literatura. Por ejemplo, en este congreso, como es acostumbrado, la convocatoria estaba abierta a todos, pero no respondió ni un solo historiador de cine, ni un sociólogo, ningún psicólogo y mucho menos algún politólogo dedicado a estudiar el cine. En cambio, los que participamos en este congreso trabajamos sobre el lenguaje cinematográfico, los métodos de análisis de secuencias, los problemas genológicos, es decir, sobre los géneros dramáticos, y preguntas sobre la experiencia estética del cinéfilo común. ¿Usted observa en este congreso, al ver el programa, una diferencia notable entre los intereses y los métodos de investigación de los investigadores mexicanos y de los brasileños?

Ismail Xavier: Bueno, yo tengo una afinidad con el análisis de las películas, el análisis de secuencias, la segmentación de una obra, cómo establecer criterios de división y cómo entrar a los microanálisis de cine. Yo me siento identificado con esta tendencia que hay en México.

Lo que yo puedo comentar es que en Brasil hay dos momentos muy marcados. Cuando yo empecé mis estudios sobre cine, todos los cinéfilos universitarios brasileños estábamos muy atentos al *Cinema Novo* de los años 60. Entonces, de esa experiencia absorbimos la idea de que hay una conexión muy fuerte entre cine y política. Al mismo tiempo, también aprendimos lo que para mí es más importante, es decir, que la política pasa por la estética. Esto significa que el alcance político del trabajo de un director depende del tipo de lenguaje del cine que utiliza, y del conocimiento que tiene de la historia del cine y de los estudios de cine.

En resumen, esta inclinación política está muy presente en el libro de 1977. La idea de un *discurso cinematográfico* viene de la teoría francesa. Y al mismo tiempo había en mi generación la idea de no ser *reduccionista*, es decir, la idea de no reducirlo todo a la técnica o a la anécdota, a los meros contenidos políticos de la historia que cuenta una película.

La idea central es que hay que saber operar dentro del campo del arte, tener conocimiento de las cuestiones estéticas, para así poder intervenir en la cultura y la política. Este libro fue una presentación didáctica de las teorías del cine, lo cual es muy distinto de mis siguientes libros, dedicados a momentos particulares del cine brasileño, como los estudios sobre literatura y cine. Incluso recibí la acusación de formalista por aquellos a los que no les interesa mucho la estética. Esto es muy común en Brasil. No sé si acá se dé lo mismo. “¡Ah!, son formalistas, se preocupan más por la forma del arte”.

Pero siempre (hasta hoy) la política ha estado presente en mi trabajo, debido a mi formación. Yo entré a la universidad en los años 60. Viví el año 68. Después tuve una fuerte atracción por cineastas que establecen una conexión entre el arte y la

política, como Godard, como Antonioni, como los grandes directores italianos, como el *Cinema Novo* y los nuevos cines en el resto de América Latina, pero siempre con el cuidado de no tomar las películas como una mera ilustración de lo que ya sabíamos.

La mayor parte de la gente con la que trabajo estudia la relación entre cine e historia. Y con mis amigos yo insisto en que no hay que reducir el cine a un esquema predeterminado. La política es una forma de estar en el mundo. Pero lo más importante es conocer las películas. Cuando yo daba el curso de cine a los alumnos de 18 o 19 años, yo daba la bibliografía que había que leer. Pero yo decía: “lo más importante es ver las películas más relevantes de la historia del cine; conocer la historia a partir de tu propia mirada y tus propios oídos”, y no porque el señor Georges Sadoul dice esto o porque el señor Jay Leyda dice esto otro o porque el historiador del cine brasileño dice aquello, eso ya es un postulado incuestionable.

Entonces hay dos polos. Por un lado, la política siempre está presente, pero al mismo tiempo, siempre hay que tener el mayor cuidado posible para inscribir el trabajo en el campo de la estética.

Lauro Zavala: Aquí conviene plantear el problema de la falta de circulación del cine producido en los países de la región latinoamericana. Por ejemplo, en Brasil circula un poco el cine argentino, pero no circula para nada el cine mexicano. A México no llega el cine de ningún país latinoamericano, incluyendo el de Brasil. Aquí circula un poquito el cine europeo, el asiático, incluso un poco de cine mexicano. Pero la cartelera sigue dominada por el cine de Estados Unidos. El mismo libro de *La opacidad y la transparencia* sí llegó a la librería Gandhi, pero es poco conocido. Creo que sólo yo lo leí, pues no conozco a nadie más que lo haya leído. Tal vez lo compraron, pero no he podido conversar con nadie sobre él. ¿Cuál sería la importancia y cómo se podrían crear videotecas (como ésta donde estamos instalados esta mañana, que era la videoteca personal de Carlos Monsiváis), bibliotecas de cine y congresos sobre cine en los países latinoamericanos, para conocer el cine y los libros sobre cine que se producen en la región? ¿Qué importancia tiene conocer lo nuestro?

Ismail Xavier: Sí, esto es crucial. Siempre ha sido un sueño. Yo recuerdo que en el momento del Nuevo Cine de América Latina, en los años 60 y 70, se hablaba de hacer el puente entre los países de la región. Los cineastas se encontraban, dialogaban, se conocían, había festivales, había una idea de que estaban en conjunto construyendo un patrimonio cultural en América Latina, pero en la crítica había poco, y mucho menos entre los profesores que estudiaban el cine en la universidad. Hubo momentos de tentativas de un mercado común. Durante los años 80, en Brasil se discutió mucho la posibilidad de crear un dispositivo de distribución que garantizara la presencia del cine latinoamericano en todos los países latinoamericanos. Pero no ocurrió nada.

En la universidad existen grupos que establecen lazos. Como ocurre en este congreso de hoy en México, donde se establecen lazos entre investigadores de México y Brasil. Los argentinos son mucho más próximos a nosotros. La Asaeca de Argentina (que es la asociación de profesores especializados en cine) es muy semejante a la Socine de Brasil (la asociación de estudios sobre cine). Estas asociaciones tienen contactos, pero siempre es algo circunstancial, a veces favorecida por una iniciativa que no perdura. Tienes razón, hay muy poco contacto, aunque está mucho mejor hoy que hace 15 o 20 años. Por ejemplo, es frecuente encontrar personas de diferentes países de América Latina en los congresos de Argentina, Brasil o España. Yo creo que en términos académicos, en términos de la proporción de personas que trabajan de manera más sistemática, yo creo que México, Brasil, Argentina y un poco Chile tienen más tradición de estudios universitarios de investigación. Estos grupos tienen contacto. Por otra parte, hay ciertas películas mexicanas que se pueden ver más fácilmente en Brasil, como ocurre con el cine de Ripstein, o más recientemente, con una película como *Heli*.

Entonces, tienes toda la razón. Yo tengo que reconocer a aquellos que tomaron las iniciativas más recientes para hacer una aproximación entre México y Brasil. En Argentina, Ana Laura Lusnich (en Asaeca) hace mucho ese tipo de contacto. Ahora Mariano Mesman, de Argentina, acaba de publicar un libro colectivo de estudios sobre el cine de diferentes países en los años 60. En Brasil, José Carlos Avelar era un crítico de cine en la prensa. No tuvo conexión con la universidad, pero trabajó en la Cineteca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Él fue muy importante en los años 60 y 70, pues tenía un contacto muy grande con cineastas y críticos de América Latina. Escribió un libro que se llama *El puente clandestino*, sobre cine latinoamericano.

Lauro Zavala: [Risas].

Ismail Xavier: Sí, clandestino. El título ya decía eso: *punte clandestino*. Estaba tematizando el hecho de que existe el puente, pero nadie lo conoce. El crítico y académico peruano León Isaac Frías también ha hecho un trabajo importante. Tal vez podemos decir que hay algunos críticos y académicos que han hecho un trabajo importante, pero aislado. Es necesario hacer algo urgente.

Lauro Zavala: ¿Por qué razón cree usted que en América Latina nunca se ha producido una teoría del cine de carácter universal, es decir, teorías que sean traducidas a otros idiomas y que se utilicen para estudiar las películas de cualquier país? ¿Qué pasa?

Ismail Xavier: Ésa es una pregunta muy delicada. Por un lado, hay que reconocer que existe la premisa de que tenemos que invertir nuestro tiempo, nuestra energía y nuestra reflexión en hacer la historia del cine en nuestros propios países, pues si nosotros no nos ocupamos de ello, nadie más va a hacerlo. Esto ocupa a la crítica y también a los investigadores. Ésa es la formación que yo recibí en São Paulo. Por otro lado, yo no podría analizar por qué acá en México, por qué en Argentina, ocurrió exactamente lo mismo.

Al mismo tiempo, los países que han producido teoría, como Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Italia y Alemania, tienen la tendencia a considerar que nosotros sólo podemos estudiar sobre nuestro mundo y no sobre problemas universales. Le voy a dar un ejemplo que no es de cine, es de sociología, pero es muy contundente. En un congreso de teoría sociológica en Estados Unidos asistió un investigador brasileño, que era un profesor importante, Flores Fernández. Fue invitado para participar en una mesa redonda, donde había cuatro ponentes. Entonces el presentador dijo: “el señor A va a hablar sobre este problema teórico, el señor B va a hablar sobre este otro problema teórico, el señor C también va a hablar sobre otro problema teórico, y el señor Flores Fernández de Brasil va a hablar sobre la sociología brasileña”.

Lauro Zavala: [Risas].

Ismail Xavier: En realidad, él no iba a hacer eso, pero el preconceito es tan fuerte que el presentador dio por supuesto que el brasileño no podía hacer otra cosa que hablar de Brasil. Esto existe en todos los campos. Es un problema que tiene su propia historia. Creo que eso también ha generado que se frene la intención de elaborar trabajos de carácter universal. Lo sorprendente es que esta concepción nuestra y del extranjero sigue siendo la dominante.

Lauro Zavala: Sí, el año pasado fui a Cacaal como invitado para hablar durante la inauguración sobre cine mexicano. Bueno, muy bien. Tuve que estudiar el cine mexicano porque cuando di un curso de teoría del cine (con mis propios modelos) en la Universidad de Nueva York, me dijeron: “sí, pero la teoría es lo nuestro, usted debe dar también cine mexicano”, aunque en México yo nunca he enseñado cine mexicano. Después de dar la conferencia en Brasil, en Cacaal, Tunico (que era el presidente de Socine) me pidió que al terminar el coloquio diera un seminario de teoría y métodos de análisis, pero la persona que anunció el seminario a todos, dijo: “y ahora Zavala va a dar nuevamente un curso sobre cine mexicano”. Entonces Tunico se levantó en medio de la asamblea para decir: “no, no. El seminario es sobre teoría del cine”.

Ismail Xavier: ¿Ves? Lo mismo ocurre entre nosotros.

Lauro Zavala: Y casi todas las ponencias de Cocaal fueron sobre cine brasileño. Y casi todos los ponentes brasileños que participan en el congreso que tenemos esta semana aquí en México tratan sobre cine brasileño. Pero eso se debe, creo yo, a que las películas latinoamericanas no circulan lo suficiente.

Por todo ello sería muy útil elaborar estudios comparativos entre nuestras propias cinematografías. Precisamente el año pasado usted hizo una visita a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y ahí presentó una conferencia sobre la película mexicana *Enamorada* (1946), de Emilio *el Indio* Fernández. ¿Cuál es su visión sobre el valor histórico y dramático de la secuencia final de *Enamorada*?

Ismail Xavier: Bueno, yo voy a dar el contexto. Esto es parte de un trabajo comparativo de dos películas que son parte del cine clásico, que tuvo su momento más fuerte en México en los años 40, cuando era un cine industrialmente fuerte, con un empleo muy bueno de los códigos del melodrama.

Escogí una película brasileña que se llama *El Cangaço*, que es de 1953 y que tiene una conexión muy fuerte con *Enamorada*, pues también involucra a una pareja, una figura masculina y otra femenina. Se trata de una historia sobre la unión que muchas veces en el inicio parece casi imposible. En *Enamorada* tenemos a Juan José Reyes, que es un líder revolucionario, y a Beatriz, que es la hija del hombre más rico del pueblo, en Cholula. En la película brasileña lo que vemos es un planteamiento diferente, pues no había un movimiento similar a la Revolución mexicana.

Yo utilicé el concepto de una profesora de la Universidad de Nueva York que se llama Doris Summer, quien tiene la idea de que esas narrativas de fundación nacional surgieron en la *novela* (en Brasil la llamamos *romance*), donde siempre se vincula el destino de una pareja con el destino mayor de la sociedad. Lo que es interesante es que en el caso de *Enamorada* esto se confirma, pues cuando ella critica a las soldaderas, él la cuestiona muy fuertemente. Pero después él sigue el consejo de un soldado más viejo, que le dice: “también hay que saber pedir disculpas”. Y entonces él le lleva una serenata a ella.

Yo doy esos ejemplos porque en este filme se construye lo que sucede en el plano social más amplio. También es muy interesante que el líder revolucionario tiene una extracción popular que proviene de una tradición anterior a la cultura europea. Pero al mismo tiempo es cristiano porque tiene un amigo que es cura. Con este amigo tiene diálogos que son muy didácticos para el espectador. Y llega un momento que es fantástico, porque defiende su posición frente al cura diciendo: “no. La nación es el cielo y la tierra”. Y después hace el elogio de un cuadro que estaba en la sacristía, y que es del niño Jesús y los tres reyes magos. Y él dice: “¿ves? Los tres hom-

bres poderosos están respetando al niño”. El gesto final de Beatriz al decidir seguir a Juan José en el momento mismo de la boda con el norteamericano presenta una confrontación espacial con el *travelling*, pues ella tiene que optar entre el espacio de la familia, de sus valores, de todo lo que está definiendo su identidad, y seguir a este líder porque está apasionada, está enamorada. Y finalmente se integra al nuevo espacio como soldadera, aquel tipo femenino que antes había criticado.

Lo que es interesante es que cuando ambos van caminando juntos, en la escena final, él está *garboso* sentado en la montura de su caballo, y parece que ella lo está siguiendo. Pero, al mismo tiempo, ella toma la montura donde él está sentado, como si ella la estuviera sosteniendo. Aquí ella establece la idea de que no es una mujer obediente y sometida, sino que ella tiene su fuerza.

Yo creo que la película también tiene ese tipo de cosas muy ritualizadas con la fotografía de Figueroa, que es maravillosa y que fue una influencia enorme en el cine de Veracruz. Y está la compañía brasileña que hizo *El Cangaço*, donde hay una influencia muy fuerte de Figueroa en la composición de la imagen. En la película brasileña no podía haber ese final porque no hubo revolución. No hubo esta idea de que la nación está en un proceso de fundación. *El Cangaço* se quedó siempre marginado y no es una figura histórica asociada a la idea de transformación de la sociedad. Entonces, la película tenía que terminar de otro modo.

Lo importante es que *Enamorada* es paradigmática dentro del cine más industrializado, y corresponde a lo que señala la teoría de Doris Summer, es decir, a la idea de que la historia de la pareja está ligada a un destino mayor, que corresponde a la descolonización definitiva y la formación de la identidad nacional fundacional.

Lauro Zavala: Muy bien. Bueno, la última pregunta es sobre su conferencia inaugural en este congreso. ¿Cuál es la idea central?

Ismail Xavier: Yo he trabajado mucho con el cine brasileño en el que hay una tendencia a presentar personajes que tienen determinados fracasos que provocan un resentimiento muy fuerte, una especie de autoenvenenamiento, creando una dificultad para ver el mundo de manera positiva y con apertura a nuevas ideas, nuevas metas, nuevas cosas en su vida.

Hice un primer trabajo sobre este tema en los años 90, y he visto que este tema sigue estando presente en un grupo muy grande de películas brasileñas hoy en día. Ahora yo estudio el pasado, el presente y el futuro de estos personajes.

Encontré varios tipos de situaciones dramáticas en torno a la familia y el ámbito profesional. Y encontré casos muy muy fuertes donde los personajes tienen que ajustar cuentas y trabajar algo traumático del pasado. Este terreno muy traumático corresponde a los países del Cono Sur (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile) que tuvie-

ron en los años 60, 70 y 80 dictaduras muy violentas que dejaron una herencia de represión, asesinato y la figura de los desaparecidos.

En estos países se creó un aparato de represión estatal, fuera de toda legalidad, que son las prisiones clandestinas. En Brasil se llamaron las casas de la muerte. Esto pertenece a un clima de regímenes dictatoriales donde la ley ya no existía más. Lo que existía era el poder arbitrario de hacer lo que se quiera con quien está preso porque es considerado como subversivo. Este cuadro es muy fuerte en el cine de Brasil y también en Argentina y en Chile. Hay documentalistas muy fuertes como Patricio Guzmán en Chile, que tienen la tradición del documental que habla de la experiencia personal.

Lo que yo hice en esta ponencia fue traer tres películas que para mí se complementan para crear un gran panel, un conjunto. Este conjunto revela tres maneras de mostrar esta cuestión del pasado, esa cuestión de una demanda de justicia, una demanda de castigo para estos crímenes que fueron cometidos, una manera de buscar una solución para superar este trauma. Entonces tengo ese documental que es mexicano. Pero como en México no hubo esa historia reciente, hay una diferencia muy pronunciada. Es muy difícil encontrar en México una película que muestre esta cuestión del trauma del pasado.

Entonces, ¿qué tenemos acá? La película mexicana *Cavallo entre rejas* es una co-producción México-España que trata el caso de este argentino que ha participado en la más conocida prisión clandestina que había en Argentina, que era el edificio de la Escuela de Mecánica de la Armada. Hoy es un Museo del Genocidio. El torturador, después de muchos años de haber asesinado y desaparecer a mucha gente, construye una vida de empresario en Argentina para aprovechar el dinero y los bienes de la gente que ahora está muerta. Esta persona hizo una especie de rentabilización de su propio trabajo represivo con un capital que construyó a partir de este saqueo a la gente que él mismo había ayudado a matar. Y después de un periodo corto en Argentina vino a México para continuar sus actividades. Y aquí es el empresario de una concesionaria del servicio de registro nacional de vehículos. Pero en el proceso, por algún motivo se descubre algo extraño y se descubre su identidad, que fue confirmada por argentinos que habían sido víctimas. Entonces ese caso es motivo, en esta película, para que se haga lo que se llama *justicia universal*, que es un aparato jurídico legal organizado, y que es una forma de reacción frente a ese pasado que está fuera de la venganza. Lo que se ve en esta película es similar a lo que ha hecho el juez Baltazar Garzón, en España. En la película esta solución es vista como internacional porque los estados nacionales individualmente no tienen condiciones para hacer esto.

Precisamente en Brasil no tenemos ningún tipo de acción legal, porque la Ley de Amnistía de 1979 absolvió a todo aquel que participó en esta guerra, incluso a los

represores. Entonces, en Brasil eso es una cuestión que no se ha resuelto. En Argentina tampoco se resolvió durante mucho tiempo, durante el gobierno de Menem y después el de Alfonsín. Fue hasta que Néstor Kirchner revocó las leyes de amnistía, que eran leyes creadas por Menem, y después indultos de Alfonsín, primero como Presidente y después como parte de la Red Democrática. Pero después de que esta película se hizo, en 2006, fue cuando se revocó la amnistía a los torturadores en Argentina.

Las otras dos son películas de Brasil y Argentina que trabajan con dispositivos de venganza. En la de Brasil, un protagonista descubre 25 años después a la persona que lo ha torturado a él y que ha torturado y matado a su mujer. Al descubrirlo, decide que es el momento de ejecutarlo, de hacer justicia. Y hay una discusión sobre las consecuencias de llevar a cabo ese proyecto, que es un proyecto de fijación en el pasado sin ninguna mediación legal. Este proyecto se encuentra en el terreno de la pura venganza personal, que por más que se comprenda no es para ser endosado, no es una solución. Así que esta película brasileña es opuesta a la mexicana, donde se presenta un dispositivo de justicia universal legalizado.

La tercera película es *El secreto de sus ojos*, de Campanella. Ahí la política es una contingencia. El protagonista, que se llama Espósito, no es militante. Él es un funcionario del juzgado, un abogado que trabaja en el sistema de justicia argentino. Él tiene una fijación en el pasado de otra manera, por la imagen que conserva de un familiar que fue víctima de estupro y asesinato. Cuando él investiga y ve esa imagen, su propia mirada cambia su vida y se queda ahí, con esta fijación en el pasado. Esta fijación en el pasado tiene consecuencias en su laberinto personal de deseos, donde hay otra figura femenina que es el otro polo del filme, con quien él tiene un enlace prometido que nunca se consuma.

Este protagonista se identifica con el marido de la mujer asesinada, que tiene el mismo imperativo de venganza. El marido captura al asesino y crea una cárcel privada. Y decide que el asesino tiene que sufrir por toda su vida, clandestinamente, en su casa. Así pasan años y décadas cuidando ese prisionero. Y lo que sucede es que él mismo también se queda encarcelado.

Cuando Espósito visita la casa del marido, la fascinación que tiene por este caso se rompe, justamente porque descubre que aquel laberinto no tiene salida. Y se libera de esto, aproximándose a Irene, que es la otra mujer. Aquí me parece que hay una lectura muy consciente del director de la transferencia de la culpa de Hitchcock. Este director es totalmente hitchcockiano.

Cuando estuve en Buenos Aires hubo un ciclo de cine sobre memoria y política, y ahí yo hablé sobre esta película. Hubo una reacción interesante porque a los periodistas no les gustó mucho que yo comparara la política argentina con Hitchcock. Ocurre que el asesino mató a esta joven antes de ser reclutado como uno de los ase-

sinos del periodo de López Rega que dirigía Isabel Perón poco antes de la dictadura militar. Éste fue un periodo casi fascista en Argentina, controlado por Isabel Perón y este señor López Rega, llamado Rasputín porque tenía un control total de la vida en Argentina. Mucha gente fue asesinada. El crimen del que parte la película no es político, pero la película hace un comentario sobre la situación política argentina de ese momento, pues el criminal es el tipo de persona que tenía las cualidades para ser reclutada más tarde por la dictadura.

Así, las tres películas tratan sobre la mirada al pasado, sobre la amnistía y sobre la venganza. Y en la tercera también hay una reflexión sobre la mirada y la transferencia de culpa. ¿Me he extendido mucho?

Lauro Zavala: No, muchas gracias. Primero por haber aceptado venir a México, con los otros 40 colegas que vienen de Brasil. Este intercambio es muy enriquecedor y es muy poco frecuente. Y agradezco el esfuerzo por responder en español.

Ismail Xavier: Está claro que hablo un portuñol que va mejorando a medida que el tiempo pasa, pues acabo de visitar Argentina y Chile.

Lauro Zavala: También le agradezco que haya aceptado ampliar el tema de la ponencia inaugural, porque originalmente era sólo una película argentina.

Ismail Xavier: Se quedaba un poco céntrica [risas].

Lauro Zavala: Bueno, muchas gracias.

Ismail Xavier: Yo agradezco las oportunidades que tenemos de conversar entre nosotros como personas del mismo campo profesional. Estamos aquí para enriquecer nuestra experiencia y para mí es siempre muy bueno. Me gusta mucho estar en México.

Lauro Zavala: Muchas gracias.

20 de junio de 2016

Bibliografía selecta

1983 Ismail Xavier (org.): *A experiência do cinema. Antologia*. Río de Janeiro: Edições Graal, 585 p.

- 1997 Ismail Xavier: *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 296 p. Edición original en portugués de 1993.
- 2001 Ismail Xavier: *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 156 p.
- 2009 Ismail Xavier: *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Paris: L'Harmattan, 218 p. Edición original en portugués de 1983.
- 2014 Ismail Xavier: *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 289 p. Edición original en portugués de 1977.
- 2017 Ismail Xavier: *Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Sesc, 339 p.
- 2022 Ismail Xavier (ed.): *Glauber Rocha. On Cinema*. Londres: Bloomsbury Academic, 322 p.

El trabajo en equipo como estrategia académica. Conversaciones con Guilherme Maia y otros (Brasil)

Recientemente tuve la oportunidad de visitar la Universidad Federal de Bahía (UFBA), en el noreste de Brasil, con motivo de la realización de las Primeras Jornadas de Análisis Cinematográfico. El 30 de noviembre de 2016 entrevisté a un grupo de investigadores y estudiantes de posgrado para conocer sus proyectos de investigación sobre el cine y la televisión en Brasil. Todos ellos pertenecen a la línea de Investigación sobre Productos Mediáticos en el Programa de Posgrado en Comunicación y Culturas Contemporáneas (Poscom) de la Facultad de Comunicación de la misma universidad.

Lo que sigue es la transcripción de estas entrevistas. Este material está organizado en cinco secciones. En las primeras cuatro conocemos la visión de cada uno de los líderes de los cuatro grupos de investigación en Poscom: el doctor Guilherme Maia, líder del Laboratorio de Análisis Fílmico (LAF); el doctor José Francisco Serafim, coordinador del grupo Nanook (dedicado al estudio del documental brasileño); la doctora Regina Gomes, coordinadora del Grupo de Investigación sobre Recepción y Crítica de la Imagen (GRIM), y la doctora Maria Carmen Jacob, coordinadora del grupo A-Tevê (dedicado al estudio de la dramaturgia televisiva). La última sección contiene breves entrevistas a varios estudiantes de maestría y doctorado que actualmente están desarrollando proyectos de investigación sobre el cine de ficción en Brasil.

A cada uno de los líderes se le pidió que hablara sobre los orígenes de su grupo de trabajo, sus actividades centrales y los proyectos actuales de carácter grupal e individual. Agradezco al profesor Baldomero Ruiz el minucioso trabajo de transcripción y traducción al español de estas entrevistas.

Laboratorio de Análisis Fílmico (LAF)

Líder: Guilherme Maia

Lauro Zavala: ¿Cómo se inició su participación en la Facultad?

Guilherme Maia: Mis actividades en la Facultad comenzaron en el año 2003, cuando inicié mi doctorado. Hice la maestría en el área de música en la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio) y migré al área de cine aquí en el Laboratorio de Análisis Fílmico. Puedo decir que mi formación en cine ocurrió dentro del Laboratorio de Análisis Fílmico. Mi área de trabajo, tanto en la enseñanza como en la investigación, está relacionada con los aspectos sonoros de las obras audiovisuales en general, pero he puesto mayor énfasis en el cine. Esto en lo que se refiere a mi investigación personal, mis proyectos de investigación y algunos proyectos del Laboratorio de Análisis Fílmico.

Lauro Zavala: ¿Cómo surgió el Laboratorio de Análisis Fílmico?

Guilherme Maia: En el año 2001 el profesor Wilson Gomes fundó el Laboratorio de Análisis Fílmico. Su preocupación esencial era de orden metodológico. Lo que se observaba en la época, por lo menos en la argumentación de la fundación de este grupo, dice mucho sobre el área de análisis cinematográfico. Primero como un área emergente en Brasil y en la que se notaba, a través de los textos teóricos, una ausencia de claridad metodológica en relación con los análisis. Faltaba un paradigma teórico que orientara los análisis.

Aquí, desde que yo llegué, durante mucho tiempo y hasta la actualidad, existe un paradigma metodológico que orienta los análisis. Pero no es una metodología obligatoria, pues cada investigador puede construir su propio esquema metodológico. En general, nos orienta la poética del filme, que es la metodología que propuso el profesor Wilson al fundar este grupo. Esta metodología hace un recorrido desde la *Poética* de Aristóteles y pasa por diversos campos de la filosofía, la fenomenología de Kant, Paul Valéry, Umberto Eco y otros autores para construir una matriz de análisis inmanente, de análisis textual. Lo que le importa a la metodología es la obra misma y la experiencia de fruición, en el entendido de que las obras expresi-

vas, en general, son un conjunto de estrategias que tienen como objetivo producir determinados efectos en quien las aprecia, y esos efectos están relacionados, en un sentido amplio, con el género de la obra. Digamos que una comedia tiene como objetivo producir la gracia cómica y la reacción fisiológica de la risa, lo que es muy diferente, por ejemplo, de un filme político, de terror o policiaco. Eso no quiere decir que el análisis del contexto no sea importante, o el análisis de quién es el realizador de la obra, un análisis que trate sobre la autoría, etcétera, pero siempre desde la obra hacia el contexto, y no el camino inverso.

Lauro Zavala: ¿Cuáles son las líneas de trabajo del Laboratorio de Análisis Fílmico?

Guilherme Maia: El Laboratorio de Análisis Fílmico, en la actualidad, tiene dos ejes de investigación principales: uno ligado al cine documental, que es liderado por el profesor Francisco Serafim (grupo Nanook), y otro ligado a la ficción (grupo Pepa). Yo soy el líder de ese segundo grupo. El número de integrantes varía de semestre a semestre y de año en año, a causa de los nuevos procesos de selección, por las tesis que se defienden, el ingreso o no de alumnos de licenciatura y de iniciación científica. Hemos llegado a tener más de 15 integrantes. En este momento nuestro núcleo de ficción tiene 10 miembros, pero ya tuvimos más que eso, y juntando todo el Laboratorio de Análisis Fílmico, juntando los grupos Nanook y Pepa, yo creo que debemos tener alrededor de 25 integrantes.

Lauro Zavala: ¿Cuál ha sido la dinámica de trabajo del Laboratorio de Análisis Fílmico?

Guilherme Maia: Nosotros hacemos reuniones semanales. Hubo un momento en el que las reuniones fueron quincenales. Eso varía de acuerdo a la demanda. Pero a lo largo de este proceso, desde que entré aquí como alumno del doctorado, hemos realizado varias actividades. Voy a mencionar algunas de las principales.

La primera fue una investigación muy amplia sobre la obra de Almodóvar. Más o menos abarcó desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* hasta *La mala educación*. Hacemos constantes ejercicios de análisis: tomamos un determinado *corpus* y el grupo pasa un año con él. Después de estudiar a Almodóvar dedicamos el siguiente año estudiando el neorrealismo italiano, lo cual fue muy amplio y enriquecedor. Durante todo el año siempre son dos alumnos (o dos investigadores, porque el grupo no reúne solamente alumnos, también profesores) quienes presentan dos análisis en un mismo día. Eso es muy interesante porque muestra la apropiación que cada uno hace de una película. Incluso dentro del mismo grupo de investigación y orientados por un mismo principio metodológico se pueden generar análisis

muy diferentes. Después del neorrealismo trabajamos analizando durante un año el *Decálogo* de Kieslowski.

Por otro lado, siempre mantenemos una actividad teórica. Una de las más enriquecedoras de mi proceso de formación, desde mi punto de vista, fue una revisión de la teoría cinematográfica, sugerida por el profesor Francisco Serafim. Ése fue un proceso más largo, que duró más de dos años. Comenzamos con Münsterberg y llegamos a las teorías más contemporáneas, los cognitivistas, pasando por el psicoanálisis, por Metz, por la semiótica. Claro que pasamos, allá al principio, por los realistas y los formalistas, en fin, le dimos un repaso a las principales teorías cinematográficas. Buscamos siempre leer los libros originales y no los libros sobre teoría del cine, como el de Dudley o el de Stam, por ejemplo. Estos últimos servían de orientación para ir a las fuentes, no las fuentes como la de Münsterberg en alemán, leemos en inglés, pero siempre buscamos las fuentes originales. Esta tarea fue muy enriquecedora. Después, ya con el grupo Pepa separado del Nanook, dedicamos un periodo grande de estudios sobre el sonido en el cine.

Recientemente tuvimos dos grandes proyectos de investigación. El primero se llamó “Tendencias de la música en el documental brasileño contemporáneo”. Fue un proyecto personal, un proyecto financiado. Ese proyecto terminó generando un Seminario sobre el Sonido en el Cine Documental, en el que se trataban las voces, la música y los ruidos. El título del seminario era “Oír el documental: voces, música y ruidos”. Eso generó una publicación que reunió textos de varios investigadores. Incluso está disponible en línea, en el repositorio de la Universidad Federal de Bahía. El libro fue organizado por mí y por el profesor Francisco Serafim, y ha despertado mucho interés. Ya recibimos dos invitaciones para hacer la reseña del libro y participar en publicaciones académicas.

Lauro Zavala: ¿Cuál es el estado de los estudios sobre teoría y análisis filmico en Brasil?

Guilherme Maia: Creo que hay un vigor muy intenso en los estudios de teoría y análisis filmico en Brasil, especialmente en la última década, a partir de la creación de la Sociedad Brasileña de Estudios de Cine y Audiovisual (Socine). Así como ocurre en México, en Brasil es muy fuerte la historia del cine, y en general la investigación de carácter histórico sobre el cine. Pero el área de teoría y análisis ha crecido mucho, gracias a la Socine y al surgimiento de muchos cursos de licenciatura en cine, y también gracias a la creación de algunos posgrados en cine.

Nosotros, en la Facultad, no tenemos un posgrado en cine. Lo que tenemos son líneas y áreas de investigación. El área de Análisis de Productos tiene tres grupos de investigación relacionados con el audiovisual: uno está ligado a la recepción;

otro a la dramaturgia televisiva, y el LAF, el Laboratorio de Análisis Fílmico. En los congresos de la Socine se ve que el campo del análisis fílmico ha crecido de forma excepcional.

Lauro Zavala: ¿Cuál es su proyecto de investigación más reciente?

Guilherme Maia: Mi proyecto más reciente es sobre el cine musical en América Latina. Tenemos tres años desarrollando esta investigación, con muchos frutos, algunas publicaciones importantes y un libro que se está produciendo ahora, organizado por mí y por el profesor Lauro Zavala. Esta investigación es especialmente gratificante para mí. Yo siempre trabajo con algo relacionado con el sonido, y la música me llevó a los musicales. Pero no sólo por eso, sino por un aprecio personal por los musicales. Siempre me gustaron mucho. Y de repente percibí que, en el mundo académico, en el mundo de la investigación académica, no encontraba mucho material. Es lógico que, a partir del momento en el que comencé a buscar esos materiales, encontré a Rick Altman, James Mottram y una serie de investigadores del cine musical americano, de Estados Unidos, pero hay muy poco material, a pesar de aquel libro, *The International Film Musical*, de Creekmur y Mokdad, en el que se da un panorama mundial del cine musical. Nosotros teníamos muy poco material y fue muy gratificante surcar ese nuevo camino.

Veo con mucho optimismo el crecimiento del análisis fílmico y la teoría cinematográfica en Brasil. Creo que estamos en un buen camino y que vendrán frutos de esa investigación.

Grupo Nanook: Análisis del Cine Documental Líder: José Francisco Serafim

Lauro Zavala: ¿Cómo se inició su actividad de investigación en Poscom?

Francisco Serafim: Soy profesor de la Facultad desde el año 2009, pero estoy aquí desde el año 2002. Cuando terminé mi doctorado vine a trabajar con el profesor Wilson en el Laboratorio de Análisis Fílmico que, en aquella época, solamente era denominado Pepa. Wilson acababa de terminar un posdoctorado en São Paulo, donde trabajó la trilogía de *Alien*. Cuando regresó de São Paulo decidió migrar hacia los estudios de cine. Él ya trabajaba algo sobre internet, pero en ese momento acogió la demanda de alumnos de cine. No había realmente profesores de cine en esa época. Éramos muy pocos para orientar tesis y disertaciones de cine. Entonces Wilson tuvo esa maravillosa idea de crear el Laboratorio de Análisis Fílmico, que

forma parte de la línea de investigación de análisis de productos de la cultura mediática. En el programa tenemos tres líneas de investigación y el análisis filmico es una de ellas.

Yo soy paulista, es decir, que hice mi licenciatura en Ciencias Sociales en la Universidad de São Paulo. Después hice dos maestrías en París y un doctorado en cine documental antropológico, en la escuela bastante conocida del cineasta y etnógrafo Jean Rouch, donde aprendemos una teoría del cine documental y también una práctica. Actualmente hay muchos egresados de esta escuela en el mundo, pero en aquella época era uno de los pocos cursos de posgrado donde el alumno no sólo presentaba una tesis o disertación escrita, sino que también presentaba un producto, o sea, una película realizada en la maestría o en el doctorado. A mí me pareció fantástica esa experiencia y quedé muy sorprendido cuando fui recibido aquí, en este programa que es extremadamente teórico y para el cual propuse un proyecto de filmar el carnaval, los bastidores del carnaval. Lo aceptaron. Fue perfecto. Y de ahí la teoría se acabó sobreponiendo.

Entonces, hoy casi no realizo documentales porque es imposible atender tantas actividades de investigación, asesorías, clases, toda una serie de cuestiones administrativas a las que estamos obligados y, además, hacer películas. Algunos consiguen hacer música, pero es muy complicado conciliar esas vertientes de nuestra vida y acabamos concentrándonos, por exigencias, a quedarnos en esa zona de confort, digamos, que es nuestra investigación. Entonces, yo me integré al Laboratorio de Análisis Filmico en el año 2002. No había concursos para profesores en la Facultad. Fueron periodos muy difíciles en las universidades de Brasil. Solamente hasta el año 2009 tuvimos los cursos de cine a nivel licenciatura con su respectivo concurso. Yo y el profesor Bamba, el cual está siendo homenajeado esta semana, fuimos los primeros en entrar por medio del concurso de profesores. Yo ya era profesor y asesor en el programa de posgrado. Todavía no estaba en la licenciatura por la inexistencia del concurso, que solamente aconteció hasta el año 2009.

Cuando llegué al Laboratorio de Análisis Filmico, en el año 2002, que es cuando también llegué a Bahía, ellos estaban terminando una investigación sobre Almodóvar. De ahí vienen las dos vertientes del laboratorio: Pepa y Nanook. Pepa en referencia a una de las películas de Almodóvar y Nanook, claro, por el padre fundador, por el filme fundador del documental, como se le ha llamado. En esa época todavía era un grupo muy pequeño, tanto que nos reuníamos aquí, alrededor de esta mesa, en esta sala, éramos pocos integrantes porque todavía éramos pocos profesores de cine en la Facultad, no pasábamos de 8 o 9. Éramos muy pocos, 7, 8, era un grupo reducido, pero eso era al inicio. Al poco tiempo comenzamos a tener más profesores.

Lauro Zavala: ¿Cómo funciona el grupo actualmente?

Francisco Serafim: Hoy el programa tiene 23 profesores y, en nuestra área, el análisis de productos de cine y audiovisual ha ocupado una parte importantísima en las investigaciones del cuerpo docente, tanto que nos dividimos en dos grupos en 2012, porque comenzamos a tener investigaciones sobre áreas y géneros muy específicos en la ficción y el documental. Yo soy especialista en cine documental, sobre esto hice mi tesis de doctorado y también mi posdoctorado, que realicé en Lisboa (Portugal) y en Berlín (Alemania). El profesor Guilherme tiene mayor cercanía con la ficción y decidimos no separarnos. Somos un solo grupo, pero los alumnos de maestría y doctorado más vinculados al documental vienen a trabajar conmigo y con la profesora Sandra, quien también forma parte del grupo, y de la parte ficcional se encarga el profesor Guilherme.

Nuestro grupo, el Nanook, tiene aproximadamente 15 personas y a veces llega a 20, depende, es variable, pero es un número importante de integrantes. Me parece que el grupo de ficción tiene cerca de 10 personas. Entonces, los dos grupos cuentan en total con 25 personas, todos con investigaciones sobre cine y análisis cinematográfico. Es un grupo que forma parte de una línea de investigación en análisis fílmico. Ese elemento es el que amarra y, a veces, dificulta las investigaciones, ya que todas tienen que estar vinculadas de alguna manera, tienen que analizar productos.

Lauro Zavala: Para muchos observadores, lo más interesante que está ocurriendo en el cine mexicano en el siglo XXI se encuentra en el cine documental. ¿Cuál es la importancia del documental brasileño actual?

Francisco Serafim: Mi visión sobre lo que apuntas, Lauro Zavala, sobre el documental, es que también en Brasil estamos viviendo un momento increíble. No sabía de la situación en México, pero creo que hoy en Brasil el documental es lo más interesante que hay. Nuestra ficción no está consiguiendo realmente un reconocimiento, tiene muchos problemas, somos recordados por nuestro cine de ficción de los años 60, el *Cinema Novo*, siempre Glauber Rocha, parece que todo paró ahí. Sin hablar de las dificultades del país. Vivimos los años 60, después vino una dictadura militar que terminó hasta los años 80, con problemas económicos. Llegó el fin de Embrafilme, la empresa estatal que realizaba películas en Brasil. Después hubo una recuperación, pero fue muy tímida. El cine de ficción que tenemos está, de alguna forma, atrapado en ciertas estéticas del *mainstream*, en la forma hegemónica de hacer cine, en la idea de hacer cine bien y bonito, a diferencia de México, Argentina y otros lugares donde la ficción ha sido un nicho de creatividad. Y, por increíble que parezca, ahí entra el documental. Nosotros comenzamos a tener varios documenta-

listas que han conseguido reconocimiento nacional y, especialmente, internacional. Eso es muy nuevo. Ellos han elaborado estéticas muy diferenciadas, una imbricación entre ficción y documental. Esa cuestión entre lo real y lo ficcional hoy está muy presente en nuestras producciones, esa casi broma con el género, y es fantástico. Creo que tenemos documentales fabulosos.

Lauro Zavala: ¿Cuál es su actual proyecto de investigación?

Francisco Serafim: Hay cierta imbricación entre lo que hacemos en el grupo y mi propio proyecto. Mi interés hoy, y desde que estaba en mi posdoctorado hace algunos años, ha sido el documental autobiográfico en primera persona, ese documental más personal. Con mi investigación de posdoctorado tuve mucho éxito cuando estuve en Lisboa y Berlín. En esos países hay una gran producción de cineastas que realizan documentales y que apuestan por ese cine. No les interesa únicamente el Otro, lo exótico. Para ellos lo exótico es el yo. La cámara se volvió hacia ellos mismos y el resultado es que hay películas increíbles, se están realizando películas interesantísimas. En Brasil hay muchos filmes así, actualmente se presentan en casi todos los festivales de cine del país y también fuera de Brasil. Incluso ya hay un subgrupo de películas sobre el cine en primera persona. Tanto es así que en las instancias de investigación y en las que se presentan las investigaciones, como la Socine, ya hay grupos que trabajan exclusivamente el cine biográfico y autobiográfico. Pero a mí me interesa más el autobiográfico. En 2013, incluso antes de que realizara mi posdoctorado, yo y una colega de Letras, Raquel Lima, realizamos un gran evento nacional e internacional. Contamos con la presencia de varios investigadores de Francia y Alemania. Fue un evento sobre el espacio biográfico en el cual se discutieron cuestiones vinculadas a la relación de la biografía con las artes en general, la literatura, el cine, la danza y la música.

Hoy mi investigación y la de algunos miembros del grupo —tengo un doctorando en este momento que trabaja sobre el cine autobiográfico— ha sido en esa vertiente del documental autobiográfico, del cine del yo. Pero también tenemos otra investigación que se está realizando en este momento sobre la cinematografía documental del alemán Werner Herzog. Eso es lo que hacemos hoy, vemos las películas de Herzog, realizamos análisis y discutimos. En cada sesión de nuestro grupo trabajamos con sus películas y también con la lectura de obras que tratan sobre él, sobre el cine menos conocido de su filmografía, que es el cine documental, a pesar de que acaba de lanzar un documental interesantísimo sobre las nuevas tecnologías y las redes sociales.

Lo que quiero decir es que tenemos varias vertientes, pero lo que nos ha motivado mucho en este grupo es la cuestión autobiográfica.

GRIM: Grupo de Investigación sobre Recepción y Crítica de la Imagen
Líder: Regina Gomes

Lauro Zavala: ¿Cómo se inició su trabajo en Poscom?

Regina Gomes: Estoy en la Universidad Federal de Bahía desde el año 2009. Soy profesora del Posgrado en Comunicación y me desempeño en el área de Estudios de la Recepción, sobre todo en el estudio de la crítica de cine como recepción. Hice la maestría en esta universidad y el doctorado en la Universidad Nueva de Lisboa, en Portugal. El título de mi tesis, que resultó en un libro publicado el año pasado, es *O cinema brasileiro em Portugal*. Ahí analizo las críticas hechas en Lisboa al cine brasileño en cuatro décadas.

Lauro Zavala: ¿Qué es el GRIM?

Regina Gomes: El GRIM es el Grupo de Investigación sobre Recepción y Crítica de la Imagen. No tiene una relación tan asimétrica con la palabra. Es un blog que elaboramos desde el inicio. Ahí está reunido un conjunto de nuestra producción, con algunas disertaciones, tesis y publicaciones de los integrantes del grupo. Hay un espacio en el sitio con una descripción del grupo. Pero no es un mero receptáculo de publicaciones o un archivo de documentos, sino que, de forma más activa, nosotros publicamos críticas, los alumnos publican críticas cada 15 días. En general, son críticas de productos audiovisuales y, en particular, de historietas. Son críticas de las nuevas historietas, películas y series. Entonces, hay una producción constante de críticas. Yo creo que el sitio destaca por la producción de esas críticas más actuales.

Lauro Zavala: ¿Cómo es este blog?

Regina Gomes: El blog de investigación del Grupo de Recepción y Crítica de la Imagen contiene información básica, una descripción del grupo, un pequeño acervo de disertaciones, tesis y algunas publicaciones de los integrantes —incluso, necesitamos hacer una actualización, que es el gran problema de estos sitios, el proceso de actualización—. Pero yo destacaría aquí la producción continua de críticas de algunos productos audiovisuales, y no sólo eso, porque también tenemos críticas de historietas, de álbumes de historietas, es una producción constante. Los alumnos hacen críticas de piezas publicitarias, de series de televisión, de películas. Es muy interesante, porque al mismo tiempo que ellos ejercen la *expertise* de la escritura, el blog siempre está actualizado. Creo que es una producción rica en ese sentido.

Lauro Zavala: ¿Cómo surgió el GRIM?

Regina Gomes: El grupo surgió a partir de una idea colectiva de un conjunto de profesores: el fallecido profesor Bamba y en esa época también el profesor Mamede. Entonces éramos tres, un profesor de fotografía, uno de cine y yo, que trabajaba más fuertemente con la crítica. Nos reunimos y decidimos fundar el GRIM, un grupo de recepción y crítica de la imagen. Básicamente fue el deseo común de crear un equipo, un grupo de estudio, un grupo de investigación también, donde estábamos interesados en los procesos de recepción de la imagen, tanto de la imagen fija como de la imagen en movimiento. Inicialmente, como no era un estudio específico de procesos receptivos, yo, particularmente, introduje el concepto de crítica como recepción, como una instancia de recepción, también como un lugar de recepción.

El grupo surgió de ahí. Nació en 2011 y continúa hasta ahora. Tenemos encuentros que inicialmente eran semanales y ahora son quincenales. Tenemos un equipo de aproximadamente 10 integrantes, divididos en los diversos proyectos de investigación, cuyo paraguas es el de los estudios de recepción.

Lauro Zavala: ¿Cuáles son los proyectos actuales del grupo?

Regina Gomes: Tenemos proyectos en el área de historietas y recepción, proyectos con series, estudios de programas seriados, narrativas audiovisuales y recepción, estudios sobre cine y recepción, y algunos —yo diría que la mayoría— sobre crítica de cine y crítica de la imagen en cuanto lugar de recepción.

Nuestros proyectos de investigación son tres, básicamente. Uno se ha desarrollado desde hace varios años. Se llama Jóvenes y consumo mediático en tiempos de convergencia. Está vinculado a la Universidad Federal de Río Grande del Sur. De ese proyecto nació otro local, como si fuera un brazo de ese primer proyecto organizado por la Red Brasil Conectado. Es un proyecto llamado Jóvenes y consumo audiovisual en Salvador. Se enfoca principalmente en el ambiente web, sobre qué es lo que los jóvenes de Salvador consumen en términos de audiovisual en internet. Fue un proyecto muy interesante. Lo finalizamos al inicio de 2016, a pesar de que el proyecto mayor todavía esté en marcha. Fue muy interesante porque discutimos la relación entre la idea de consumo y la de recepción, la de consumo vista no como mero consumismo, como un acto meramente mercadológico, sino como un consumo estético. Por lo tanto, el consumo se constituye también como un lugar de recepción, una experiencia receptiva también, el propio acto de la relación que se tiene con los objetos estéticos.

El otro proyecto es de extensión. Se llama Guiones de Recepción, y convoca a mesas redondas sobre temas específicos. Ya organizamos dos actividades. Una tra-

taba sobre la recepción de películas producidas por directoras de audiovisual de Salvador. Otra actividad, el semestre pasado, fue sobre tiras cómicas. La mesa estuvo compuesta por un profesor en el área de investigación en historietas, una mujer caricaturista, una realizadora y otra persona más del área del mercado, era un editor de tiras cómicas. Fue una mesa muy interesante, muy productiva. Para este semestre vamos a preparar una mesa sobre la relación entre publicidad y recepción, sobre la recepción de piezas publicitarias. Este será el tercer evento.

El otro proyecto todavía está en el papel. Se va a desarrollar, pero ya lo estoy encaminando. Se relaciona con el posdoctorado que iniciaré el próximo año, a finales de marzo de 2017, sobre la crítica y el cine brasileño contemporáneo, es decir, sobre cómo la crítica de cine actual mira el cine brasileño contemporáneo. Tenemos mucho trabajo y podemos establecer muchas relaciones entre la crítica y el cine de los años 60, 70 y 80, pero no conseguimos visualizar mucho sobre cómo la crítica lee el cine producido hoy en Brasil.

Además, están los proyectos individuales de los integrantes, que están relacionados, como mencioné, con la crítica de cine, la publicidad, las historietas y las narrativas audiovisuales. Son proyectos individuales de los alumnos.

Lauro Zavala: ¿Cuál es el estado de los estudios de recepción en Brasil?

Regina Gomes: Las tendencias de los estudios de recepción en Brasil han sido muy diversas. Yo diría que un punto de referencia muy fuerte es un seminario que había en la Socine, que por mucho tiempo fue coordinado por el profesor Bamba. Ya en los últimos años, él se había salido y yo era cercana al seminario. En ese espacio hubo una mayor aproximación entre nuestras investigaciones. Bamba estaba interesado en los estudios de recepción como un lugar de la *espectatorialidad*, del sujeto espectador, o sea, cómo la experiencia estética del espectador de algún modo lo empoderaba en ese proceso de relación con el filme. Eran estudios de recepción que tenían referencias en algunos autores americanos. Por ejemplo, debatíamos mucho el caso del espectador clásico de cine. David Bordwell tiene un libro que discute eso. Debatíamos si ese espectador tenía un formato, cierta predisposición para ver las películas.

Yo diría que hay una tendencia a pensar los estudios de recepción a partir de la noción de *espectatorialidad*. Por otro lado, hay una tendencia a pensar la recepción usando un conjunto de fuentes, de textos paralelos. Ahí yo incluiría, particularmente, la crítica como un vestigio de recepción, como un espacio en el que el sujeto que experimentó la obra no sólo lo hizo desde el punto de vista subjetivo, estético, con sus modos de lectura, sino que lo dejó registrado. Por lo tanto, aquello pasa a ser una fuente muy importante de vestigios, una marca receptiva muy fuerte. Alguien

experimentó y dejó registrada la experiencia. Yo creo que las tendencias de los estudios de recepción son esas. Hay una recepción nacional de las películas del país y una recepción transnacional, también, de las películas exhibidas fuera del país. En fin, hay un grupo de Río de Janeiro que trabaja eso. También en Pernambuco. Son personas que, de algún modo, yo veo y siempre convivía con ellas en el seminario de cine de la Socine, la asociación de estudios de cine y audiovisual.

Grupo A-TeVê: Estudios sobre Dramaturgia Televisiva
Líder: Maria Carmen Jacob

Lauro Zavala: ¿Podría hablarnos sobre su trabajo de investigación en Poscom?

Maria Carmen Jacob: Para construir los criterios que voy a considerar en esta historia de trabajo de casi 16 años y el modo en que vamos aproximándonos al Laboratorio de Análisis Fílmico fui a conocer un poco de su trabajo y quedé muy encantada de ver un conjunto de puntos en común: la preocupación por la construcción de las estrategias metodológicas de análisis, veo que la cuestión de la intertextualidad es el foco central de su preocupación. Incluso entré en contacto con varios textos suyos, y lo que me terminó ayudando a definir la cuestión principal que, a mi parecer, nos une y que ha recorrido todo nuestro trabajo es la preocupación sobre cómo desarrollar un método de análisis que dé cuenta de las posibilidades para comprender las estrategias de composición de los efectos, los programas de efectos en la dramaturgia televisiva, y relacionar eso con los procesos de creación de los autores involucrados.

Creo que ésa es la gran cuestión que permea mi trabajo, y hoy tengo la preocupación de añadir a esas perspectivas de análisis un cuidado mayor al percibir los trazos estilísticos de los autores y cómo podemos desarrollar también una mejor metodología para seguir el estilo propio de cada obra que analizamos.

Yo comienzo trabajando sobre dramaturgia televisiva, pero la perspectiva comparativa es muy importante para pensar la autoría y el estilo en el proceso de creación del audiovisual como un todo. Entonces, yo digo que el grupo de investigación tiene una perspectiva de trabajo aquí en la Facultad de Comunicación, en el Posgrado en Comunicación, bastante instigadora, porque de hecho desarrollamos trabajos colectivos con nuestros asesores. Entonces, los alumnos asesorados dejan contribuciones muy valiosas en las investigaciones que desarrollamos. Y claro, yo creo que, mirando para atrás, porque esas preguntas que me hiciste me obligan a mirar para atrás, en mi experiencia, yo me di cuenta del placer de trabajar con algunos alumnos, principalmente de doctorado, que concluyeron sus trabajos, más o menos, hace unos tres años, y que dieron lugar a una perspectiva comparativa.

Lauro Zavala: ¿Podría mencionar algunos ejemplos de este trabajo con los estudiantes?

María Carmen Jacob: El trabajo de Emília Valente aborda el proceso de creación, estilo y autoría en el cine de Lars Von Trier. Tatiana Neias trabajó sobre estilo y autoría en filmes publicitarios, y Danilo Scaldaferrri trabajó sobre estilo y autoría pensando el lugar del director de fotografía y del montador en series y películas brasileñas. A lo largo de todo ese recorrido con esos doctorandos, que yo diría que, en los últimos años, cristalizaron bien varios logros metodológicos en nuestro grupo. Guilherme Maia estuvo presente con nosotros en todos esos momentos acompañando la investigación, en los periodos de evaluación y defensa de tesis.

Yo diría que desde el origen del grupo de Análisis Fílmico y todos los cambios que este grupo tuvo a lo largo de los años, lo que más nos unió fue la cuestión metodológica, y de qué manera la metodología de la poética nos puede auxiliar a pensar a cada uno sus respectivos problemas de investigación. En varias ocasiones, siempre que surge una oportunidad, tenemos encuentros en momentos de acompañamiento a los asesorados, tenemos discusiones internas de trabajo y esa interacción ha sido bastante fructífera. Yo creo que, para el futuro, la perspectiva es bastante promisorria porque, a lo largo de estos años, siento que fuimos creando cada vez más puntos de adherencia.

Lauro Zavala: ¿Cómo ha sido el desarrollo del grupo?

María Carmen Jacob: Yo diría que hay tres frentes de trabajo que se fueron consolidando a lo largo de estos años. El primero, como ya dije, es la atención que le damos al acompañamiento de las investigaciones en curso en el grupo, a las investigaciones del Programa Institucional de Becas de Iniciación Científica, a los alumnos de maestría y doctorado, y a la articulación de esas investigaciones con las nuestras. Entonces, hay un conjunto de actividades con esos alumnos —en general, encuentros semanales, discusiones, etcétera— que van creando un espacio común de interlocución, de reflexión y de profundización de las investigaciones.

Entonces, por un lado, tenemos el proyecto de trabajo que se preocupa por acompañar, sustentar y perfeccionar nuestra metodología lidiando con investigaciones que tienen ejes en común. La cuestión metodológica nos vincula, pero cada uno tiene objetos de trabajo diferentes. Por otro lado, en los últimos 10 años surgió la oportunidad de trabajar en una investigación en común con estos alumnos. Existe un observatorio que sigue la producción de ficción televisiva iberoamericana, se llama Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (Obitel). Dentro del Obitel surgió una red brasileña de investigadores que hoy trabaja con temas vincu-

lados a 6, 7, 8, 9 grupos de investigación de varias instituciones brasileñas. Nosotros estamos en esa red de investigadores desde su origen y en el grupo de trabajo que elabora la definición del problema, el desarrollo y la presentación de las conclusiones en seminarios. El grupo que forma parte en la elaboración de esa investigación es de tutorados míos. Entonces, tenemos el acompañamiento a las investigaciones de ellos y tenemos una experiencia colectiva de realización de una investigación.

En los últimos tres años hemos trabajado el fenómeno de transmediación de la ficción televisiva, especialmente de la telenovela, y ahora estamos haciendo una investigación sobre la producción textual de los fans de telenovela, a lo que llamamos *fanfic*. Traje las publicaciones de esas investigaciones para que usted las conozca. Fueron dos años de desarrollo de la investigación, después la producción escrita y una presentación de los resultados en un seminario. Este grupo de investigación es coordinado por un grupo de investigación de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, por la profesora Immacolata Vassallo de Lopes, y tiene apoyo de la Universidad Globo.

El tercer frente surgió hace tres años. El estudio de la autoría en las narrativas seriadas tiene una preocupación muy grande por entender el lugar del autor-guionista. Esa preocupación de investigación nos permitió, a lo largo de estos años, construir un proyecto de formación de guionistas para las narrativas seriadas, ficcionales o no ficcionales. Estamos en el cuarto año de experiencia, donde los guionistas que forman parte del grupo de investigación y los especialistas de las más diversas áreas que tenemos dentro del grupo hoy están concentrados también en la formación de esos guionistas. El nombre de esta experiencia es Estación del Drama. Ha sido muy exitosa a lo largo de estos años, y ahora estamos desarrollando un proyecto que tuvo el apoyo de la Secretaría de Cultura del Estado de Bahía. Se llama Fábrica del Drama.

En suma, tenemos tres vertientes de trabajo asociadas. Una está enfocada en los proyectos de investigación de los tutorados que forman parte de nuestro grupo de investigación. La segunda es nuestra experiencia de investigación colectiva que está articulada con la red de investigadores de ficción televisiva nacional y que es uno de los grandes brazos del Orbitel. La última es nuestra preocupación de llevar ese conocimiento acumulado hacia una actividad de extensión de la Universidad Federal de Bahía, que hoy se concentra en la formación de guionistas de narrativas seriadas para televisión e internet.

Lauro Zavala: ¿Cuáles son los intereses comunes de los integrantes del grupo?

Maria Carmen Jacob: La mayor preocupación del grupo, a lo largo de los años, ha sido examinar los procesos creativos que envuelven la dramaturgia televisiva

como un todo, en el ámbito nacional y en el estadounidense. En los últimos años trabajamos mucho con telenovelas brasileñas, con miniseries, con series brasileñas y, recientemente, con la presencia sobresaliente de las series estadounidenses. Tenemos muchos objetos de investigación dedicados a las series estadounidenses. Yo me preocupo de tener un parámetro para acoger a los asesorados. Por lo tanto, tenemos interés común por el proceso de creación. Hay una preocupación por el análisis de la construcción de los mundos ficcionales en esos materiales, también hay interés en el estudio de los fans, o sea, en una determinada experiencia de consumo y recepción de esos productos.

A lo largo de estos años hemos tenido una preocupación por establecer un campo de comparación del proceso de creación y construcción de mundos y experiencias de consumo y recepción de la dramaturgia televisiva con otras experiencias de producción audiovisual. Y ahí, a lo largo de estos años, en esta perspectiva comparativa, examinamos filmes publicitarios, largometrajes y el proceso de creación de historias de los comics, de las revistas de superhéroes; ahora le estamos dando gran relevancia a las historias creadas para una determinada experiencia de recepción —cuyo medio central es la televisión— y cómo es que ésta se lleva a internet y a otras experiencias de transmediación, o sea, cómo se han construido extensiones ficcionales —que surgen, en general, de las series— en producciones de internet.

Tenemos también investigaciones que abarcan la transmediación por excelencia. Hay una investigación de un alumno preocupado en estudiar la manera en que el universo ficcional de Marvel relaciona historias de comics, películas, series de televisión y otros productos asociados en la construcción del mundo de los personajes de los superhéroes que forman parte de Marvel.

En suma, yo diría que pensar la ficción televisiva, para nosotros, pasa por la cuestión del estilo-autoría de los creadores, por las instancias de producción de las series. Entonces, tenemos estudios que trabajan sobre la Red Globo, Netflix y otras experiencias de creación, como la que involucra a Robert Kirkman en el proceso de creación de todo el universo de *The Walking Dead*. También tenemos una perspectiva de trabajo que examina la construcción de los mundos ficcionales de esas series, y tenemos aquella que investiga la experiencia de los fans y de todo el proceso de transmediación.

Lauro Zavala: ¿Podría ampliar lo relativo a la transmediación?

María Carmen Jacob: Transmediación es un término que usamos para pensar la relación que hay entre un producto, que puede ser el central o no —en nuestro caso, series de televisión— y de qué manera conversa con otros que nacen a partir de él, ya sea en series de internet, en películas o en otros productos, y cómo la experiencia de recepción de los fans lidia con ese universo. Pero pensar la ficción televisiva

en Brasil, que es algo que me interesa especialmente, exige que podamos darle seguimiento a lo que está sucediendo. Y ahí tenemos hoy, tal como le comentaba a usted, algunas fuentes de información muy ricas. Hace 10 años no las teníamos. En estos 10 años se abrió un abanico de información que pasa por la emisora Globo, la cual, con el fortalecimiento de la Universidad Globo, crea un sitio llamado Memoria Globo, donde se encuentran productos realizados por ella, la mayor productora brasileña de ficción televisiva y una de las mayores del mundo. Ahí se encuentra una muy vasta organización de material audiovisual, de información sobre procesos de creación y el contexto de recepción.

También hay un sitio creado por un fan que hoy es crítico de televisión dramática. Se llama *Teledramaturgia* [teledramaturgia.com.br]. Durante mucho tiempo fue la fuente de información más rica que teníamos. Ahí podías conocer básicamente toda la historia de la televisión dramática brasileña. El Observatorio Iberoamericano, Obitel, ha cumplido una función muy importante en los últimos 10 años. De hecho, se convirtió en un observatorio que ofrece a los investigadores datos cuantitativos y cualitativos sobre la televisión dramática que se ha producido en un determinado periodo en Brasil —ellos trabajan con un margen de un año—, en comparación con otras regiones productoras: Colombia, México, Venezuela, Chile, Argentina. Entonces, además de tener datos sobre la producción nacional, tenemos datos comparativos entre los grandes productores iberoamericanos. También forman parte de este equipo investigadores de Portugal y España.

Otra rica fuente de información que tenemos, la Ancine, un órgano brasileño regulador del audiovisual, ha transformado, a partir de una serie de leyes que surgieron, especialmente los últimos cinco o seis años, el sistema de producción y distribución de la ficción televisiva brasileña, y ha incentivado muchísimo la participación de las productoras independientes en la televisión abierta y por suscripción. Dentro de la Ancine también hay una fuente de información muy rica para conocer en qué circunstancia estamos. Se trata de un observatorio llamado OCA, con acceso libre. También tiene datos cuantitativos importantes sobre lo que ha fomentado el gobierno brasileño y ofrece un panorama bien interesante de la producción de ficción para televisión.

Para finalizar, la última fuente que considero bastante estimulante está organizada por la asociación de los productores de contenido audiovisual para televisión e internet, que ahora tiene el nombre de Bravi. Esta asociación tiene hoy un sistema de información bien organizado sobre las productoras de contenido audiovisual, y uno se puede aproximar a los proyectos y las líneas de trabajo de las productoras de contenidos. La asociación organiza un encuentro anual llamado *Rio Content Market*, un foro de intercambio entre las productoras de contenido, para ventas, para la difusión de sus perspectivas de trabajo, para la exposición de las diversas producciones

nacionales e internacionales que hoy operan en el área de la ficción —cine, televisión, publicidad—, y ese ambiente también es muy rico para que los investigadores conozcan los caminos que la ficción televisiva ha recorrido en Brasil.

Lauro Zavala: ¿Existe un sitio del grupo A-Tevê?

Maria Carmen Jacob: Actualmente es muy común, en el campo científico, la preocupación de crear un espacio de divulgación de lo que ha sido pensado y publicado en los grupos de investigación. Desafortunadamente, no tengo muchos recursos económicos para hacer un sitio web lindo, maravilloso, robusto. Entonces, tenemos un sitio que tiene como fin principal que el lector pueda conocer lo que fue producido en el entorno del grupo. En el sitio hay un enlace, en un pequeño menú, donde se puede conocer a quienes actualmente forman parte del grupo A-Tevê y las investigaciones que se desarrollan en su interior. También hay otro espacio para que las personas conozcan lo que fue producido por el grupo, en especial, los trabajos de conclusión de licenciatura, las disertaciones de maestría y las tesis de doctorado. Después hay un espacio para conocer lo que hemos producido en esa experiencia colectiva de investigación dentro de la red brasileña de Obitel. Nosotros ya tenemos cinco experiencias de investigaciones realizadas. Cada dos años desarrollamos una investigación sobre un tema, presentamos una publicación, un artículo con los resultados, y después tenemos un seminario donde se exponen colectivamente los resultados. Tenemos también en el sitio web una presentación para cada una de las investigaciones realizadas, que incluye el nombre de los integrantes del grupo en aquella época y un enlace para que las personas conozcan los resultados de la investigación. Y hay otro enlace para conocer la Estación del Drama, que es esa experiencia de formación de guionistas para narrativas seriadas. Por ahora, es un sitio simple, que se preocupa por dar a conocer las investigaciones realizadas en estos años, y funciona también como un retrato de lo que acontece hoy. Entonces, el sitio presenta los resultados acumulados a lo largo de 15 años y, al mismo tiempo, es un retrato de lo que se trabaja en la actualidad, con el nombre de los integrantes, que las personas pueden conocer, con sus correos electrónicos, etcétera, los alumnos e investigadores que forman parte de nuestro grupo, y los trabajos que esos investigadores están desarrollando. Yo espero que el sitio sea aprovechado en ese sentido.

Lauro Zavala: ¿Cómo fue su integración al grupo A-Tevê?

Maria Carmen Jacob: Llegué a Bahía en 2000. Fui transferida aquí desde la Universidad Federal de Río de Janeiro. Acababa de terminar el doctorado y ya tenía, en esa época, una investigación sobre telenovelas en Brasil, en la que examinaba repre-

sentaciones de la pobreza en las telenovelas de la Red Globo. En mi investigación le daba relevancia a un creador especial, Benedito Ruy Barbosa, y a una novela llamada *Renacer*, que él escribió y fue transmitida en 1993 por la Red Globo.

Cuando llegué aquí, el cuerpo docente del posgrado tenía la mitad del personal que tiene hoy. En aquella época existía una discusión sobre cómo íbamos a redefinir las líneas de investigación del programa. Era una fase de nuevos reacomodos internos. Ahí se definió una línea de análisis de productos y lenguajes de comunicación mediática. Es una línea que existe hasta hoy. Se crearon varios grupos de investigación, uno de ellos llamado “Análisis Fílmico” y otro, dentro de varios que surgieron en aquella época, el mío, que trabajaba ficción televisiva; el de Itânia Gomes, quien trabajaba periodismo televisivo, y el de otros colegas. Pero el más importante es el del profesor Wilson Gomes, quien trabajaba análisis fílmico y desarrollaba una metodología de la poética del filme, la cual, desde aquella época, se transformó en una referencia para el análisis del audiovisual como un todo, y también de la ficción televisiva que yo examinaba en aquel momento.

Ya son casi 16 años desde que estoy aquí. Es un largo recorrido y es difícil dar cuenta de éste en el tiempo que tenemos. Por eso decidí resaltar algunos aspectos muy relacionados con esta oportunidad que nos ofreció Guilherme de conocerlo a usted y de poder presentar nuestras experiencias. ¿Por qué digo que esta oportunidad es muy rica? Es la primera vez que vivo una situación así, y antes de definir exactamente a qué aspectos les daría mayor importancia en nuestra conversación, fui a conocerlo a usted y percibí que tenemos algunos puntos en común muy fuertes.

En suma, aquí hemos observado una franja muy pequeña de ese universo de investigación tan amplio. Lo que yo intenté exponer es, para los interesados, que en la actualidad hay caminos muy estimulantes para conocer la vasta y rica producción de ficción televisiva en Brasil.

Estudiantes de Posgrado en Análisis Fílmico

Nos encontramos ahora con algunos estudiantes de posgrado en la Facultad de Comunicación y Cultura Contemporáneas de la Universidad Federal de Bahía para conocer sus proyectos de investigación.

Euro Azevedo

Soy investigador de doctorado aquí en el Posgrado en Comunicación y mi investigación doctoral está relacionada con las chanchadas, que es un género brasileño.

Lo que yo intento entender es la razón de la transformación en el valor que se le atribuía al género de la chanchada en el transcurso del tiempo, en el pensamiento cinematográfico brasileño; es decir, hubo un momento en el que la chanchada era negada por una parte significativa, casi la totalidad de los teóricos y críticos, eso a mediados de los años 50. Recientemente, a mediados de los 80, hubo un cambio, y las chanchadas pasaron a ser interpretadas como objetos de valor más significativo. Yo procuro entender cómo se da ese cambio, tanto epistemológicamente como en relación con las películas del género.

Este género nace a mediados de los años 30. Se trata de películas de comedia con mucha pantomima, con muchas estrategias dirigidas a la parodia, en las que se revisita material cinematográfico considerado canónico, es decir, de Hollywood en general, de aquello que el público de las chanchadas ya conocía, que ya tenía en su repertorio, en su enciclopedia filmica. Entonces, la chanchada representa un género que revisita esas películas anteriores, pero con un toque de nuestra cultura, de lo brasileño y de elementos textuales enfocados a los efectos cómicos.

Voy a publicar, en un libro que hicimos sobre cine musical latinoamericano, un artículo sobre algunas películas musicales brasileñas. Nosotros las llamamos “musicales modernos”. En realidad, son musicales que surgieron después de la década de los 60 y que están fuertemente influenciados por la estética modernista del *Cinema Novo*.

Lucas Ravazzano

Soy doctorando aquí en el Posgrado en Comunicación e hice mi maestría aquí también. Mi investigación doctoral trata sobre la narrativa policial contemporánea de Hollywood. Me interesa, específicamente, el ciclo actual de películas que lidian fundamentalmente con la construcción de una incertidumbre en oposición a la certeza y la verdad absoluta que es tradicional en las películas del género.

Las películas que yo trabajo, como *Perdida*, *La isla siniestra* y *Río místico*, son filmes que no traen respuestas. Al final de la investigación del crimen no se tiene la certeza de una explicación que reafirme el poder de la inteligencia de los investigadores y la seguridad de que todo va a resolverse y puede ser explicado. Estas películas van en sentido contrario: tratan sobre la incomodidad de no saber. Al final, no eres confrontado con ninguna verdad, ninguna resolución, simplemente te quedas con la incomodidad de no tener respuesta para nada y no haber entendido nada al final de toda la investigación. Y, a pesar de toda esa sensación de incomodidad, son películas que tienen éxito, son elogiadas por la crítica y se producen cada vez más. Entonces, mi investigación indaga, primero, cómo se da internamente la construcción de esa incertidumbre en el filme, el recorrido narrativo del guión, las resolucio-

nes estilísticas que conducen constantemente a errores, pistas falsas y ausencia de respuestas. También trato el contexto externo de ese grupo de películas, las cuales se producen de forma relativamente constante desde los años 2000, ese tipo de filme que no resuelve nada y te deja con la incomodidad de la incertidumbre, o sea, trato sobre los factores externos que contribuyen a que esas películas se produzcan cada vez más dentro de ese género.

Recientemente, presenté en Avanca, Portugal, una parte del análisis de *Perdida*, que es una de las películas de mi *corpus* de análisis, donde trato precisamente la construcción de la incertidumbre y la incomodidad del no saber y la ausencia de respuestas dentro de ese filme, *Perdida* o *Gone girl*, de David Fincher. En el congreso de la Sociedad Brasileña de Estudios de Cine y Audiovisual (Socine), también participé en una mesa sobre el género *noir*, a pesar de que no trabajé específicamente con esa terminología. Fue una mesa en la cual abordé la película *Amnesia* y todo ese asunto de la indeterminación y la ausencia de respuestas en el filme.

Además, también participé en el proyecto conjunto, en el mayor proyecto del grupo de investigación, sobre musicales. Yo intenté unir las dos cosas en el artículo que escribí sobre *The Singing Detective/El detective cantante*, el cual trata sobre cómo la película logra conciliar la narrativa policial, el filme *noir* y el cine musical en una sola cosa. Es un artículo que fue publicado en *Avanca* en 2014. También durante ese proyecto trabajé mucho con biografías cinematográficas musicales, específicamente en el cine brasileño. Esos filmes biográficos de músicos famosos se volvieron un negocio, y surgió un ciclo vigoroso a partir de los años 2000, con Cazuzza, con Tim Maia, ahora con Elis Regina. Entonces trabajé ese ciclo de películas biográficas musicales en el artículo de ese libro. Lo escribí en colaboración con Sheila, una colega de aquí del programa. Nosotros trabajamos todo el ciclo de la producción contemporánea de musicales, yo en ese frente más industrial y comercial del musical biográfico, y ella más en los llamados filmes del borde o filmes del margen, esas películas hechas por colectivos y que circulan en festivales, como *Sinfonia da Negrópole* de Juliana Rojas, *O que se move* de Caetano Gotardo, y otros más. Ésta es, más o menos, mi producción en estos últimos años, en mi proyecto individual y en los proyectos del grupo.

Monique Aguiar

Soy estudiante de la maestría en Comunicación y Cultura Contemporáneas. Mi proyecto de investigación trata sobre la representación femenina en Almodóvar, específicamente en *Volter*. Almodóvar trabaja con una especie de cine *collage*, él trae elementos de diferentes géneros para construir sus películas, sólo que negocia todo el tiempo con esos elementos, manteniendo algunos de ellos y transgrediendo otros.

Me interesa observar específicamente cómo negocia con el melodrama la construcción de sus personajes femeninos.

Yo presenté un análisis de la representación femenina en la chanchada, con Guilherme, en la Asaeca, en Buenos Aires, al inicio del año. Antes de eso presenté otro proyecto, diferente, sobre los nuevos caminos del terror en el cine brasileño contemporáneo. Fue algo que estudié sólo al comienzo de la maestría. Comencé a desarrollar esa investigación, pero no le di continuidad debido a que la investigación de maestría no deja tiempo. Sin embargo, el proyecto era investigar la nueva producción de terror porque Brasil volvió a producir películas de terror y ha invertido en el cine comercial de terror en los últimos años. A pesar de que no es una producción extensa, pasó de ser una producción prácticamente inexistente a una considerable. Por lo tanto, mi objetivo era observar cuáles son los nuevos estilos, en qué tipo de terror hemos invertido.

Isabel Paz

Soy estudiante de la maestría en Comunicación en la Universidad Federal de Ceará y soy miembro voluntario del Laboratorio de Análisis Fílmico, en el núcleo Pepa. Mi proyecto de maestría trata sobre el rostro en el cine, específicamente en la película *Los ojos sin cara*, del director francés Georges Franju. Mi propósito es trabajar un poco sobre el rostro en el cine, hacer una especie de historia del rostro en las primeras películas, en el cine mudo, en el cine clásico, moderno y, a partir de ahí, hacer mi análisis sobre cómo aparecen los tres personajes principales en la película de mi investigación.

Presenté un artículo sobre la película en el congreso de la Asociación Nacional de los Programas de Posgrado en Comunicación, Compós. En la Socine presenté tres secuencias del filme y un resumen del análisis que quiero hacer en mi disertación. Lo que más me interesa de la película es la forma en que aparecen los rostros de tres personajes: Génessier, personaje con un rostro medio inmóvil, se complementa un poco con Louise, interpretada por Alida Valli, quien tiene un rostro más camaleónico, más ligado al rostro del cine clásico, pero al mismo tiempo tiene algo extraño; y la máscara de Christiane, el personaje principal, de quien son los ojos sin rostro. Esta última suscita varios análisis, especialmente ligados, me parece, a los teóricos que hablaban sobre el cine mudo, especialmente Balázs, pero también Deleuze con su "Año cero-Rostridad". En fin, yo recurro a teóricos del cine, pero también intento hablar de otros asuntos que son más cercanos a la antropología.

Inara Rosas

Soy doctoranda en el Posgrado en Comunicación y Cultura Contemporáneas de la Universidad Federal de Bahía. Estoy asesorada por el profesor Guilherme Maia. Mi trabajo es un estudio de caso sobre João Emanuel Carneiro, un guionista brasileño de cine y televisión. Mi objetivo es, a partir de la trayectoria de João Emanuel Carneiro, entender un poco del oficio del guionista y también trazar sus marcas autorales y estilísticas. Escogí trabajar sobre João Emanuel Carneiro porque creo que tiene una trayectoria muy rica y exitosa tanto en el cine como en la televisión, y creo que, dentro de la televisión, es uno de los pocos dramaturgos que tiene una vasta experiencia con otros medios, como historietas y cine. Él representa una nueva generación entre los autores de la televisión dramática por traer lenguajes de otros medios. Me interesa mostrar las innovaciones que João Emanuel Carneiro trajo y también conocer un poco más del oficio de guionista en Brasil. Por haber transitado de forma muy exitosa tanto en la televisión dramática, con series y novelas, como en el cine y en algunos modelos de cine, como el independiente o el cine de Globo Filmes. Yo creo que él es rico en tanto objeto de estudio.

El año pasado, en el congreso de Avanca, en Portugal, procuré hablar un poco de su trayectoria y percibir las marcas de estilo que ya estaban impresas en su obra cinematográfica. Hice una comparación entre *Estación Central*, la película de Walter Salles, de la cual hizo el guión junto con Marcos Bernstein, y la telenovela *Avenida Brasil*. La película es de 1997 y la telenovela de 2012. A partir del guión intenté mostrar cómo, desde el inicio hasta ahora él ya tenía unas marcas de estilo que imprimió en sus dos obras.

Traducción del portugués: Baldomero Ruiz Ortiz

Bibliografía

- 2015 Guilherme Maia: *Elementos para uma poética da música dos filmes*. Curitiba: Editora Appris, 191 p.
- 2015 Guilherme Maia y José Francisco Serafim (org.): *Ouvidor o documentário. Vozes, música, ruídos*. Bahía: Editora da Universidade Federal da Bahia, 215 p.
- 2018 Guilherme Maia y Lauro Zavala (eds.): *O cinema musical na América Latina. Aproximações contemporâneas / El cine musical en América Latina. Aproximações contemporâneas*. Bahía: Editora da Universidade Federal da Bahia, 639 p.

**La metaficción es parte sustancial del cine.
Conversación con José Carlos Cabrejo**

La siguiente entrevista se realizó el 23 de junio de 2016 en la Ciudad de México, con motivo de la visita del profesor peruano José Carlos Cabrejo, de la Universidad de Lima, para participar en el Segundo Encuentro de Investigadores de Cine Mexicano e Iberoamericano, organizado por la Cineteca Nacional de México en colaboración con el Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico y el XV Congreso Internacional.

Lauro Zavala: José Carlos, muchas gracias por aceptar esta entrevista. Durante tu breve visita a la Ciudad de México has presentado tu libro *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo*, que se agotó en pocas horas.

José Carlos Cabrejo: [Risas]. ¡Qué bueno!

Lauro Zavala: Este hecho es digno de ser destacado, a pesar de que el concepto de metaficción todavía no es del dominio público. ¿Podrías ofrecer una visión muy general sobre el sentido de este término y su alcance en la historia del cine y la literatura?

José Carlos Cabrejo: En Perú pasa lo mismo. No es una expresión que se emplee mucho. Eventualmente se ha llegado a emplear en algún texto de la crítica de cine, en algunos casos a partir de la publicación de mi libro.

Creo que es un concepto fundamental para explicar gran parte de los clásicos de la literatura, porque podemos encontrar elementos metaficcionales en textos como *Las mil y una noches*, donde el narrador es un personaje de la historia, y a la vez va contándola. O en el mismo *Don Quijote de la Mancha*, novela en la que estamos ante una ficción que reflexiona sobre sí misma y que reflexiona sobre otras ficciones, como los textos de caballerías.

Entonces, por un lado, la metaficción explica parte del pasado de la literatura, pero, por otro lado, también permite explicar gran parte de los fenómenos literarios y los fenómenos cinematográficos actuales. Si uno analiza *Los detectives salvajes*, la novela de Roberto Bolaño, en casi todo el libro se reflexiona sobre la literatura. Algo similar ocurre en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas.

En el caso del cine al que algunos llaman “posmoderno” o “hipermoderno”, uno de sus rasgos más notorios es justamente la metaficción. Esto ocurre, por ejemplo, en un director tan famoso como Quentin Tarantino, que toma elementos de los géneros clásicos y explota sus convenciones para transformarlas o mofarse de ellas. Esto se aprecia también en el cine de David Lynch o en una película de culto en YouTube llamada *Kung Fury*, que hace referencia a la estética de las series norteamericanas de los años 80. Creo que la importancia del libro consiste en señalar un rasgo central en el cine y la literatura.

Lauro Zavala: Platicanos cómo surgió la idea de este proyecto y cuál ha sido su impacto en Perú y ahora en México.

José Carlos Cabrejo [entre risas]. Debo confesarte que *googleando* sobre películas encontré un artículo tuyo sobre la metaficción, que forma parte de tu libro *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. Lo que a mí me llamó la atención fue la expresión *metaficción* y lo que tú aportas en ese texto sobre cómo se da esta capacidad de las ficciones de reinventarse, de tomar distancia de sus convenciones y de sus clichés.

La metaficción se respira en todo el *Quijote*, y a partir de las estrategias que tú señalas en ese libro comencé a percibir que muchos de estos rasgos metaficcionales están presentes en numerosas películas. Hay un libro de Robert Stam cuyo título traducido al español sería *Reflexividad en el cine y la literatura: de Don Quijote a Jean-Luc Godard*. Ahí el autor también estudia el carácter reflexivo del cine y la literatura.

A simple vista, muchas películas actuales parecen no tener nada que ver con el *Quijote*, pero es necesario reconocer la existencia de una relación profunda. Una de

las cosas que llamó la atención de muchos lectores de mi libro es que yo relacionara *Don Quijote de la Mancha* con una película de terror de Wes Craven que se llama *Scream, la máscara de la muerte*. Es una película de los años noventa y a simple vista tiene los elementos genéricos propios de las llamadas *slasher movies*. Me di cuenta de que tiene un espíritu totalmente quijotesco. La obra más famosa de Cervantes se mofa de las convenciones de los libros de caballerías, y lo mismo hace esta película con las *slasher movies*, al tomar sus convenciones genéricas, modificarlas y burlarse de ellas. Además, en la película aparecen dos personajes que quieren vivir la realidad como si fuera una ficción, que es justamente lo que hacen el Quijote y su escudero con las novelas de caballerías.

Por otro lado, *Don Quijote de la Mancha* es una obra que he leído con absoluta fascinación, y eso me llevó a hacer esta investigación sobre sus relaciones meta-ficcionales con el cine contemporáneo. Volví a leer la novela. Leía un capítulo por día mientras encontraba conexiones con muchas películas. Pero, además, me divertí mucho porque cada capítulo es muy gracioso. Muy aparte de la complejidad narrativa y metaficcional que tiene *Don Quijote de la Mancha*, me parece una obra sumamente divertida, y creo que una parte de ese espíritu lúdico está en el cine contemporáneo.

Al mismo tiempo, además de encontrar estas conexiones de *Don Quijote* con el cine contemporáneo, mi idea fue también que los jóvenes descubran esta novela. A veces muchos de ellos perciben esta obra literaria como una vieja pieza de museo. Conozco chicos que gustan de la literatura y no leen *Don Quijote*. No sólo es una obra importante, sino muy divertida. Pero también mi libro es de semiótica, y a veces la semiótica es una disciplina que puede ser densa y causar terror en los estudiantes [risas del entrevistado]. Mi idea era también escribir un libro donde la semiótica se sienta mucho más accesible.

Cuando se publicó el libro, las respuestas fueron muy positivas. Apareció en la lista de los mejores libros del año 2015 en el diario *El Comercio* de Perú. Se agotó en muy poco tiempo. Luego se publicó un segundo tiraje, que también se está agotando. Quedaban muy pocos ejemplares, pero yo quería traer algunos a México. Y aquí, los 19 ejemplares que traje se agotaron en tres horas [se ríe]. Es fantástico que en México haya habido este interés por el libro. Si alguien quiere leerlo tiene la posibilidad de conseguirlo como eBook en iTunes Store, en Google Books, y también en cualquiera de las páginas de Amazon (incluyendo la mexicana) en formato Kindle.

Lauro Zavala: ¿Puedes hablar acerca de la metaficción que has encontrado en el cine y la literatura de Perú?

José Carlos Cabrejo: Sí, en el caso del cine hay varias películas notablemente metaficcionales. *El elefante desaparecido*, del director Javier Fuentes, trata sobre un escritor de novelas de misterio. En esta película, por momentos, tú no sabes si lo que estás viendo es el personaje del novelista o la imagen del personaje que él mismo ha creado en una de sus obras. En el caso de la literatura, muchos escritores peruanos han sido sumamente metaficcionales. Pienso en el caso de Mario Vargas Llosa. Para mí, una de sus novelas más divertidas es *La tía Julia y el escribidor*, que me hizo recordar al *Quijote*, pues en ella se toman convenciones de las radionovelas y el autor se burla de ellas. Varguitas, el protagonista, tiene un romance con su tía política, y constantemente está pensando en una serie de obras literarias mientras vive su aventura sentimental.

La novela *Sueños bárbaros*, de Rodrigo Núñez Carvallo, es una metaficción sobre el cine. En ella hay personajes que constantemente están pensando en películas. Pareciera que no están viviendo la realidad, sino que están viviendo una ficción cinematográfica. Ésta inunda la realidad y la transforma. La metaficción está presente tanto en la literatura como en el cine peruanos.

Lauro Zavala: ¿Cuál es la situación de la actividad semiótica en Perú?

José Carlos Cabrejo: Yo diría que en el caso de Perú hay un personaje fundamental de nuestra semiótica. Él es Desiderio Blanco, quien nació en España y ya tiene muchas décadas viviendo en el Perú. Él ha sido fundamental en mi propia formación y en mi gusto por la semiótica, pues me asesoró en mi tesis de licenciatura. La importancia de Desiderio Blanco en el Perú no está sólo por sus aportes semióticos, sino también por los cinematográficos. Él llevó a mi país la teoría del cine de autor de Francia, difundida en la mítica revista *Cahiers du Cinéma*, así como la semiótica greimasiana. En Perú hubo una revista legendaria, que es *Hablemos de Cine*, y se vio muy marcada por la presencia de Desiderio.

Lauro Zavala: ¿Esta revista todavía existe?

José Carlos Cabrejo: No. Hace unas décadas que *Hablemos de Cine* dejó de existir. En este momento yo dirijo una revista de cine, *Ventana Indiscreta*, que es publicada por la Universidad de Lima.

Lauro Zavala: ¿La traes ahora?

José Carlos Cabrejo: No la tengo aquí, pero hay un link en el cual se pueden bajar todos los números de la revista en PDF: [<http://revistas.ulima.edu.pe>]. Otro hecho

importante de la semiótica en el Perú es que Desiderio Blanco sigue traduciendo al español libros franceses de semiótica, como los de Jacques Fontanille, Eric Landowski y Claude Zilberberg. Muchos semióticos de habla española tienen contacto con lo último de la semiótica francesa gracias a Desiderio Blanco.

Probablemente lo que más se encuentra en el Perú son semióticos que están vinculados al estudio de la literatura. Hay otros colegas que relacionan semiótica con política. En mi caso, yo estoy en la línea de Desiderio, que conecta la semiótica con el cine. Hay una Asociación Peruana de Semiótica. Si no me equivoco, tiene unos 50 integrantes. Ahí siempre conversamos sobre la posibilidad de difundir nuestros trabajos. Gran parte de los integrantes de la Asociación nos dedicamos a la docencia, y tratamos de dar una imagen atractiva de la semiótica a los más jóvenes para que se interesen por este tipo de investigaciones.

Lauro Zavala: ¿Cuál dirías que es la situación actual de los estudios sobre teoría y análisis cinematográfico en el Perú?

José Carlos Cabrejo: El cine es un objeto de estudio importante en el Perú. La Universidad de Lima es la institución que hasta la fecha tiene más publicaciones sobre cine. Está por ejemplo mi libro y están los de Desiderio Blanco. Él tiene uno llamado *Semiótica del texto filmico*. También están los libros de Isaac León Frías. Uno de ellos, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica*, publicado en 2013, está dedicado al cine latinoamericano de los años 60, así como los de Ricardo Bedoya, quien tiene varios libros sobre cine peruano. Sé que va a publicar una investigación sobre cómo se mira al Perú desde el cine internacional: sus lugares, su gente, su habla y sus estereotipos.

También hay investigaciones en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la que se publicó un libro de Mauricio Godoy sobre el documental peruano, a propósito de estos realizadores que se retratan a sí mismos.

Lauro Zavala: ¿Cuál sería el espacio donde podrían encontrarse todos estos libros? ¿Hay una biblioteca especializada en cine?

José Carlos Cabrejo: Lo que hay son las bibliotecas universitarias. Estos libros se pueden encontrar en las bibliotecas de la Universidad de Lima, de la Pontificia Universidad Católica y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La principal salida internacional que están teniendo los libros de cine hechos en el Perú es a través del internet, en el formato eBook. Por ejemplo, en Amazon.com se pueden encontrar varios libros que se han publicado en la Pontificia Universidad Católica o en la Universidad de Lima.

Lauro Zavala: ¿Piensas que habría condiciones en Perú para crear una asociación nacional o un encuentro internacional de investigadores de cine?

José Carlos Cabrejo: Creo que sí. Yo mismo soy miembro de un círculo de investigadores de cine y pensamos en algún momento convertir ese círculo en una asociación y organizar un encuentro de investigadores. Es algo necesario y hay mucha gente interesada.

Lauro Zavala: ¿Cuál es tu proyecto académico más importante en este momento?

José Carlos Cabrejo: En este momento estoy haciendo una investigación de doctorado, que pienso publicarla a futuro en forma de libro. Trata sobre la representación del cuerpo en el surrealismo. Lo que siempre me ha interesado son las relaciones entre el cine y la literatura. En esta investigación me interesa estudiar la representación del cuerpo en la poesía y en el cine surrealistas. Parto del análisis de un corto emblemático al respecto, *Un perro andaluz*, del español Luis Buñuel, y lo contrasto con un poemario de un autor peruano, César Moro. Gran parte de su poesía fue escrita en México. Fue un poeta homosexual. Sé que tuvo un romance con un soldado mexicano, quien fue su “muso” [risa]. El poemario que analizo se llama *La tortuga ecuestre*. A partir de esa obra estudio los mecanismos con los cuales se representa el cuerpo en la literatura surrealista. Tanto el cine como la literatura tienen una manera de ser visuales, pero el cuerpo se termina conceptualizando de un modo distinto en cada caso.

Una parte de la investigación consiste en plantear que el cine llamado surrealista tiene una visión mucho más reprimida del cuerpo que la que encontramos en la literatura. En el corto de Buñuel encontramos unos personajes que quieren explorar su sexualidad y no pueden concretarla, mientras que en la poesía el erotismo es mucho más libre y explosivo. Ése es mi interés central y espero terminar esa investigación pronto.

Lauro Zavala: ¿Es un doctorado en Literatura Peruana?

José Carlos Cabrejo: Es un doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana. El punto de partida de la investigación es el escritor peruano César Moro, pero pienso relacionar la representación del cuerpo con otros poetas que han estado vinculados con el surrealismo en el Perú, como Emilio Adolfo Westphalen o Xavier Abril. Tanto Moro como Abril estuvieron en París y se vieron estilísticamente irradiados por la vanguardia de André Breton. En la investigación también estoy estudiando poetas de otros países latinoamericanos que han estado vinculados con el surrealismo.

Lauro Zavala: Bueno, gracias por esta conversación y por tu visita a México.

José Carlos Cabrejo: Gracias por las preguntas.

Transcripción realizada en Lima por Elizabeth Gutiérrez

Bibliografía

- 2016 José Carlos Cabrejo: *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima, 150 p.
- 2018 José Carlos Cabrejo: *Jodorowski. El cine como viaje*. Lima: Universidad de Lima, 218 p.

El cine mexicano merece distintas aproximaciones. Conversación con Dolores Tierney

Nos encontramos en la Biblioteca Carlos Monsiváis de la Cineteca Nacional, en la Ciudad de México, con motivo de la realización del Primer Encuentro Internacional de Investigadores de Cine Mexicano e Iberoamericano. Este encuentro tendrá lugar mañana jueves 25 y el viernes 26 de junio de 2015, y ha sido convocado por la misma Cineteca Nacional en colaboración con la UAM-Xochimilco y Sepancine, que es la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico.

Esta mañana nos acompaña la doctora Dolores Tierney, que es investigadora de la Universidad de Sussex, en Inglaterra, y es autora del libro *Emilio Fernández. Pictures in the Margins*, del que vamos a hablar en esta ocasión. La doctora Tierney impartirá el día de mañana la conferencia inaugural del congreso.

Lauro Zavala: Muchas gracias, Dolores, por haber aceptado nuestra invitación para venir a México. La primera pregunta es relativamente sencilla. Tú eres una investigadora inglesa, queremos saber ¿cómo surgió tu interés por el estudio del cine mexicano?

Dolores Tierney: Bueno, gracias por haberme invitado a México y a dar la conferencia inaugural. Trataré de dar una respuesta corta. En 1995 se organizó un ciclo de

cine mexicano en el Teatro Nacional de Cine (National Film Theater) en Londres, donde se proyectó *Las abandonadas* y otras tres películas de la Época de Oro, luego, un año después se organizó un festival de cine en un suburbio de París, como parte de un Homenaje a María Félix. También en este festival se proyectaron varias películas de la época de oro, sobre todo, eran las películas dirigidas por Emilio Fernández, además de otras donde aparece María Félix. En esa ocasión, ella misma asistió al homenaje, así que pude conocerla en persona. A los 80 años de edad todavía era una mujer muy bella. Todo eso capturó mi interés, y como yo ya quería investigar el cine, y tenía interés sobre todo en la cultura latinoamericana y la cultura mexicana, decidí que quería profundizar un poco más sobre lo que sabía del cine mexicano. Después pasé un mes en el Centro de Estudios Cinematográficos de Guadalajara, viendo todo lo que podía del cine de la Época de Oro. Al terminar ese mes yo ya más o menos sabía el camino. Eso fue en 1997, así que en ese periodo de dos o tres años tomé la decisión de investigar y escribir más sobre el cine mexicano.

Ahora bien, en esta época yo estudiaba en Inglaterra, donde hice la maestría con el profesor John King, autor de *The Magic Reel*, que es un libro sobre cine latinoamericano. Empecé a leer los artículos de Ana López, donde ella revaloriza el cine de la Época de Oro. Eso fue a principios de los noventa. En ese momento ella decía que hay mucho que decir sobre este cine. Es conservador y patriarcal, pero ella decía que en este cine se puede encontrar la voz del Otro. Entonces, sus artículos también me mostraron el camino. Al principio yo pensaba que iba a escribir más sobre el cine de cabareteras, pero al final terminé estudiando el cine de Emilio Fernández.

Lauro Zavala: Muchas gracias. El estudio que has hecho en tu libro sobre el cine de Emilio Fernández es una revelación para los mexicanos. Su aproximación y sus conclusiones son completamente distintas de lo que se ha hecho sobre el cine mexicano hasta ahora, no sólo en México, sino también en el resto de Latinoamérica y en Estados Unidos, donde este cine ha sido estudiado desde una perspectiva casi exclusivamente contextual, sociológica, historiográfica o culturalista.

Tu trabajo es el primer estudio sobre este director desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico (que por cierto es lo que interesa en Sepancine), al estudiar la fotografía de Gabriel Figueroa y la puesta en escena del mismo Emilio Fernández, y a la luz de la teoría feminista del cine, que precisamente es de origen inglés, como tú misma. En este libro tuyo se pone en duda el supuesto machismo de estas películas y también se ponen en evidencia las formas de diálogo que existen entre el cine mexicano de la Época de Oro y el cine hollywoodense, en particular, en géneros como el melodrama clásico, el melodrama musical y la comedia clásica. ¿Podrías, por favor, platicarnos un poco sobre la historia y los resultados más importantes de esta investigación?

Dolores Tierney: Bueno, cuando yo estudiaba el doctorado tomé una clase con Ana López sobre cine y género. Ahí teníamos que seleccionar una película y explorar la política del género sexual. Yo había visto *Enamorada* y quería escribir sobre esta película, también quería saber un poco más sobre Emilio Fernández, pero cuando empecé a leer los trabajos de Julia Tuñón, Emilio García Riera, Paco Ignacio Taibo, Carlos Monsiváis y todo lo que podía encontrar sobre Emilio Fernández, encontré que se hablaba de él como un macho corpulento que en su vida personal dominaba a sus mujeres, y que en sus películas mostraba personajes que eran igual de machos y que dominaban a sus hembras. Pero en la película *Enamorada*, que yo había visto en Francia con María Félix, yo veía un cine donde ella mandaba muchísimo más que el protagonista. Además, yo venía de un curso de maestría donde habíamos estudiado la comedia hollywoodense *screwball*, así que yo había visto un montón de *screwballs*. Y muy pronto encontré muchas similitudes entre el cine *screwball* y *Enamorada*. En ese momento empecé a leer más historia, también sabía que el cine mexicano de esa época dominaba el mercado latinoamericano, que en algunos países ocupaba hasta 40% de la cartelera y sólo 20% de la cartelera del cine en México. En ese momento la cartelera mexicana estaba ocupada por el cine de Hollywood hasta 70%, así que el público del cine mexicano ya estaba acostumbrado a verlo. Yo me imaginaba que un cineasta que quería atraer público estaría muy influenciado por este cine, y que usaría o adaptaría los mismos géneros, las mismas ideas. Y cuando leí que según Monsiváis el *screwball* no era adaptable al contexto de México, eso fue como un desafío para mí.

En ese momento empecé a escribir más sobre este *paper* (trabajo de investigación) de un curso doctoral. Al final terminé con un *paper* donde planteaba la necesidad de hacer un estudio más completo sobre Emilio Fernández. Y Ana López me dijo: “tienes que hacer tu tesis doctoral sobre Emilio Fernández y no sobre el cine de cabareteras”. Ahí empezó todo. Pero además yo encontraba datos importantes para mi trabajo, como el hecho de que Fernández tenía una voz muy atiplada, aunque eso no se menciona mucho en los estudios sobre él. También que todas las películas donde él actuaba tenía que ser doblado por Narciso Busquets, que tenía una voz “más de macho”. Y yo me preguntaba: ¿por qué ese problema con la voz de Emilio Fernández? ¿Por qué tiene que ser “macho”? Entonces, ha habido un discurso alrededor de Fernández y del contexto cultural de ese momento que yo quería explorar más. Así empezó. Ésa es la historia del estudio.

Lauro Zavala: ¿Y cuáles fueron los resultados principales?

Dolores Tierney: Creo que en el trabajo se enfatiza la importancia de Emilio Fernández en esta época. El libro intenta sacar a la luz todo lo que pasaba alrededor de

él, en particular, los intereses que tenía el gobierno mexicano de Ávila Camacho en promocionar el cine de Fernández y los otros autores de ese momento, pero también los problemas y las contradicciones dentro de las películas de Fernández frente a la política conservadora del gobierno.¹

Lauro Zavala: Tu campo central de investigación es el cine transnacional producido en América Latina. Esto incluye directores como los mexicanos Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón; los brasileños Mirelles y Salles y el argentino Campanella. En este contexto de tu trabajo, ¿podrías comentar cuál es el sentido de términos como *Mexploitation* y *Latsploitation*?

Dolores Tierney: *Latsploitation* y *Mexploitation* son dos palabras inventadas. *Mexploitation* fue inventada por mí y por un coautor que se llama Andrew Syder, que es otro académico de cine que trabaja en Estados Unidos, en Florida State University; bueno, empezamos con la idea de que *Sexploitation* es el término empleado para referirse al cine que explota el sexo, como las películas de Doris Wishman. Entonces, nosotros sólo ponemos el *Mex* en vez del *Sex*; y luego *Latsploitation* es una palabra inventada por mí, pero también por una coautora que se llama Vicky Ruetalo, que es canadiense y uruguaya, que trabaja en Canadá, en la Universidad de Alberta en Edmonton.

“*Mexploitation*” fue el título de un artículo que escribimos (Andrew Syder y yo) sobre las películas de luchadores que fueron dobladas al inglés y que circulaban en Estados Unidos. En este artículo estábamos buscando cómo trazar el movimiento transnacional desde México hacia Estados Unidos. Las películas circulaban en México en los sesenta y luego fueron dobladas al inglés por un productor americano, K. Gordon Murray. Estas películas eran exhibidas en Estados Unidos en los autocine-mas, también eran exhibidas en televisión, en el show de media noche.

Por otra parte, “*Latsploitation*” es una ampliación de esta idea, la idea de que hay algo muy especial y muy específico en el cine de explotación de Latinoamérica.

1 El estudio de la obra de Emilio Fernández realizado por Dolores Tierney se aleja de los lugares comunes producidos por la crítica producida en México, y se sustenta en el análisis minucioso de la fotografía, la puesta en escena y los elementos genéricos de sus películas más apreciadas. Esta perspectiva se puede observar, por ejemplo, en estos comentarios finales de su análisis de *Enamorada*: “La trayectoria de la película consiste en que el personaje del general revolucionario José Juan Reyes encuentra su propia identidad al efectuar un desplazamiento que va de ser un símbolo de poder y opresión hasta adoptar una actitud de humildad y perdón. Esta transformación es posible porque conoce la belleza y el arte a través de Beatriz, lo que significa que la película, al integrar los elementos de la comedia *screwball* y el melodrama clásico, trata más sobre su propio proceso de doma que sobre la doma de Beatriz. Y se trata de una doma del machismo a través del amor” (D. Tierney 2007, p. 117).

Es un cine que a menudo es tratado con mucho desdén por los críticos a causa de su poca calidad técnica. Estamos hablando de películas de luchadores como el Santo, Blue Demon, Mil Máscaras y todos los demás.

Lauro Zavala: ¿El cine del Santo sería un caso de *Mexploitation*?

Dolores Tierney: Sí, en este artículo se habla sobre el cine del Santo, que luego fue doblado al inglés y que circulaba en Estados Unidos. *Santo contra las mujeres vampiro* es la primera película que fue doblada. Existe una versión en inglés y en español, y esta última todavía sale en la televisión de Estados Unidos.

Lauro Zavala: ¿Podrías explicarnos a qué te refieres cuando hablas sobre presencias residuales del melodrama revolucionario en el cine mexicano contemporáneo?

Dolores Tierney: Esta idea de presencias residuales o remanentes viene de un ensayo sobre cine contemporáneo de González Iñárritu y de Cuarón. En ese ensayo propongo que existe una presencia remanente de algunos estereotipos e ideas de la cultura revolucionaria mexicana en las películas de estos dos autores, que se presentan no para concretar las ideologías asociadas con el pasado revolucionario de México, sino para cuestionar y desafiar algunas de sus certidumbres. Por ejemplo, en *Y tu mamá también* hay alusiones a los nombres de las figuras revolucionarias, pues el protagonista se llama Julio Zapata. Esas ideas están a veces al margen de la película. Es como si estuvieran aludiendo a una cultura revolucionaria que ya a nadie le importa mucho. Julio no está involucrado con los nuevos zapatistas, pero se supone que su hermana que va a viajar a Chiapas para llevar ropa y comida sí está involucrada en esta cultura de revolución y justicia social. Es más bien una comparación entre el cine de Fernández y el cine de estos dos autores mexicanos contemporáneos, según ciertas estructuras del melodrama. Entonces, propongo que hay un papá ausente en *Amores perros* y también en muchas películas de cabareteras. En todas estas películas, las mujeres están luchando por sus hijos, ya que no tienen maridos u hombres. Es una situación parecida. También hablo de los marcos melodramáticos en las películas de Fernández, que es algo que se usa para mirar hacia atrás, hacia antes de la revolución. *Y tú mamá también* no tiene un marco de principio a fin, pero tiene esta voz que habla durante la película, que es como un marco que está ironizando todo lo que dicen los personajes. Entonces, estoy comparando las dos películas a partir de las ideas revolucionarias.

Lauro Zavala: Para algunos críticos, el cine de John Ford es tal vez el más esencialmente estadounidense, y se puede decir algo equivalente del cine de Emilio

Fernández, como el cine más esencialmente mexicano. Si uno acepta esto, desde tu punto de vista, ¿qué similitudes y qué diferencias encuentras en estos directores? Por ejemplo, tú has estudiado *La perla* de 1946 y *El fugitivo*, que se hizo apenas dos años más tarde.

Dolores Tierney: Ese ensayo, “Emilio Fernández en Hollywood”, trata sobre las dos películas que hizo Fernández con el estudio RKO, *The Pearl* y *La perla*. Una era en inglés y la otra en español, y también *The Fugitive* iba a ser una versión doble, pero al final sólo quedó la versión en inglés. En este trabajo intento mostrar que los estilos de estos dos autores tienen mucho en común y que no son necesariamente estilos nacionalistas. Aquí yo intento desmontar un poco esta idea de que el estilo de un director tiene que ser nacionalista, porque de hecho es bastante raro que tuvieran este lazo estos dos directores. Parece ser que eran amigos y que compartían muchos rasgos, y tenían en común a un cinematógrafo: Gregg Toland trabajaba con Ford y también con Gabriel Figueroa. A Figueroa, Toland le enseñó ciertas técnicas, como la profundidad de campo y el claroscuro. Entonces, cuando uno compara lo que Ford quería hacer y lo que Fernández quería hacer, se nota que cada uno de estos directores tenía un proyecto bastante personal. Pero al mismo tiempo en los estudios RKO se quería captar lo mejor del cine mexicano y llevarlo a Estados Unidos para aprovechar los grandes éxitos que estaban teniendo en el mundo hispano-parlante. Hollywood no quería ayudar a México durante la Segunda Guerra Mundial, pero tenía que hacerlo forzado por el Departamento de Estado. Después de la guerra, Hollywood quería apropiarse de una mayor porción del mercado mexicano, y compró la mayor parte de los estudios Churubusco, empezando con una nueva productora que se llamaba Ramex. Así que la idea de los estudios era poder hacer dos películas por el precio de una para poder cobrar más dinero. Éste es el fondo de estos proyectos.

Lauro Zavala: ¿Qué diferencias encuentras en los estudios sobre el cine mexicano y latinoamericano que se realizan en México, en Estados Unidos y en Inglaterra?

Dolores Tierney: Hay varias tendencias distintas. Muchos de quienes trabajan sobre el cine latinoamericano en Inglaterra pertenecen a departamentos de Español o de Lenguas Modernas, por lo que llegan al cine desde el punto de vista literario. Yo también venía de esta disciplina, también hice una maestría en cine. Pero muchos no han hecho esta maestría, y entonces a veces hablan del cine como si fuese una narración, una novela o algo así. Entonces, es poco común que en Inglaterra alguien escriba sobre cine latinoamericano o mexicano. Trabajando en un Departamento de Cine, como trabajo yo, ése es un caso muy raro. En Estados Unidos, también en Inglaterra, compartimos esta idea de aproximación al texto. Entonces, estudiamos la

puesta en escena, el lenguaje cinematográfico. Pero lo que encontramos cuando llegamos a México son los estudios sociológicos, históricos. Tampoco quiero criticar la tradición académica que existe en México, porque sin esta tradición uno no podría entender bien cómo se hicieron este tipo de películas y el ámbito que rodea estas películas. Por lo tanto, ésta es una pieza esencial, donde todo es necesario y útil. El estudio del cine mexicano requiere distintas aproximaciones.

Lauro Zavala: ¿Cuáles son los colegas y las colegas de Europa y Estados Unidos cuyo trabajo admiras o consideras que es más próximo a lo que tú haces, en especial en el estudio del cine mexicano?

Dolores Tierney: En Inglaterra, los que trabajan sobre cine mexicano/latinoamericano, a quienes admiro mucho, son Niamh Thornton, Miriam Haddu, Erica Segre, Andrea Noble, Deborah Shaw, Paul Julian Smith (que fue mi profesor en Cambridge y que ahora trabaja en la Universidad Municipal de Nueva York), Stephanie Dennison, Catherine Grant, Rob Stone. En España: José Cerdán los Arcos, Miguel Fernández Labayen. En Estados Unidos-Canadá: Ana López, Victoria Ruétalo, Sergio de la Mora, Misha MacLaird, Ignacio Sánchez Prado, Cristina Venegas, Catherine Benamou.

Lauro Zavala: Nos da mucho gusto que estés aquí. Creo que es muy simbólico el hecho de que tú des la conferencia inaugural, y esperamos que este Primer Encuentro establezca lazos de amistad y propicie el diálogo entre distintas comunidades de investigadores.

Dolores Tierney: Muchísimas gracias, Lauro, por haberme invitado a dar esta conferencia, además del trabajo de traducción al español de los académicos norteamericanos que estás haciendo ahora. Estoy esperando con mucha ilusión poder leer los libros que nos han regalado a todos los ponentes que participamos en el encuentro.

Transcripción: Abigail Campos

Bibliografía

- 2007 Dolores Tierney: *Emilio Fernández. Pictures in the Margins*. Manchester: Manchester University Press, 198 p.
- 2009 Dolores Tierney y Victoria Ruétalo (eds.): *Latsploitation. Exploitation Cinemas, and Latin America*. Londres / Nueva York: Routledge, 344 p.

- 2014 Dolores Tierney, Deborah Shaw y Ann Davies (eds.): *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 228 p.
- 2018 Dolores Tierney: *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 224 p.

Comentarios finales

En junio de 2002 recibí una llamada del doctor Vicente Castellanos, quien 10 años antes había elaborado conmigo su tesis de licenciatura en la UAM-Xochimilco. Ahora, como investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, había recibido un apoyo económico para traer al país a un investigador extranjero. Al llamar a mi oficina, me preguntó: ¿a quién sería conveniente traer? De inmediato, respondí: Francesco Casetti. Pocos años antes se había traducido al español su libro *Cómo analizar un film* (en colaboración con Federico di Chio, Paidós, 1991), que era un referente natural para la práctica de esta disciplina.

Al visitar la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Francesco Casetti impartió un memorable Seminario de Análisis Cinematográfico, con duración de tres días y con especial atención al neorrealismo italiano y al caso de *Paisa* (Roberto Rossellini, 1946). Al terminar el seminario visitó la UAM-Xochimilco, donde impartió otra conferencia en italiano, y lo entrevisté sobre los métodos y la utilidad del análisis de secuencias. En esa conversación él comentó que su libro está pensado como un recetario de estrategias de análisis donde cada investigador encuentra aquello que resulta más útil para sus objetivos particulares. En su perspectiva, el análisis es una forma de arte y cada analista debe encontrar la receta precisa para cocinar un análisis con el sabor que se está buscando.

Esta conversación se realizó en uno de los almuerzos que tuvieron lugar durante su visita, de manera totalmente espontánea. Sin embargo, al terminar el almuerzo pensé que era una lástima que no se hubiera grabado esa conversación. Ése fue el germen que más tarde se convertiría en el proyecto de esta serie de entrevistas.

Tres años después de esta experiencia se organizó el Primer Encuentro Nacional de Teoría y Análisis Cinematográfico en México, con sede en la UAM-Xochimilco y la Cineteca Nacional. Tres años más tarde, en 2008, un grupo de colegas creamos la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico. Las entrevistas que se reúnen en este libro son resultado directo de esa iniciativa colectiva.

¿Qué se desprende de estas conversaciones con algunos de los más reconocidos practicantes y teóricos del análisis cinematográfico? Las conversaciones contenidas en este libro giran alrededor de tres grandes terrenos: la producción de teorías del cine dentro y fuera de la región europea; la utilidad del análisis de secuencias cinematográficas dentro y fuera de las escuelas de cine, y la trascendencia de los grupos de investigadores de cine dentro y fuera del campo académico. Se trata de preguntas de interés para la construcción del campo disciplinario de la teoría y el análisis cinematográfico en la región latinoamericana. En particular, la creación de las asociaciones de investigadores de cine en la región ha propiciado el desarrollo de una conciencia gremial y el intercambio de ideas entre los investigadores. Me refiero a la creación de Socine en Brasil (en 1998) y la creación de Asaeca en Argentina y Sepancine en México (ambas en 2008).

En lo que va del siglo XXI, la práctica del análisis de secuencias en la región latinoamericana se ha desarrollado en las aulas de comunicación social y está por llegar a las escuelas de cine, que es su lugar natural. Los autores entrevistados son parte sustancial de esta historia.

En la conversación con Warren Buckland (y en la producción académica de este investigador) se puede observar *la articulación fundamental que existe entre la producción de reflexiones teóricas y el diseño de métodos de análisis de secuencias*. Este trabajo forma parte de una tradición inglesa en la que se encuentran autores que son una referencia indispensable en la disciplina, como Richard Rushton, Gary Bettinson, Christine Etherington-Wright y Ruth Doughy.

El trabajo de *sistematización y síntesis didáctica de las teorías del cine* elaborado por Robert Stam es muy conocido en español y en portugués. En la conversación con él se puede observar la importancia que ha tenido en este trabajo *su formación original en los estudios literarios*, lo que es excepcional en el contexto estadounidense, pero es muy común en la región latinoamericana. Esa misma formación explica su interés por la teoría de la adaptación, la semiótica, la narratología, la metaficción y la teoría dialógica. Gracias a la elaboración de cartografías conceptuales de carácter panorámico, el trabajo de Stam es un referente necesario en la enseñanza de la teoría del cine.

Por su parte, la conversación con Laurent Jullier permite observar *el alcance de la tradición continental en el análisis de secuencias*. Esta tradición, de origen francés, es muy afín a la práctica del análisis en la región latinoamericana, precisamente por la familiaridad que tenemos con cultivadores imprescindibles de la disciplina, como Marcel Martin, Raymond Bellour, Francis Vanoye, Jacques Aumont y Michel Marie.

En la conversación con Jesús González Requena se pone en evidencia *la articulación entre el microanálisis de cine y el macroanálisis ideológico* que él y otros investigadores del grupo Trama y Fondo han desarrollado durante varias décadas, y también tiene seguidores en varios países de la región latinoamericana, como Noé Sotelo (en México) y Julio César Goyes (en Colombia).

En la conversación con Francisco Javier Gómez Tarín se comentan algunas características de *la tradición académica del análisis de secuencias en España*. En particular, se señala la importancia de la Asociación Española de Análisis Cinematográfico, así como de los acervos filmográficos universitarios españoles, que cuentan con miles de películas subtituladas de acceso abierto para cualquier estudiante.

La carrera académica del investigador brasileño Ismail Xavier es paradigmática de los estudios sobre cine en Latinoamérica. En la conversación con Xavier se exploran *los principales escollos que existen en las universidades de la región para consolidar la disciplina* y alcanzar el desarrollo que tiene en Europa y en Estados Unidos, donde él mismo hizo su doctorado. En este contexto se discute sobre la idea de que una teoría universal necesariamente tenga que surgir del cine producido en cada región.

En la conversación con Guilherme Maia y otros colegas de la Universidad Federal de Bahía, en el nordeste brasileño, resulta evidente *la necesidad de integrar equipos de trabajo que se forman por afinidades electivas y se consolidan como proyectos institucionales* de largo alcance. Ésta parece ser una estrategia muy útil en el contexto latinoamericano. En este caso se han integrado tres grupos de investigación, respectivamente, sobre cine documental, sobre géneros de la ficción cinematográfica y sobre las experiencias de la recepción mediática, involucrando a los estudiantes de posgrado en nuevas líneas de investigación.

En la conversación con José Carlos Cabrejo, de Perú, se trata sobre *la importancia de la metaficción en el cine y la literatura*, y sobre los estudios sobre cine en el Perú. El interés de esta conversación consiste en conocer el desarrollo de la investigación sobre cine en otros países de la región, pues la distribución de la bibliografía nacional es tan restringida como la distribución de las películas producidas en cada país de la región.

La conversación con Dolores Tierney es excepcional en varios sentidos. En ella se puede observar el tipo de trabajo que está por hacerse en la historia del cine

mexicano (y latinoamericano en general). Me refiero a lograr *una integración de la mirada historiográfica con las herramientas del análisis formal*. En especial, es notable su trabajo sobre la puesta en escena y la fotografía de Gabriel Figueroa en el cine de Emilio Fernández, donde se muestra la utilidad del análisis de secuencias y donde se pone sobre la mesa la discusión sobre la verdadera autoría de la obra cinematográfica.

Estas conversaciones son sólo una muestra de las posibilidades que tiene el acercamiento a los estudios cinematográficos en la voz de sus creadores. Estas conversaciones tendrán que complementarse al conocer el trabajo de análisis que se produce en lengua alemana y en los países asiáticos; la elaboración de libros de texto en la tradición anglosajona; la relación del análisis con la historia de la tecnología, y el diseño de modelos de análisis en áreas específicas de la forma fílmica, como el inicio, el final, el sonido y el montaje, además del lugar que tiene la experiencia corporal, ideológica y emocional de los espectadores en las teorías del cine y en los métodos de análisis.

La conversación apenas ha comenzado.

El placer del cine. Conversaciones sobre análisis cinematográfico, se terminó de imprimir en enero de 2024, la edición y producción estuvo al cuidado de Logos Editores. José Vasconcelos, 249-302, col. San Miguel Chapultepec, 11850, Ciudad de México, tel. 55-55.16.35.75, logos.editores@gmail.com. La edición consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición

EN ESTA OBRA se ofrece un panorama diverso y accesible sobre la práctica profesional del análisis cinematográfico, en palabras de algunos de sus teóricos y practicantes más distinguidos

Estas conversaciones permiten conocer de cerca el trabajo de Warren Buckland, Robert Stam, Laurent Jullier, Jesús González Requena, Javier Gómez Tarín, Ismaíl Xavier, Guilherme Maia, José Carlos Cabrejo y Dolores Tierney.

En estos diálogos se pueden conocer las polémicas que existen entre distintas teorías del cine, la evolución de las tendencias en los métodos del análisis, la historia de los grupos de trabajo, la relación del análisis de cine con los estudios literarios, la situación del cine latinoamericano y las circunstancias que determinaron la formación de cada uno de los entrevistados.

