

Lauro Zavala

**SEMÍOTICA
FRONTERIZA**

LETRAS | ENSAYO

Semiótica fronteriza

COLECCIÓN LETRAS



ensayo

LAURO ZAVALA

Semiótica fronteriza



GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

Alfredo Del Mazo Maza
Gobernador Constitucional

Marcela González Salas y Petricioli
Secretaria de Cultura y Turismo

CONSEJO EDITORIAL

Consejeros

Marcela González Salas y Petricioli, Rodrigo Jarque Lira,
Gerardo Monroy Serrano, Jorge Alberto Pérez Zamudio

Comité Técnico

Félix Suárez González, Rodrigo Sánchez Arce, Laura G. Zaragoza Contreras

Secretario Ejecutivo

Alfredo Barrera Baca

Semiótica fronteriza

© Primera edición: Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de México, 2021

D. R. © Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de México
Jesús Reyes Heróles núm. 302,
delegación San Buenaventura, C. P. 50110,
Toluca de Lerdo, Estado de México.

© Lauro José Zavala Alvarado

ISBN: 978-607-490-379-9

Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal

www.edomex.gob.mx/consejoeditorial

Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal

CE: 226/01/38/21

Impreso en México/*Printed in Mexico*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa de la Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.

Índice

15 Prólogo

RELEVANCIA SOCIAL DE LAS HUMANIDADES

21 La relevancia social de las humanidades

25 Estrategias generales de inferencia

31 Modelos inferenciales en la enseñanza de semiótica

POR UNA SEMIÓTICA GENOLÓGICA

77 Semiótica de la historia del cuento

95 Semiótica del ensayo literario

133 Semiótica de la narrativa erótica

ANÁLISIS DE LA MINIFICCIÓN AUDIOVISUAL

139 Semiótica del tráiler cinematográfico

159 Semiótica del nanometraje

181 Semiótica de la secuencia de créditos

MODELOS DE SEMIÓTICA TEXTUAL

199 Semiótica de lo fantástico

205 Semiótica de la historieta

225 Semiótica museográfica

ELEMENTOS DE ESTÉTICA POSMODERNA

235 Semiótica de la estética posmoderna

245 Ensayo y error: Semiótica del ensayo posmoderno

255 Semiótica de la metaficción

EXPLORACIONES TEÓRICAS EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS

265 Estrategias en la enseñanza de teoría literaria

271 Las crónicas de viaje en el siglo xx

289 Hacia la filosofía desde las letras

APÉNDICE

- 307 Análisis de diseño gráfico
- 309 Análisis fotográfico
- 311 Entrevista a Lauro Zavala sobre semiótica

Prólogo

La semiótica puede ser considerada como una rama de la filosofía, si bien está orientada al estudio de los procesos de comunicación. Su naturaleza es eminentemente práctica. Su objetivo es reflexionar y entender todo aquello que tiene sentido para el ser humano, y mostrar cómo funciona en términos de comunicación.

Ésta es la razón por la que todo proceso y todo producto comunicativo creado por la naturaleza o por los seres humanos pueden ser estudiados desde una perspectiva semiótica. Y también por ello cualquier proceso o producto de la comunicación humana puede ser estudiado (descrito y analizado) con las herramientas de la semiótica.

A su vez, la semiótica y sus modelos de análisis pueden ser de gran utilidad en el momento de explicar el funcionamiento y los efectos que produce cualquier producto comunicativo (un saludo, una obra de arte, un museo, una novela, una película, un concierto, un curso universitario, una campaña política, una ceremonia de premiación, etcétera). Y también por ello en las escuelas de comunicación se estudia la semiótica y se ponen en práctica sus modelos de análisis. La semiótica es una herramienta especialmente útil en el proceso de creación y aprendizaje de cualquier forma de comunicación.

En los últimos 47 años (desde 1974) he estudiado distintos procesos de comunicación y en este lapso he diseñado algunos modelos de análisis semiótico. En este volumen he reunido varios de ellos, considerando que pueden ser de interés para los lectores.

Esta obra es paralela a mi trabajo *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas* (GEM, 2014), donde presento una reflexión epistemológica sobre la verdad contextual y algunos modelos para el análisis literario, cinematográfico, museográfico, sartorial, cronológico y urbano, así como una propuesta cartográfica sobre los estudios de semiótica.

En este volumen, de *Semiótica fronteriza*, propongo varios modelos para el análisis literario, cinematográfico y espacial. El empleo de éstos se puede complementar con el empleo de mi *Manual de análisis narrativo* (Trillas, 2007) y *Principios de teoría narrativa* (UNAM, 2017), que contienen varios modelos de análisis y glosarios de términos útiles para el análisis de cine, cuento, historieta y las formas de ironía y metaficción.

Estos ensayos tienen un carácter fronterizo al encontrarse en las lindes de varias tradiciones disciplinarias; al reflexionar sobre la interdisciplina y la transdisciplina, y al proponer modelos de análisis semiótico en las fronteras de la significación.

Relevancia social de las humanidades

La relevancia social de las humanidades

Las humanidades tienen relevancia social por su capacidad para explicar las causas últimas y los efectos contingentes de problemas sociales como la pobreza, la desigualdad en los ingresos y en las relaciones de género, las causas de la crisis ambiental y de los numerosos problemas de urbanismo, población, salud, alimentos, violencia, narcotráfico, corrupción, tráfico de influencias, simulación institucional y muchísimos otros.

De manera similar a lo que ocurre en las ciencias naturales y exactas, la relevancia social de las disciplinas humanísticas no siempre es necesariamente práctica ni inmediata; ésta consiste en estudiar, señalar y precisar todo aquello que ni el sentido común ni las otras disciplinas alcanzan a explicar, y que es imprescindible para contar con una perspectiva crítica, analítica y flexible sobre todo aquello que afecta a las personas (Edmundson, 2013).

La relevancia social de las humanidades puede ser condensada en cinco grandes dimensiones, siempre presentes en cualquier actividad realizada por los seres humanos.

Dimensión ética. La relevancia de las humanidades en relación con los múltiples problemas sociales es fundamentalmente ética. Radica en propiciar y articular una discusión sobre la relación entre la dimensión teórico-metodológica y la relevancia ética en las prácticas de cualquier disciplina (ya sea la economía y la ecología, o bien, la sociología, la historia, el urbanismo, la agronomía,

la medicina, la veterinaria o el periodismo), pero también respecto a la forma en que se articulan las concepciones, miradas, marcos institucionales y quehaceres en las prácticas de la administración pública, la política, el derecho, el trabajo docente o cualquier tipo de producción y acción simbólica (Wittgenstein, 1953). La relevancia social de las humanidades se encuentra en las estrategias que han diseñado para estudiar de manera precisa cuál es la agenda ideológica implícita en todo proyecto, proceso o producto social.

Dimensión política. Las humanidades son relevantes socialmente porque una parte medular de su propia naturaleza consiste en una discusión permanente sobre el hecho de que todo método tiene una ideología implícita; es decir, porque muestran que los saberes, las discursividades y los sentidos conllevan una dimensión política irreductible (Eagleton, 1991). Toda teoría social tiene una agenda ideológica o política, que puede tener consecuencias de clase, raza, género y edad. Toda práctica profesional es también una práctica moral. Todo enunciado ligado a las prácticas sociales es ya una declaración de principios.

Dimensión simbólica. Las humanidades son relevantes socialmente porque una parte medular de su propia naturaleza consiste en una discusión permanente sobre el hecho de que toda producción simbólica (textual, literaria, artística, cinematográfica, digital, historiográfica, filosófica, cultural o de cualquier otra naturaleza) no sólo dice algo sobre el mundo ni es sólo una representación de la realidad (o la presentación de una realidad distinta), sino que lo hace empleando los recursos de su propio lenguaje de una manera particular (Hall, 2012). Cada una de estas maneras de emplear un lenguaje expresivo o comunicativo (oral, escrito, gráfico, fotográfico, pictórico, literario, audiovisual...) tiene implícita una concepción de sus intérpretes, del mundo social e histórico al que habla, y cumple una función de pedagogía social.

Dimensión estética. Las humanidades también son relevantes socialmente porque una parte medular de su propia naturaleza consiste en señalar, de manera precisa, sistemática y demostrable, por qué *la forma es el contenido*. Esto significa, en otras palabras, que la manera como se dice algo puede ser tanto o más relevante que lo que se dice: no sólo en un texto literario, sino también, y sobre todo, en un documento legal, en una conversación íntima, en un discurso político, en una declaración pública, en un producto artístico o en un libro de historia (Eco, 1986). Esto quiere decir que el empleo de la iluminación, la composición fotográfica, el sonido y el montaje pueden ser tanto o más importantes para producir un efecto ideológico en los espectadores que las condiciones de producción y los contenidos explícitos de una película de ficción o documental; o que las expresiones lingüísticas, los giros estilísticos, las fórmulas legales, los implícitos y las presuposiciones de un discurso revelan los intereses, las condiciones sociales y las tensiones del poder que un enunciado pone en juego en el momento de su enunciación.

Dimensión tecnológica. Las humanidades ofrecen herramientas precisas para la discusión sistemática sobre las consecuencias de la ingeniería genómica, las fuentes alternativas de energía, la exploración astronómica, el acceso a la inmortalidad y otras fronteras de la investigación científica y tecnológica. Más recientemente, las humanidades también son relevantes en términos sociales porque una parte medular de su propia naturaleza consiste en discutir cuáles son las posibilidades democratizadoras y los riesgos totalizadores en el empleo de los recursos digitales (Manovich, 2001), lo cual está atravesado por discusiones sobre las fronteras de la propiedad intelectual, el libre acceso a la información y el derecho a la privacidad.

En síntesis, toda experiencia humana tiene una dimensión ética y estética. Todo producto simbólico forma parte de una compleja red intertextual. Todo sentido es usado de maneras muy distintas, en función de sus condiciones de interpretación.

Estrategias generales de inferencia

Siguiendo los principios de argumentación inferencial estudiados por Charles S. Peirce,¹ es posible establecer tres estrategias de razonamiento, las cuales ponemos en práctica en la investigación especializada y que también son útiles, por supuesto, en la vida cotidiana. Se trata del razonamiento deductivo, inductivo y abductivo. A continuación se señalan sus rasgos característicos.

Razonamiento deductivo (normativo)

El razonamiento empieza con una regla, encuentra un caso y produce un resultado:

Regla: Los frijoles de la bolsa son blancos

Caso: Este frijol es de esta bolsa

Resultado: Este frijol es blanco

Es una estrategia axiomática: consiste en la aplicación de un razonamiento que parte de una regla (definición, norma o ley) establecida de antemano.

¹ Sobre las estrategias de razonamiento en Charles S. Peirce pueden estudiarse sus trabajos: *Deducción, inducción e hipótesis* (1970); *Reasoning and the Logic of Things. Cambridge Conferences*, 1898 (1992).

Es la aplicación de la ley, pero no implica necesariamente el reconocimiento de lo justo; es la aplicación de una definición, pero no implica necesariamente el establecimiento de lo verdadero; es el acatamiento de lo normativo (la regla), pero no implica necesariamente lo normal (el sentido común); es una lectura literal del texto, de carácter denotativo y apegada a la letra.

Razonamiento inductivo (empirista)

El razonamiento empieza con la observación de numerosos casos, a partir de los cuales derivan resultados y, finalmente, fórmula una regla o comprueba que la regla existente es verdadera (o falsa cuando un nuevo caso es diferente):

Caso: Estos frijoles pertenecen a esta bolsa

Resultado: Estos frijoles son blancos

Regla: Los frijoles en esta bolsa son blancos

Es una estrategia casuística, siempre sometida al principio de prueba y error: consiste en la construcción, comprobación, verificación, falsación o refutación de una regla, siempre a partir de la experiencia.

Es un razonamiento apoyado en la experiencia, a partir de la cual se establece jurisprudencia (es decir, la memoria de casos anteriores). Es una lectura apoyada en la experiencia de lecturas anteriores, siempre verificables.

Razonamiento abductivo (conjetural)

El razonamiento empieza con el examen de las evidencias, que también pueden ser utilizadas en los dos momentos anteriores.

Las evidencias son de tres tipos posibles: huellas de causalidad necesaria, índices de causalidad probable y síntomas de carácter sinecdóquico.² Una vez establecidas las evidencias, se prueban varias reglas posibles (en calidad de hipótesis o conjeturas inferenciales) hasta que una de ellas reconstruye la situación satisfactoriamente (es decir, resuelve el caso):

Resultado: Este frijol es blanco

Regla: Los frijoles en esta bolsa son blancos

Caso: Este frijol pertenece a esta bolsa

Es una estrategia conjetural: se inicia con un *fait accompli* (hecho consumado) y tiene como objetivo reconstruir la lógica causal más probable para resolver el caso.

Es el ejercicio de la incertidumbre, donde hay espacio para la alegoría, la analogía, la metáfora, la paradoja y la ironía; es el razonamiento característico de la investigación científica, los cuentos policíacos, la defensa ante la corte de justicia y la interpretación psicoanalítica. La formulación de conjeturas permite distinguir entre lo legal y lo legítimo; es una lectura irónica (entre líneas), una lectura argonáutica (que escucha a las sirenas) o una relectura que hace posible la escritura.

Un ejemplo cinematográfico

Veamos una breve secuencia cinematográfica donde es posible distinguir estos tres tipos de inferencia. Se trata de una de las

² Sobre la tipología de las evidencias, véase el artículo de Umberto Eco: "Cuernos, cascos, zapatos: Algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción", en *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce* (1983).

conversaciones que sostiene el investigador Guillermo de Baskerville con su discípulo Adso de Melk en *El nombre de la rosa* (1986).

En este palimpsesto cinematográfico, dirigido por Jean-Jacques Annaud a partir de la novela de Umberto Eco (1982), hay varios ejemplos de razonamiento abductivo. En el lapso de un minuto y medio (de 29' 30" a 31' 00"), Guillermo de Baskerville examina las huellas que encuentra en la nieve y lleva socráticamente a su discípulo Adso a que lo acompañe en su razonamiento.

A partir de la observación de la evidencia material (unas huellas sobre la nieve) se establece un *texto*, es decir, una inferencia que lleva a una definición inicial. En otras palabras, se ofrece una *deducción* (una *inferencia deductiva*), inferida al examinar las *huellas*, que en este caso son precisamente las huellas físicas, en forma de sandalia, que se observan en la nieve. A partir de una regla de sentido común se establece el *primer subtexto* (es decir, un sentido implícito en las evidencias materiales), es decir, una *hipótesis deductiva*, de naturaleza concluyente: *un hombre caminó por la nieve pocas horas antes*.

A continuación se examina un *índice* de carácter sinecdóquico (es decir, se establece una *inferencia inductiva* acerca de una totalidad a partir de la observación de una parte). Esto ocurre cuando se observa que *las huellas tienen una profundidad que es el doble de lo normal*. Esta observación lleva a establecer tres posibles *hipótesis inductivas*, derivadas de la evidencia empírica:

- a. Primera hipótesis: Son las huellas de un hombre pesado
- b. Segunda hipótesis: Son las huellas de un hombre cargando algo muy pesado
- c. Tercera hipótesis: Son las huellas de un hombre cargando un cadáver

Es claro que la tercera hipótesis es la más verosímil, con lo cual se establece un *segundo subtexto*: *son las huellas de un hombre cargando un cadáver*.

Al llegar a este punto se hace necesario establecer un tipo de *razonamiento abductivo*. Es en ese momento cuando se observa un *síntoma de causalidad probable*: *las huellas dejan de existir a la mitad de la nieve*. Esta observación lleva a crear un par de *hipótesis abductivas*:

- a. Primera hipótesis: El hombre salió volando
- b. Segunda hipótesis: El hombre caminó hacia atrás sobre sus propias huellas

La hipótesis más probable es esta última, a pesar de que no se cuenta con ninguna prueba material; sin embargo, es la hipótesis más verosímil y consistente con las evidencias del crimen. Al seleccionar la hipótesis más probable, se establece un *tercer subtexto*.

Así, donde no son suficientes las definiciones de sentido común ni tampoco hay suficiente evidencia empírica, la *inferencia abductiva* resuelve el enigma último. Y, en este caso, establece una nueva línea de investigación para continuar con la solución al enigma de la serie de crímenes en la abadía.

Modelos inferenciales en la enseñanza de semiótica

Las notas que siguen parten del supuesto de que la semiótica es un terreno del conocimiento que permite establecer nexos entre muy distintas disciplinas. Lo que presento a continuación es una serie de modelos para el análisis didáctico de diversas formas de la ficción.

1. El modelo policiaco

Hacia mediados de la década de 1980, un grupo de destacados semiólogos de todo el mundo publicó un volumen colectivo para explicar la naturaleza de la abducción semiótica como método de investigación, se utilizaron para ello los relatos policiacos. Todo relato policiaco se inicia cuando el crimen ya ha sido cometido. En ese momento, los testigos y observadores producen las primeras deducciones a partir de definiciones ya establecidas (generalmente a partir del sentido común). Poco después encontramos las interpretaciones de la policía, que formula nuevas definiciones a partir de sus experiencias con crímenes anteriores como una forma de establecer jurisprudencia. Estas definiciones a partir de la experiencia son otras tantas formas de inducción. Y, finalmente, la abducción propiamente dicha es producida por el investigador independiente

que crea inferencias y conjeturas donde no hay una experiencia suficiente ni definiciones satisfactorias que resuelvan el caso (Eco y Sebeok, 1989).

Desde esta perspectiva, podemos empezar este recorrido señalando que el relato policiaco es el gran modelo semiótico para la investigación científica, y por ello, ésta es una de las herramientas centrales que he utilizado para el diseño de los modelos de análisis didáctico que presentaré. Como puede observarse, se trata de un modelo ternario, en el que ocupan un papel central el juego y la imaginación del investigador.¹

2. Modelos para el análisis semiótico

Aquí entiendo por modelo un sistema conceptual que permite estudiar las teorías en general, analizar textos de un género particular, estudiar textos específicos o proponer estrategias de docencia.

Los materiales que presentaré, entonces, pertenecen a una serie que puede ser organizada en cuatro grandes grupos. En primer lugar, hay un grupo de cartografías metateóricas, en las cuales propongo una forma de visualizar la evolución de las tendencias en la reflexión teórica contemporánea, especialmente en teoría del cine, teoría literaria y teoría en general. Un segundo grupo de materiales está formado por diversos modelos para el análisis de textos específicos: cine, literatura, diseño gráfico, fotografía, historieta, libros ilustrados, etnografía, museos y espacios cotidianos. El tercero está formado, como ocurre con el trabajo de la mayor parte de los investigadores, por el estudio de casos concretos, es decir, el estudio de una secuencia de cine, un texto literario, un volumen de minificiones y así sucesivamente. Finalmente, un cuarto grupo de

¹ Una aproximación lúdica a esta concepción de la semiótica se encuentra en el trabajo de quien fue presidente de la Asociación Internacional de Semiótica (Sebeok y Umiker-Sebeok, 1987).

materiales está formado por diversas herramientas de naturaleza didáctica para facilitar la organización del trabajo de los estudiantes de humanidades.

En total, he elaborado poco más de 120 modelos durante los últimos 40 años. Aquí sólo voy a presentar cinco de ellos, pertenecientes a los primeros dos grupos mencionados. Es decir, veremos un par de mapas metateóricos (para las teorías de la literatura y del cine) y tres modelos para la reconstrucción analítica de ver cine, leer literatura y visitar un espacio cualquiera.

Al mostrar estos modelos podemos observar algunos elementos comunes a todos ellos. Lo que tienen en común es que se apoyan en cuatro elementos que considero estratégicos para el diseño de una semiótica contemporánea:

1. La teoría de los laberintos (como metáfora epistemológica)
2. El concepto de ficción (como toda verdad que pertenece a un contexto específico)
3. La existencia de paradigmas estéticos (los paradigmas de lo clásico, lo moderno y lo posmoderno)
4. El lugar estratégico del lector (como productor de interpretaciones)

A partir de estos cuatro referentes es posible construir una serie de herramientas para el trabajo semiótico que sean al mismo tiempo de naturaleza lúdica, didáctica y flexible, esto último con el fin de adaptarse a los intereses de cada analista.

3. El sistema de los laberintos

Empezaré por presentar de qué manera estos cuatro elementos están interrelacionados. El metamodelo metafórico que me permite hacer esto proviene de la teoría de los laberintos. De acuerdo

con ésta, existen tres grandes tipos de laberintos. Todos los paseos inferenciales, las asociaciones de ideas y los itinerarios semióticos que construimos para dar sentido y un orden a nuestra experiencia son básicamente de tres tipos: el laberinto circular, el laberinto arbóreo y el laberinto reticular.²

El *laberinto circular* es aquel que tiene un único centro y, por lo tanto, sólo acepta una salida. Es aquel que acepta una verdad única. El ejemplo más claro es el del cuento policiaco clásico, donde sólo puede haber un culpable del crimen. A esta verdad, en el cuento clásico, se llega al final, como una epifanía, es decir, como la revelación de la verdad única.

El *laberinto arbóreo* es aquel que tiene más de una salida: coexisten varias verdades de manera simultánea. Ésta es la lógica semiótica del arte moderno, donde la ambigüedad, la incertidumbre, la apertura del sentido multiplican las posibles interpretaciones, y donde todas ellas son igualmente válidas. Lo llamamos laberinto arbóreo porque las verdades se bifurcan de manera sucesiva, como ocurre con las ramas de un árbol.

El *laberinto reticular* es una forma de red donde toda verdad se comunica con las demás. Es un laberinto especial, ya que puede ser recorrido —es decir, leído— como un laberinto circular o como un laberinto arbóreo. En términos semióticos, estamos ante un laberinto donde se superponen las limitaciones del universo clásico, único y estable del laberinto circular con las posibilidades del universo moderno, abierto y múltiple del laberinto arbóreo.

Mientras el primer tipo corresponde al universo clásico (que siempre es idéntico a sí mismo), el segundo tipo de laberinto corresponde al universo de la cultura moderna. Y, por supuesto, el tercer tipo de laberinto corresponde al universo de la cultura

² Algunos de los presupuestos y las consecuencias de estas propuestas las desarrollo en el libro *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas* (2014).

posmoderna. Un ejemplo de laberinto reticular es la red telefónica. Es una red donde todo está conectado con todo, de tal manera que cuando yo marco un número telefónico sólo me interesa ese número y cualquier otro es uno equivocado. Eso significa que estoy haciendo un uso circular de la red. Pero también puedo comunicarme simultáneamente con varios receptores y eso significa hacer un uso arbóreo de la misma red.

El sistema de la red telefónica, cuya naturaleza es reticular por el hecho de ser una red, me permite hacer de él un uso circular para conectarme con un único número o hacer un uso arbóreo para comunicarme con más de uno. A la posibilidad de usar la red de manera alternativa o simultánea la llamo *reticular* y corresponde a la lógica del laberinto posmoderno. Desde esta perspectiva resulta muy interesante superponer este modelo de los laberintos a la distinción tradicional entre una semiótica binaria, de naturaleza estructural (digamos, moderna), y una semiótica de carácter ternario, de naturaleza pragmática (digamos, posmoderna).³

Por otra parte, resulta posible imaginar, a partir de estos tipos de laberintos, los posibles itinerarios que realizamos al recorrer cualquier espacio físico. Más adelante volveré a estos modelos, cuando me refiera al estudio del cuento y el cine en general.

4. De la epistemología a la política educativa

Los materiales que introduciré a continuación se encuentran en dos de los cuatro terrenos que mencioné anteriormente. Es decir, presentaré un par de mapas metateóricos (sobre teoría literaria y

³ Esta distinción ha sido explorada, a partir de la teoría de los laberintos, por Umberto Eco en su ensayo "El Antiporfirio", incluido en *De los espejos y otros ensayos* (1985).

sobre teoría del cine) y tres modelos para el análisis (literario, cinematográfico y museográfico).

Empezaré por hacer una exploración general de las tendencias más importantes en la teoría de la literatura a lo largo del siglo xx, pues los estudios literarios son estratégicos para el desarrollo de las humanidades y para el estudio de la semiótica en general.

Esta perspectiva metateórica es útil para contextualizar los modelos de análisis (de cine, literatura y museos) que veremos más adelante, pues la intención de aquellos modelos consiste, precisamente, en reconocer los elementos que cada una de las tendencias teóricas considera de manera excluyente. En otras palabras, el diseño de los modelos que veremos más adelante se apoya en una consideración de la experiencia del receptor (en particular, el estudiante de posgrado) como un lector al que conviene no sesgar hacia una u otra de las teorías específicas, para permitir que el estudiante tenga la mayor libertad posible en el momento de construir su propia investigación.

Por ejemplo, en el caso de los estudios sobre comunicación social, en México la mayor parte de (si no es que todas) las 327 facultades y escuelas que imparten la licenciatura (de acuerdo con el registro del Coneicc)⁴ están inmersas en el terreno de las ciencias sociales. Esto último significa que los programas oficiales, aprobados por la Secretaría de Educación Pública, propician que los estudios sobre este terreno disciplinario estén orientados a las industrias culturales, dejando de lado los estudios de naturaleza estética y semiótica, cuyo alcance siempre rebasa el terreno limitado de esta o aquella disciplina.

Esta inclinación hacia las ciencias sociales y hacia la elaboración de productos mediales, en lugar de una posible inclinación

⁴ Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación, el cual realiza, desde el año 2006, un Encuentro Docente de Comunicación.

hacia la reflexión sobre el empleo de los medios y su interpretación, explica, entre muchas otras cosas, por qué la investigación sobre cine mexicano es realizada casi exclusivamente por los historiadores y por qué no existen investigadores especializados en las dimensiones semiótica y estética del cine. Esto explica también la debilidad del gremio de los comunicólogos y de los propios comunicadores⁵ ante cualquier decisión política que afecta a la legislación, el financiamiento y los contenidos que se transmiten a través de los medios de comunicación en el país.

4.1. *Aproximaciones textuales y contextuales*

Las teorías que llamo textuales o transdisciplinarias tuvieron su origen en la primera mitad del siglo xx en la lingüística. Esto fue así porque se consideraba que la lingüística y en especial la fonología tenían un estatuto científico similar a las ciencias naturales y exactas. Sin embargo, en las últimas décadas ya no hablamos de lenguajes, sino de textos. Como se sabe, la palabra *texto* significa tejido. Un texto es un tejido de significados, de signos o de lenguajes, de experiencias o de diálogos. Es en ese sentido que actualmente, desde una perspectiva semiótica, estamos muy lejos de la lingüística, al menos de la lingüística tradicional.⁶

En contraposición a las aproximaciones textuales, encontramos las más tradicionales aproximaciones contextuales. A pesar de que la semiótica, especialmente la de naturaleza peirceana (ternaria), permite integrar lo más útil de ambas aproximaciones (textual y contextual), es notable observar que los estudios de comunicación en México están inscritos todavía en el paradigma contextual. En otras

⁵ Entiendo que un *comunicador* es un profesional de la práctica comunicativa (escritor, guionista, periodista, director, editor, diseñador, entre otros.), mientras que un *comunicólogo* es un estudioso de estas prácticas (investigador, analista, evaluador, comentarista, profesor, encuestador, editorialista...). Por supuesto, un mismo individuo puede realizar ambas actividades en distintos momentos de su trabajo.

⁶ Este alejamiento de la lingüística se explora en el trabajo de Paolo Fabbri (2000).

palabras, el hecho de que los estudios de comunicación en el país formen parte de las ciencias sociales coincide con un desprecio institucional hacia el estudio de las humanidades como parte de la formación de los comunicólogos y de los comunicadores. En parte, esta situación coincide con el hecho de que los estudios semióticos suelen estar adscritos a las áreas más diversas (como la filosofía, el diseño, las artes visuales, la lingüística o la literatura), pero difícilmente a la comunicación. Como un hecho sintomático de esta misma situación, en nuestro país todavía no contamos con programas de posgrado en estudios transdisciplinarios (donde la semiótica y, naturalmente, la epistemología, ocuparían un lugar estratégico).⁷

4.2. Problemas de la semiótica en México

Una mirada panorámica a los estudios literarios puede ser muy útil para entender lo que está ocurriendo en los estudios sobre comunicación. En México, los programas de estudio de la literatura parecen ignorar, en la práctica, el lugar fundamental que puede tener el estudio de la teoría literaria.

Esto puede ser resultado de, al menos, tres factores simultáneos:

1. La existencia de un excesivo contextualismo, es decir, una perspectiva que se limita al estudio de los datos duros de carácter estadístico, dejando de lado las dimensiones ética y estética de los procesos comunicativos;
2. el compromiso disciplinario de los profesores e investigadores con alguna metodología específica, de manera

⁷ Este proyecto semiótico tendría que apoyarse en los estudios sobre el concepto de la interdisciplinariedad. Por ejemplo, los estudios imprescindibles de Julie Thompson Klein: *Interdisciplinarity. History, Theory, and Practice* (1990) y *Crossing Boundaries. Knowledge, Disciplinarity, and Interdisciplinarity* (1996).

excluyente, para el estudio de la literatura, ya sea el psicoanálisis lacaniano, el comparatismo estadístico, la genética biográfica, la sociología de la cultura o cualquier otra aproximación convertida en piedra de toque para cualquier estudio sobre cualquier tema, y

3. la herencia que recibió una generación que todavía se formó con los grandes creadores (Arreola, Elizondo, Paz, Fuentes, Pacheco y muchos otros), y que por ello repiten como un mantra el *dictum* sagrado que todo creador pronuncia cuando imparte un curso en el ámbito universitario: “No lean teoría. No sirve para nada”.

Este *dictum*, por cierto, sólo podría ser relativamente válido desde la perspectiva de un creador literario. Pero si recordamos que el objetivo institucional de la carrera en letras es formar docentes e investigadores, o que al menos su objetivo institucional no consiste en formar creadores (lo cual es terreno de los talleres de escritura, dentro o fuera de la universidad), entonces tendremos una de las razones que permiten explicar por qué en las facultades de letras no existe una tradición de estudios sobre teoría literaria.

Ciertamente, esta situación es perpetuada en parte por la estructura de los programas de estudio, que siguen propiciando que en el imaginario de los estudiantes de letras exista la idea de formarse como escritores, al dejar de lado diversos aspectos de los estudios literarios.

Y si en las facultades y escuelas de letras no existe una tradición de estudios en teoría literaria, mucho menos existe en las facultades y escuelas de comunicación una tradición de carácter interdisciplinario, orientada a la integración de ambas aproximaciones (textual y contextual). Es decir, no existe una tradición de estudios en

semiótica.⁸ Aquí podemos recordar que en el resto del mundo universitario (es decir, en las universidades europeas, estadounidenses y asiáticas) existe un permanente diálogo entre las humanidades y las ciencias sociales, y que las disciplinas estratégicas en ese diálogo son los estudios literarios y los estudios de comunicación. De tal manera que los investigadores y los estudiantes de posgrado del área de comunicación investigan las fronteras de la palabra escrita, dentro y fuera de la literatura, mientras que los investigadores y estudiantes de literatura investigan las fronteras del texto y la imagen, dentro y fuera de los medios de comunicación.

En el momento de escribir estas líneas tengo presente mi experiencia al visitar la Universidad de Toronto, donde fui invitado por la Asociación de Estudiantes de Posgrado del Departamento de Español y Portugués para impartir la charla inaugural de su congreso anual. Ahí pude observar cómo los proyectos de investigación de los estudiantes de literatura están orientados a la escultura urbana, los tatuajes identitarios, el cine documental, el cine de ficción... y los textos literarios. Es curioso que mientras esto ocurre en el resto del mundo, en México un estudiante de letras (o de comunicación) tiene gran dificultad para realizar una investigación sobre semiótica, análisis cinematográfico o teoría en general. Y esto ocurre incluso en los posgrados que se anuncian como de teoría literaria.

La tradición que existe en México es de carácter intensamente textual o contextual, difícilmente intertextual o subtextual, y muy excepcionalmente de carácter interdisciplinario. Por ejemplo, en la tradición textual se espera de un investigador o un tesista que se limite a estudiar exclusivamente un texto particular, de preferencia

⁸ Al respecto, aquí estoy siguiendo a teóricos como Paul Ricoeur, David Hodge, Xavier Rubert, Umberto Eco, Paolo Fabbri y muchos otros, para quienes la semiótica es definida como el espacio transdisciplinario que permite de manera idónea el diálogo entre las diversas aproximaciones textuales y contextuales de cada disciplina, siempre desde la perspectiva de los sistemas de significación, es decir, como un estudio de los lenguajes específicos de cada sistema de expresión y comunicación.

sobre un autor canónico, aplicando una supuesta metodología igualmente canonizada, acerca de un problema ya reconocido por la tradición crítica. O bien, la aplicación de un modelo de carácter contextual en el que los textos literarios son sólo un referente para una argumentación de carácter sociológico o historiográfico. En una palabra, se espera que se elaboren monografías temáticas cuyos resultados ya se conocen de antemano.

En estas condiciones, no es de extrañar que no contemos en el país con la producción de modelos teóricos ni con una tradición institucional de investigación sobre el diseño de estrategias para la formación de investigadores. No es de extrañar que tampoco contemos con una tradición semiótica con una fuerte presencia internacional.

5. La teoría literaria en el siglo xx

Veamos ahora, en términos panorámicos, cuál es la situación de la teoría literaria, que es un terreno estratégico para cualquier investigación sobre la naturaleza de la semiótica.

Como se puede observar en el esquema 1, en términos generales existen dos grandes tendencias teóricas. Por una parte existen las que podríamos llamar *aproximaciones transdisciplinarias*, surgidas de la semiótica y de la estética, que generalmente tienen una naturaleza humanística. Y por otra parte están las *aproximaciones disciplinarias*, es decir, aquellas que surgen de alguna disciplina particular, que generalmente están inmersas en el terreno de las ciencias sociales. La distinción de estas dos tendencias permite explicar lo que ocurre en el terreno de las políticas de la educación universitaria en el país, especialmente en lo relativo a los contenidos curriculares de las carreras en las ciencias sociales y en las humanidades, que son el terreno natural de los estudios semióticos.

Teorías de la literatura		
Aproximaciones transdisciplinarias (surgidas de la naturaleza de la literatura) Semiótica y Estética		
Modelos lingüísticos (Textuales)		
Formalistas o estructuralistas	Pragmáticas o intertextuales	
Retórica/Morfología/Mitología Formalismo ruso, norteamericano Estructuralismo checo, francés Semiología/Glosemática/ Estilística Lingüística textual/Genología	Hermenéutica/Fenomenología Crítica dialógica/Ecdótica Posestructuralismo/Recepción Semiótica/ Traducción intersemiótica Intertexto/Hipertextos/ Metaficción	
Análisis de la enunciación	Teoría de los paradigmas	Análisis de la enunciación
Transculturación/Teoría de las ideologías Feminismo/Masculinidad/ <i>Queer</i> Estudios Culturales/Raza y clase Crítica biográfica o generacional Inconsciente colectivo/Arquetipos	Crítica biográfica o generacional Poética cultural/Marxismo Sociología literaria/Caología Historia literaria/Deconstrucción Comunidades interpretativas	
Sincrónicas o ideológicas	Diacrónicas o genéticas	
Modelos historiográficos (Contextuales)		
Aproximaciones disciplinarias (surgidas de la naturaleza de cada disciplina) Ciencias sociales		

Esquema 1. Fuente: elaboración propia.

Si recorremos este mapa de las teorías literarias en el siglo xx podremos empezar por el recuadro que se encuentra en la parte inferior izquierda y que corresponde a las teorías sincrónicas o ideológicas. Aquí encontramos la teoría de las ideologías, los estudios de género (sexual) y otros más. En el segundo grupo de aproximaciones, que se encuentran en el recuadro inferior derecho, están las aproximaciones de carácter diacrónico, aquellas que se preguntan por el origen de un fenómeno. Éste es el caso de la historia de la literatura, la sociología literaria y la crítica biográfica o generacional.

Pasemos ahora a comentar brevemente la sección superior izquierda del esquema. Encontramos aquí las aproximaciones de carácter formalista, así como las provenientes de la lingüística y el análisis del discurso, la retórica y la glosemática. Esta última, la glosemática, propuesta por el lingüista danés Louis Hjelmslev en 1945, consiste en la distinción entre la forma y la sustancia de la expresión, y la forma y la sustancia del contenido. Este modelo, el de la glosemática, puede ser utilizado para el estudio de cualquier sistema semiótico (como el cine, la literatura, la música, la historieta y cualquier otra), y a partir de él se puede establecer un modelo para la traducción intersemiótica, por ejemplo, para el estudio de aquello que se conserva y aquello que se transforma al pasar de un sistema a otro, como en el caso de pasar de la literatura al cine o de la historieta a la balada, y cualquier otro caso.

El último terreno en este mapa, en la parte superior derecha, es el de la pragmática y está abocado a las prácticas de interpretación de los lectores. Desde esta perspectiva se entiende el acto de leer como un proceso de producción, es decir, el proceso de producción de interpretaciones. Desde esta óptica, los procesos de interpretación pueden ser estudiados como de carácter intertextual. Mientras que en la semiótica de Peirce se habla de procesos de semiosis interminable (puesto que un signo remite a otro signo que a su vez remite

a otro), en cambio en la semiótica contemporánea podemos hablar de una intertextualidad interminable, pues cada texto remite a otro texto, que a su vez está en diálogo con muchos otros. Y esta cadena de asociaciones es responsabilidad del lector, no del texto, ni exclusivamente del contexto de interpretación.

Las raíces de la pragmática se encuentran en la hermenéutica decimonónica y, más recientemente, en la fenomenología y en la crítica dialógica, de corte bajtiniano. Esto explica también las similitudes externas de propuesta tan distintas entre sí como la hermenéutica y la pragmática anglosajona. Es interesante observar que, aunque el estudio de carácter comparativo tendría que ser el terreno natural de la literatura comparada, en ésta sólo existe una tradición de estudios de tematología, es decir, el estudio de temas que aparecen sistemáticamente en distintas tradiciones literarias. Así, en la literatura comparada no sólo se ha dejado de lado el estudio de la intertextualidad en el sentido más amplio, sino además el estudio de lo que podríamos llamar la intercontextualidad, es decir, el estudio de los contextos entre ellos, a través de las relaciones entre distintas tradiciones textuales.

Un terreno muy interesante de la crítica ecdótica es el estudio de las variantes textuales y de la evolución de los estudios sobre un texto específico. Por ejemplo, en 2005, cuando se celebró el aniversario 400 de la publicación original de la primera parte del *Quijote* en España, la editorial Crítica, en Barcelona, publicó un trabajo de ecdótica que consiste en la edición de la novela acompañada por otro volumen (de extensión aún mayor que la novela), donde en cada capítulo un experto hace la reseña de la evolución de los estudios sobre ese capítulo en particular a lo largo de estos cuatro siglos.

Algo similar a los estudios de ecdótica literaria empieza a producirse en los estudios sobre cine. Esto lo encontramos en los discos compactos que contienen materiales de estudio como

escenas eliminadas, entrevistas con el director y otros miembros de su equipo, entrevistas con críticos y analistas, material documental acerca de la película y otros materiales similares. Los comentarios del director o de los críticos que podemos escuchar de manera simultánea a la proyección de la película son también una especie de ecdótica audiovisual.

Por su parte, el posestructuralismo está orientado al estudio de las fisuras del sentido en todo texto unitario, como parte de los procesos de recepción.

Para cerrar este primer mapa, hago la observación de que estas últimas aproximaciones (las de carácter pragmático e intertextual) son incluyentes, es decir, incorporan a las otras; mientras que las primeras (las de carácter ideológico o genético) son excluyentes. Esto significa que, aunque hay propuestas para hacer un marxismo dialógico o una poética cultural desde la teoría de la recepción, hasta ahora han sido sólo apropiaciones en lugar de un diálogo de transformación mutua. No obstante, la vocación original de las propuestas pragmáticas y las propuestas intertextuales es la integración. Se sustituye el *o* (o esto o lo otro) por el *y* (esto y lo otro). Estos modelos (pragmáticos e intertextuales) corresponden a la tendencia posmoderna y contienen un proyecto ideológico precisamente de integración, de tolerancia ante lo diverso (no sólo en el terreno ideológico, sino en el terreno precisamente metodológico).⁹

Esta lógica de la simultaneidad propicia el desarrollo de estrategias de escritura en las que la paradoja, la ironía y la metaficción desplazan a las más convencionales, es decir, a la verosimilitud genérica, la ausencia de ambigüedad y el final epifánico.

⁹ Una abundante ejemplificación de las consecuencias prácticas de esta epistemología en la vida cotidiana se encuentra en el fascinante trabajo de Pauline Marie Rosenau (1992).

En síntesis, a la epistemología y a la metodología posmodernas les corresponden una ética y una estética de la escritura igualmente lúdicas.

6. Ver cine y visitar museos

Ahora presento un par de modelos para el estudio de textos literarios y de textos cinematográficos, es decir, películas concretas, aunque de ahí he derivado muchos otros modelos de análisis para el estudio de los espacios cotidianos y otros más. Empezaré por presentar algunas propuestas para jugar, es decir, algunos modelos para reconstruir analíticamente la experiencia semiótica de leer textos narrativos. Las primeras propuestas se encuentran en dos terrenos extremos de la producción simbólica contemporánea: me refiero al cine y a los museos.

En cuanto al primero, todo el mundo ha ido al cine alguna vez, por lo menos en las ciudades, o ha visto cine por televisión. Pero en el otro extremo del espectro cultural se encuentran los museos, pues sólo dos por ciento de la población en las grandes ciudades asiste a los museos más de tres veces al año. Estos dos polos de la actividad simbólica me han parecido interesantes para entender los procesos de comunicación.

En otras palabras, es muy distinto decir: “Vamos a ver una película” (lo cual es el anuncio de una actividad placentera, gratificante y generalmente espontánea), a decir: “Vamos al museo” (lo cual parece tener la connotación de ponerse a trabajar, a realizar una actividad exigente, difícil y sistemática). Ver una película es una actividad recreativa por excelencia, mientras que visitar un museo es una actividad muy similar a ir a la escuela o a la oficina, es decir, que difícilmente realizamos de manera espontánea. Sin embargo, sería deseable integrar lo mejor de ambas en todas las otras actividades de la vida cotidiana. ¿Cómo lograr esta utopía comunicativa?

En el volumen *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica* (1993) presenté un modelo para la reconstrucción narrativa de la experiencia de visita, el cual ha sido utilizado en diversos contextos. Ahora propongo la posibilidad de efectuar las preguntas que constituyen este modelo para reconstruir la experiencia de visita a cualquier otro tipo de espacio, especialmente aquellos que no son necesariamente museográficos. De hecho, este ejercicio ha sido elaborado por diversos profesionales de comunicación, diseño y educación en los espacios museográficos, y ha sido aplicado para la reconstrucción narrativa de la visita a cualquier espacio de la vida cotidiana. Los elementos de este modelo son los siguientes:

Experiencia de visita a un espacio museográfico

Condiciones de lectura

¿En qué condiciones se realiza la visita?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Horizonte de experiencia individual

Horizonte de expectativas canónicas

Título

¿Qué sugiere el título?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Componentes sintácticos y retóricos (polisemia, anclajes, *punctum*)

Umbral

¿Cómo es el umbral?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Acceso y relación con el resto

Diseño gráfico y arquitectónico

Hipótesis de lectura inicial

Espacio

¿Cómo es el espacio físico?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Naturaleza de la construcción

Ubicación física y condiciones materiales

Diseño

¿Qué elementos tiene el diseño del espacio?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Distribución de espacios, objetos, imágenes

Relación entre la construcción del soporte y la exhibición actual

Posibilidades de interacción (con lo exhibido, con otros visitantes)

Ambientaciones, diseños impresos, diseños sonoros, condiciones físicas

Lógica co-textual, diseños audiovisuales y otros

Recorrido

¿Cómo ha sido el recorrido durante la visita?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Narrativa personal/grado de participación e interacción

Comentarios simultáneos al recorrido

Discursos de apoyo

¿Cómo son los discursos de apoyo?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Servicios educativos/difusión

Estética e ideología

¿Cuál es la dimensión estética e ideológica?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Jerarquización/omisiones/oportunidad

Estilo/consistencia/humor

Salida

¿Cómo es el final del recorrido?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Relación con expectativas iniciales

Compromiso estético e ideológico

En el *Antimanual del museólogo* (2012) desarrollo un modelo para la reconstrucción narrativa de la experiencia de visita a un espacio museográfico. Y tal vez lo más original de esta propuesta se encuentra en la posibilidad de emplear este modelo para estudiar cualquier experiencia de visita. El punto de partida consiste en el reconocimiento de la existencia de tres dimensiones en la visita a cualquier espacio (incluyendo un espacio museográfico). Se trata de *la dimensión ritual* (como experiencia de un espacio especial); *la dimensión lúdica* (como la posibilidad de jugar con los componentes de la memoria y de la identidad personal) y *la dimensión educativa* (entendida como la posibilidad de transformar algún aspecto de la percepción de la realidad).

Así, pues, a partir del modelo del esquema 2 es posible estudiar la experiencia de visita a cualquier espacio como una experiencia museográfica. En otras palabras, lo que estoy proponiendo es una museografía de la vida cotidiana.

Antes de mostrar el modelo para el análisis cinematográfico es conveniente detenernos un momento en el análisis de los textos literarios.

7. El cuento como referente textual

Ahora propongo detenernos un momento para estudiar las formas de análisis de textos narrativos en el caso de la literatura. Ocurre que, a pesar de su importancia, el cuento no está tan estudiado como la novela. A su vez, la teoría del cuento es muy útil para estudiar la narrativa cinematográfica. El cuento es una especie de laboratorio donde es posible estudiar varios procesos de estructuración textual. Veamos el desarrollo de la práctica del cuento literario.

Éste forma parte de una tradición de textos con forma de autor individual, lo cual significa precisamente que cada texto es

único, y que refleja la personalidad, el estilo y los intereses de cada autor individual.

El primer gran autor de cuentos literarios, por supuesto, es Edgar Allan Poe, quien hacia la década de 1840 no sólo había definido las características del cuento en general, sino que además creó los parámetros de los principales subgéneros: el policiaco, el fantástico, el humorístico, el de ciencia ficción, el de terror, el cuento como juego de palabras, el autobiográfico, el confesional y muchos otros. Además, Poe fue el primer cuentista que reflexionó por escrito sobre la naturaleza del cuento moderno. Entre otras características, señaló la importancia que tiene el final epifánico, es decir, donde se revela la verdad narrativa y se resuelven todos los enigmas narrativos del texto. Este final epifánico, dice Poe, debe ocurrir en menos de dos horas de lectura, que es, por cierto, la duración aproximada de una película contemporánea de largometraje.

Alrededor de 50 años después de estas propuestas teóricas, es decir, a finales del siglo XIX, Antón Chéjov descubre las posibilidades literarias que ofrece el final abierto. En estos primeros cuentos modernos (como en el chejoviano *La dama del perrito*, que ya ha sido adaptado numerosas veces al cine), el lector es el responsable del final. Así, si estudiamos solamente los finales (tanto el cerrado como el abierto), podemos reconocer en ellos la existencia de los primeros dos tipos de laberintos que mencionamos al principio. El final clásico es concluyente y corresponde a la lógica del laberinto circular, donde sólo hay una verdad. En cambio, el final moderno es múltiple y corresponde a la lógica del laberinto arbóreo, donde hay más de una verdad posible.¹⁰

¹⁰ Estas propuestas, entre otras, las desarrollo en el libro de mi autoría *Cartografías del cuento y la minificación* (2004). Un panorama de la evolución del cuento mexicano escrito durante los últimos cincuenta años se encuentra en mi libro *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo* (2004). Véase también mi obra *Cómo estudiar el cuento* (2019).

Si ahora estudiamos los cuentos publicados 50 años después de Chéjov, en el volumen *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges encontraremos textos cuyos finales son simultáneamente un simulacro de final cerrado y un simulacro de final abierto. Esta simultaneidad de componentes clásicos y modernos (es decir, anteclassicos) es la estrategia básica de la estética posmoderna. Y la estética posmoderna corresponde, por supuesto, al tercer tipo de laberinto, el reticular, que tiene la estructura de una red interconectada de relaciones, cuya lectura puede reconocer la dimensión clásica (cerrada) o la dimensión moderna (abierta), pues ambas coexisten en el texto.

7.1. Miniparéntesis sobre la minificción

Una de las razones para estudiar la teoría del cuento es su utilidad para el estudio de la minificción. Aunque los primeros estudiosos consideraron a ésta una variante del cuento, no tardaron mucho en reconocer que se trata de un género literario completamente distinto. La minificción nació en México. El primer libro de este género en el mundo fue escrito por el mexicano Julio Torri. El propio Torri no sabía cómo llamar a esto que había reunido en un libro, publicado en 1917 con el título de *Ensayos y poemas*, y por supuesto que en esta obra no hay ningún ensayo y no hay ningún poema. Cien años después, los llamamos minificciones.¹¹

El Primer Congreso Internacional de Minificción se realizó en México en 1998. En esa ocasión participaron 15 investigadores y seis creadores de ocho países. Cuatro años después, el Segundo Congreso se realizó en Salamanca. El Tercero se realizó en Chile. Y así sucesivamente cada dos años en distintos países de América y

¹¹ Esta historia, una propuesta teórica y varios análisis, además de un glosario y una bibliografía, se encuentran en mi libro *La minificción bajo el microscopio*, Dirección de Literatura, UNAM, México, 2006.

Europa. Por supuesto, también se estudian las formas de minificación audiovisual, que incluye variantes tan conocidas por todos como los avances (tráileres) de películas o series, los videoclips musicales, la publicidad televisiva y la animación experimental, y que tienen una lógica muy distinta al cortometraje.

7.2. Un modelo para el análisis literario

Veamos ahora un modelo para el análisis de la narrativa (esquema 3). Encontramos los componentes que constituyen todo texto narrativo, es decir: inicio, tiempo, espacio, narrador, personaje, lenguaje, género, intertexto y final. La secuencia de éstos permite reconstruir la secuencia natural de lectura de un texto.

Elementos para el análisis narrativo Cartografía didáctica

Este mapa de reconocimiento permite advertir la existencia virtual de múltiples itinerarios de lectura. La naturaleza cartográfica de esta guía significa que es un antimodelo o, mejor, un metamodelo de análisis que engloba al texto y al lector en cada itinerario de lectura particular. Los elementos señalados pertenecen a la narrativa clásica.

1. Título

¿Qué sugiere el título?

Sintaxis: organización gramatical

Polisemia: diversas interpretaciones posibles del título

Anclaje externo: umbral con el universo exterior al texto

¿Cómo se relaciona con el resto del cuento?

Anclaje interno: alusión a elementos del relato

2. Inicio

¿Cuál es la función del inicio?

Extensión y funciones narrativas

¿Existe relación entre el inicio y el final?

Intriga de predestinación: anuncio del final

3. Narrador

¿Desde qué perspectiva (temporal, espacial, ideológica) se narra?

Sintaxis: persona y tiempo gramatical

Distancia: grado de omnisciencia y participación

Perspectiva: interna o externa a la acción

Focalización: qué se menciona, qué se omite

Tono: intimista, irónico, épico, nostálgico, etc.

4. Personajes

¿Quiénes son los personajes?

Personajes planos: arquetipos y estereotipos

Protagonista: personaje focalizador de la atención

Conflicto interior: contradicción entre pensamientos y acciones

Conflicto exterior: oposición entre personajes

Dimensión psicológica: evolución moral del protagonista

Doppelgänger: doble del protagonista

5. Lenguaje

¿Cómo es el lenguaje del cuento?

Convencionalidad: lenguaje tradicional o experimental

Figuras: ironía, metáfora, metonimia

Relaciones: repeticiones, contradicciones, tensiones

Juegos: similitudes, polisemia, paradojas

6. Espacio

¿Dónde transcurre la historia?

Determinación: grado de precisión del espacio físico

¿Qué importancia tienen el espacio y los objetos?

Espacio referencial: dimensión ideológica del cronotopo

Desplazamientos: significación en el desarrollo narrativo

Objetos: descripción y efecto de realidad

7. Tiempo

¿Cuándo ocurre lo narrado?

Tiempo referencial: dimensión histórica del cronotopo

¿Cuál es la secuencia de los hechos narrados? (Historia)

Tiempo secuencial: verosimilitud causal, lógica y cronológica

¿Cómo es narrada la historia? (Discurso)

Tiempo diegético (relación entre historia y discurso): duración, frecuencia, orden (prolepsis, analepsis, elipsis, anáfora, catáfora)

¿Qué otros tiempos definen al cuento?

Tiempo gramatical: voz narrativa

Tiempo psicológico: interno de los personajes (espacialización del tiempo)

Tiempo de la escritura: cuentos sobre el cuento

Tiempo de la lectura: ritmo y densidad textual

8. Género

¿Cuál es el género al que pertenece el texto?

Estructuras convencionales: fantástico, policiaco, erótico, etc.

Modalidades: trágica, melodramático-moralizante, irónica

9. Intertextualidad

¿Qué relaciones intertextuales existen en el texto?

Estrategias: citación, alusión, pastiche, parodia, simulacro, etc.

Intercodicidad: música, pintura, teatro, arquitectura, etc.

Híbridos: liminalidad (poema en prosa, recreación documental, etc.)

¿Hay subtextos?

Temas: sentido alegórico, metafórico, mítico, irónico, etc.

10. Final

¿El final es epifánico?

Cuento clásico: final epifánico

Cuento moderno: final abierto

Cuento posmoderno: final paradójico (simulacro: a la vez epifánico y abierto)

Estas categorías son distintas a las que encontramos en los manuales de análisis literario producidos en Estados Unidos y en Europa, donde la tradición del formalismo anglosajón considera, por ejemplo, que la ironía es una categoría que puede cubrir todo lo que atañe al empleo del lenguaje, o que una categoría como tema puede ser más útil que las categorías de inicio y final.¹²

Si observamos en este mapa los tipos de inicio, veremos que un inicio narrativo es un término técnico que significa pasar de un plano general a un plano de detalle. En cambio, el inicio moderno es descriptivo y consiste en empezar con un detalle del cual no tenemos ningún referente contextual. Por ejemplo, el relato puede empezar con la descripción de un cadáver, y sólo cien páginas más adelante podremos saber qué función tiene el cadáver en la historia.

A su vez, podemos encontrar un inicio que es simultáneamente narrativo y descriptivo, al que llamamos inicio posmoderno. Una variante de la narración posmoderna es el *relato bonsai*, uno de los más de cien nombres que recibe la minificción. El inicio bonsai es anafórico. Lo anafórico remite a algo que está antes del texto. Y claro, ¿cómo podría ir algo antes del texto si el texto empieza ahí? Pues se trata de un texto que presupone que uno ya leyó el texto completo. Por otra parte, el final bonsai es catafórico, es decir, que remite a lo que viene después, en este caso, después del final. ¿Qué viene después del final? La relectura del texto.¹³

Veamos el caso de *El dinosaurio* de Augusto Monterroso. El texto íntegro dice así: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí”. Si lo leo como una minificción bonsai, entonces debo suponer que algo o alguien ya estaba ahí antes de empezar el relato. Estas relecturas irónicas son mecanismos que invitan a que el texto

¹² Este hecho revela que la tradición anglosajona está más próxima a la crítica que al análisis, pues tanto el reconocimiento del tema como del sentido irónico de un texto dependen del juicio de cada lector particular. Ésta es también una rémora de la literatura comparada más tradicional, donde la temología empieza a ser desplazada, apenas recientemente, por los estudios intertextuales.

¹³ Este modelo de análisis se encuentra en mi *Manual de análisis narrativo* (2006).

sea releído de distintas formas.¹⁴ Una característica de la minificación, que comparte con algunas formas de la canción o la poesía, sobre todo a principios del siglo XXI, es la tendencia de los lectores a aprenderlos de memoria. Por ejemplo, uno se aprende una canción o tararea una melodía, pero cada vez que se escucha la pieza favorita es como la primera vez, es un encantamiento, de tal manera que se puede oír muchas veces más. Cuando ocurre eso, estamos ante un final catafórico, pues el lector está pendiente del final, ya que éste permite empezar nuevamente, y encontrarle un sentido ligeramente distinto cada vez.

No quiero desarrollar este modelo en su totalidad ahora porque llevaría mucho tiempo. Sólo he querido señalar que cada uno de los componentes de cualquier texto puede ser cartografiado, y mostrar cómo la lógica moderna es claramente distinta de la clásica. Y cómo la ficción posmoderna incorpora a las anteriores, como en el caso del relato *bonsai*.

8. El análisis cinematográfico

Ahora veremos el caso del cine. Recuerdo que cuando tenía unos 15 años mis papás me llevaron al psicoanalista porque yo quería dedicarme a analizar películas. Y el analista me decía: “Pero esto es increíble. Por qué usted no se dedica a estudiar literatura, pues los libros sí están en las bibliotecas. En cambio, las películas desaparecen para siempre, después de una temporada”. Por suerte para mí, por fin llegó la venganza del DVD.

En el caso de las teorías del cine existe algo similar a las teorías literarias, es decir, existen también las teorías textuales y las

¹⁴ Se pueden encontrar numerosas formas de juego a partir de este texto seminal en *Variaciones sobre El Dinosaurio*. Con la autorización de Augusto Monterroso (2018).

contextuales. Esta distinción puede ser formulada en términos de lo que Ludwig Wittgenstein llamaría *los juegos del lenguaje*.

La pregunta que formula Jean-Luc Godard es la siguiente: al ver una película, ¿lo que nos muestra es la hermosa imagen de una mujer o lo que nos muestra es la imagen de una mujer hermosa? Desde el nacimiento del cine hasta el surgimiento de los sistemas digitales (incluyendo los simulacros tridimensionales y los sistemas de realidad virtual), todas las teorías han estado dialogando desde estas dos perspectivas. Cuando nos preguntamos si el cine nos muestra la imagen de una mujer hermosa, queremos decir con ello que nos está mostrando algo que está ya en la realidad, por ejemplo, una mujer hermosa, mientras la cámara solamente la registra. En este caso, la realidad está ahí y la cámara la muestra, y es una imagen confiable porque la realidad no puede ser alterada.¹⁵ Desde esta perspectiva, el cine es el arte que registra la verdad de la realidad.

Pero cuando pensamos que el cine es capaz de mostrar la hermosa imagen de una mujer, con ello queremos decir que la cámara y sus registros técnicos, como el sonido, la puesta en escena y la puesta en serie, construyen una realidad, constituyen la hermosa imagen de algo que sólo existe gracias al aparato cinematográfico. No es un registro, sino un sistema de construcción de realidades. Desde esta perspectiva, el cine es el arte capaz de construir una verdad que sólo existe gracias a la composición fotográfica y el montaje audiovisual.¹⁶

¹⁵ Este modelo está desarrollado en *Principios de teoría narrativa* (2017).

¹⁶ Esta distinción, formulada por el director de cine francés Jean-Luc Godard, es una reformulación de las ideas desarrolladas por Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (1953), con lo cual se inauguró la filosofía del lenguaje de naturaleza posmoderna. Una amena crónica de esta filosofía (en la polémica que Wittgenstein sostuvo con Karl Popper) se puede encontrar en *El atizador de Wittgenstein* (2004).

Teorías cinematográficas		
Modelos textuales (La hermosa imagen de una mujer)		
Teorías formalistas	Teorías pragmáticas	
Formalismo (Arnheim, Bálazs)	Fenomenología (Andrew, Deleuze)	
Semiótica estructural (Metz, Eco)	Figurativismo (Dubois)	
Glosemática (Chatman, Mitry)	Cognitivismo (Bordwell, Carroll)	
Narratología (Gaudreault, Jost)	(Branigan, Burch, Grodal)	
Retórica (Whittock)	Semiopragmática (Odin)	
Mitología (Wright, Vogler)	Semiótica intertextual (Torop)	
Neoformalismo (Thompson)	Semiótica de la recepción (Casetti)	
Semiótica cognitiva (Buckland)		
Análisis del enunciado	Teoría de los Paradigmas	Análisis de la enunciación
Semiótica freudomarxista (Heath, McCabe)		
Realismo (Bazin, Kracauer)	Teoría de autor (Godard, Sarris)	
Sutura (Oudart, Silverman)	Marxismo (Baudry, Comolli)	
Historia tecnológica (Salt)	Semiótica marxista (Pasolini)	
Feminismo (Mulvey, Doane)	Deconstrucción (Brunette, Wills)	
Semiótica feminista (De Lauretis)	Evolución de los géneros (Altman)	
Semiótica de la cultura (Lotman)	Etnografía de las audiencias (GB)	
Teorías ideológicas	Teorías genéticas	
Modelos contextuales (La imagen de una mujer hermosa)		

Esquema 4. Fuente: elaboración propia.

La primera tendencia, a la que podemos llamar realista, es la tendencia contextual, mientras que la más moderna, que defiende la autonomía del aparato cinematográfico, es la tendencia textual,

más próxima a la tradición semiótica (esquema 4). Sin embargo, aquí es importante establecer la distinción entre la crítica y el análisis. Si alguien me pregunta si me gustó la película que acabo de ver, puedo dar una respuesta a partir de mi experiencia natural, recreativa, cuyo objeto es el goce. Pero más allá de esta experiencia común, es conveniente reconocer que el análisis es lo contrario de la crítica. La crítica consiste en producir un juicio de valor. En cambio, lo que hace un analista es examinar una secuencia en sus componentes. La valoración es algo que no se puede dejar de lado nunca; en cambio, el analista se pregunta por aquello que distingue a una película de cualquier otra. Y la respuesta a esta pregunta depende del examen de los componentes cinematográficos.

Analizar significa fragmentar. En lugar de decir “qué buena película”, el análisis requiere examinar, por ejemplo, la relación que existe en una secuencia entre el sonido y la imagen. Mientras la crítica siempre se refiere a la película como totalidad, en cambio en el análisis se examinan los componentes específicos de secuencias específicas. Y cada uno de los métodos de análisis (literario o cinematográfico) se derivan de cada una de las teorías del cine o de la literatura.

En el caso del cine, el modelo que se presenta a continuación (esquema 5) permite reconstruir analíticamente la experiencia de ver una película. Este modelo es el núcleo del libro de texto que elaboré para el módulo de cine en la UAM Xochimilco, y consiste en el reconocimiento de la existencia de una serie de componentes específicos del lenguaje cinematográfico clásico: inicio, imagen, sonido, edición, puesta en escena, narración, género, intertextualidad, ideología y final.

Elementos de análisis cinematográfico

El objetivo de este modelo de análisis es contribuir a la sistematización de las ideas de cada espectador de cine. El placer estético y el placer intelectual son parte de una experiencia concreta, intransferible y necesariamente irrepetible. Este modelo es un mapa para reconstruir esta experiencia y de esa manera construir una interpretación particular. Como todo mapa, puede ser utilizado para llegar a donde cada espectador quiere llegar, o bien para recorrer todos los espacios por explorar. El elemento más importante en este modelo es el universo ético y estético de cada espectador y la posibilidad de su recreación lúdica. Este modelo está centrado en las constantes del cine clásico.

1. Condiciones de lectura (contexto de interpretación)

a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Horizonte de experiencia y expectativas individuales

Condiciones personales de elección

Antecedentes verbales

Memoria cinematográfica personal (real o apócrifa)

Contrato simbólico de lectura

Horizonte de expectativas canónicas

Antecedentes impresos

Enmarcamiento genérico

Prestigio de la dirección, actores y actrices

Mercado simbólico de la sala de proyección

b) ¿Qué sugiere el título?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

En relación con su dimensión retórica: sintaxis y polisemia

En relación con el mundo cotidiano: anclajes externos

En relación con el resto de la película: naturaleza de los subtextos

(parabólicos, alegóricos, genéricos, arquetípicos, míticos, paródicos)

En relación con el título original (cuando la película es extranjera,

adaptación de texto literario o *remake*, parodia, secuela)

2. Inicio (prólogo o introducción)

a) ¿Cuál es la función del inicio?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Presentación de créditos

Gradiente de integración con el resto

Función estructural: prefacio, epígrafe, metatexto

Diseño tipográfico: tipo, tamaño, color, ubicación (significación)

Duración y funciones de la primera secuencia/Relación con el final

Prólogo narrativo, antecedente cronológico, conclusión anticipada, establecimiento de complicidad con el espectador (suspenso)

b) ¿Cómo se relaciona con el final?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Intriga de predestinación (explícita, implícita, alusiva)

3. Imagen (imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)

a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Color/iluminación/composición

Lentes: profundidad de campo/zoom

¿Cuál es la perspectiva de la cámara?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Cámara (punto de vista narrativo e ideológico): emplazamiento, distancia, participación, movimiento

4. Sonido (sonidos y silencios en la banda sonora)

a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Música, voces, silencios: planos sonoros, diálogos, exégesis

Temas y motivos sonoros: iteración y variantes

Relaciones estructurales entre sonido e imagen: función didáctica (consonancia dramática)/función dialógica (resonancia analógica)/función contrastiva (disonancia cognitiva)

b) ¿Qué función cumplen los silencios?

5. Edición (relación secuencial entre imágenes)

a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y cronológica)

Duración y ritmo de las tomas (normal, cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica)

¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Integración y/o contraste entre secuencias:

Articulación formal: gráfica, cromática, sincrónica

Articulación conceptual: lógica, ideológica, cronológica

(secuencial, *flashback*, *flashforward*)

Montaje no secuencial: paralelo, onírico, alegórico, plano-secuencia

6. Escena (imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)

a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Espacios naturales: relación simbólica con la historia

Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño

Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio

b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Proxémica: expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales)/*casting/miscast*

Estereotipos:

Outlaw: grupo o individuo al margen de la ley

Outcast: grupo o individuo al margen de la norma (minoría social, *misfit*, disfuncionalidad mental o física, genialidad)

7. **Narración (elementos estructurales de la historia)**

a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Trama de acciones en orden lógico y cronológico

Elementos de la estructura mítica

Acto I: primeros 30 minutos

- 1) Mundo ordinario: presentación del héroe y su falta
- 2) Llamado a la aventura: tentación y reconocimiento
- 3) Rechazo de la llamada: mostrar lo formidable del reto
- 4) Encuentro con mentor: protección, prueba o entrenamiento
- 5) Cruzamiento del umbral: momento de decisión, acto de fe

Acto II: siguientes 60 minutos

- 6) Pruebas, aliados, enemigos: compañía, sombra, rival
- 7) Acercamiento a la cueva más remota: hilo de complicaciones

Inicio de la crisis central

- 8) Reto supremo: los héroes deben morir para poder renacer
- 9) Recompensa: epifanía, celebración, iniciación
- 10) Jornada de regreso: contra-ataque o persecución

Acto III: últimos 30 minutos

- 11) Resurrección: duelo a muerte y dominio del problema

Clímax

- 12) Regreso con el elixir: prueba, sacrificio, cambio

b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias de seducción narrativa (frenado de solución a los enigmas):

Engaño, equívoco, suspensión, bloqueo

Sorpresa (ignorancia del espectador controlada por el narrador)

Suspense (ignorancia del personaje, conocimiento del espectador)

Estrategias de suspense: misterio (el espectador sabe que hay un secreto pero ignora la solución)/conflicto (incertidumbre del espectador sobre las acciones del personaje)/tensión (el espectador ignora cómo, cuándo y por qué va a ocurrir lo anunciado)

8. Género y estilo (convenciones narrativas y formales)

a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Fórmula clásica: grupo o individuo común en situación excepcional

Fórmulas narrativas de la tradición clásica (1915-1945):

Amor y erotismo: obsesión romántica

Mundo del espectáculo: compulsión escénica y consecuencias

Detectives: acción moral en un mundo corrupto

Western: individuo que lleva a la comunidad a la civilización

Guerra: incorporación a la sociedad por medio de pruebas

Ciencia ficción y horror: complicidad con lo extraño

Fantasia: contrapartes oníricas de experiencias vitales

Géneros coyunturales, subgéneros y variantes

Modalidades genéricas: trágico-heróica/melodramático-moralizante/
cómica/irónica

Articulación entre estructuras genéricas y estructuras sociales

b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del *film noir* en esta película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Elementos visuales del *film noir*

Cámara: ángulos excéntricos, picados totales, cámara holandesa,
desplazamientos violentos y laberínticos

Composición: claroscuros dramáticos, contrastes internos,
espacios confinados

Elementos ideológicos del *film noir*

Personajes: *doppelgängers*, investigador desencantado,
arquetipos femeninos (*femme fatal*, viuda negra)

Filosofía: determinismo social, ambigüedad moral, escepticismo
irónico, rasgos paranoicos (doble traición, etc.)

9. Intertextualidad (relación con otras manifestaciones culturales)

a) ¿Existen relaciones intertextuales *explícitas*?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias visuales o verbales: mención, citación, inclusión

Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de cine, director de cine, actor de cine, compositor de música para cine, productor de cine, etc.

Metalepsis: actor que entra o sale de la pantalla, cine sobre el cine

b) ¿Existen relaciones intertextuales *implícitas*?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias visuales o verbales: alusión, parodia, pastiche, simulacro, iteración (revival, *remake*, *retake*, secuelas, precuelas)

Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de literatura, artista, compositor, fotógrafo, arquitecto, actor de teatro, diseñador gráfico, director de orquesta, científico, etc.

Evolución de la estructura ternaria (director, actor, espectador)

10. Ideología (perspectiva del relato o visión del mundo)

a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Verosimilitud: presentación de lo convencional como natural

Palimpsestos (subtextos): alegóricos, mitológicos, irónicos

Omisiones en la narración: elipsis y cabos sueltos

Espectacularidad y referencialidad

Creación artística: subversión o cambio de códigos visuales o sociales

b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Condiciones de producción y distribución

11. Final (última secuencia de la película)

a) ¿Qué sentido tiene el final?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Toma final: principio de incertidumbre o resolución (narrativa o formal)

b) ¿Cómo se relaciona con el resto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Relación con expectativas iniciales (intriga de predestinación, contrato simbólico, hipótesis de lectura)

Consistencia con elementos formales e ideológicos del resto

12. Conclusión (del análisis)

¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?

Comentario final: enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta a “¿qué me pareció la película?”

Esquema 5. Fuente: elaboración propia.

Este modelo didáctico está diseñado para ser utilizado por quien por primera vez se enfrenta al estudio sistemático del lenguaje cinematográfico. Por supuesto, no pretendo que sea utilizado como un método para el diseño de una investigación. Al contrario, este modelo y otros similares tienen como finalidad propiciar que el estudiante explore la mayor diversidad de componentes del discurso semiótico específico, ya sea literario, cinematográfico, museográfico, espacial, gráfico o fotográfico, precisamente para que después de haber hecho ese recorrido analítico por las categorías de análisis (que en el caso del cine agrupan aproximadamente 125 componentes), él mismo seleccione uno de estos componentes y lo explore en profundidad.

Veamos un ejemplo. Supongamos que alguien decide estudiar una película de estreno, o bien un *western* clásico de la década de 1940. Una vez que el analista en ciernes ha respondido (por escrito) cada una de las 24 preguntas que constituyen el modelo de análisis, en ese momento estará en condiciones de seleccionar alguno de los componentes o alguna de las categorías del modelo (digamos, por ejemplo, un componente como el uso del color o una categoría como la edición en una secuencia de dos minutos) y profundizar en su estudio.

Este modelo está desarrollado en el libro *Elementos del discurso cinematográfico*,¹⁷ que está disponible en internet. La lógica de éste consiste en que cualquier persona, aunque nunca haya visto ninguna película en su vida, después de ver una puede responder a todas estas interrogantes. Son preguntas cuya respuesta es inevitablemente personal. Se trata de responder cómo para mí algunos elementos pueden caracterizar a cada personaje, o cómo es para mí el espacio donde ocurre la historia, y así sucesivamente. Y para responder a cada cuestionamiento hay elementos que pueden ser útiles y que se señalan en el mismo modelo de trabajo. De hecho, todos estamos familiarizados con la experiencia de que nos cuenten historias, y por ello no es tan difícil responder a tales preguntas.

Por ejemplo, en lo relativo a la narración, la pregunta básica es: “¿Qué elementos permiten entender la historia?”. Aquí incluyo uno de los muchos modelos que se han propuesto para responder a esta pregunta y que es útil para estudiar el cine clásico. Ocurre que en el cine clásico, sobre todo en el cine en blanco y negro de la década de 1940, aparecen las 12 unidades del mito, que ya fueron señaladas por Joseph Campbell al haber hecho una antropología comparada. Él encontró que en todos los mitos fundacionales

¹⁷ El modelo forma parte del libro de texto del módulo de cine en la UAM Xochimilco, *Elementos del discurso cinematográfico* (2003).

siempre hay un héroe y que éste pasa siempre por las mismas 12 etapas. Primero vive en el mundo ordinario, hay un llamado a la aventura, encuentra un mentor, y así sucesivamente hasta que pasa por la última prueba y regresa a casa con el elixir buscado. Estas 12 unidades narrativas se encuentran en todos los mitos y se encuentran en todas las películas hollywoodenses, que son el paradigma del cine al que podemos llamar clásico. En síntesis, éste es un modelo para estudiar el cine clásico, porque todas las películas clásicas tienen una estructura similar.

Veamos ahora el caso del sonido. La función clásica que cumple el sonido al acompañar a la imagen cinematográfica es una función didáctica. Es decir, el sonido clásico acompaña a la imagen, intensifica su sentido, lo corrobora, lo confirma, lo expande. En cambio, en el cine moderno el sonido cumple una función antinarrativa. Por ejemplo, en la secuencia de la película *2001: odisea en el espacio* donde parece que cuando se acoplan las naves en el espacio están bailando un vals. Por supuesto, ahí no hay narración. Esta escena provoca una experiencia estética de otra naturaleza (no narrativa, sino sensorial, de carácter sinestésico). Así que en el cine moderno (como en esa escena) el sonido precede a la imagen.

Lo que ocurre en la estética posmoderna es que la relación entre sonido e imagen es de carácter itinerante, lo cual significa que en algunos momentos puede tender a ser más clásica y en otros momentos puede ser más antinarrativa. Un caso interesante de cine posmoderno es la película mexicana *Danzón*. La primera secuencia y la última duran exactamente lo que dura una pieza de danzón. No hay diálogos y la cámara va acompañando a los personajes. Aquí hay una relación de carácter lúdico entre la imagen y el sonido. Podríamos continuar explorando cada uno de los componentes del análisis. Mientras la edición clásica es causal (es decir,

que a una causa le sigue un efecto), la edición moderna es expresionista y la edición posmoderna es itinerante, oscilando entre estos extremos.

Todo esto tiene consecuencias en la visión del mundo que propone cada película. La visión del mundo que propone el cine clásico es teleológica, es decir, que todo se orienta a un final epifánico. Antes de la década de 1960, las películas terminaban con la palabra FIN. Pero en los años sesenta empezó a desaparecer esta convención. Ahora bien, si uno piensa en las películas de la década de 1980, por ejemplo en la primera parte de la trilogía de Indiana Jones, encontramos que ya es un cine muy intertextual, de tal manera que en esa película hay más de 350 alusiones a películas clásicas de la década de 1950. Sin embargo, el reconocimiento de esas alusiones depende del conocimiento del espectador.¹⁸

Y al mismo tiempo, las estrategias que eran modernas, antinarrativas y vanguardistas, por ejemplo en el cine mudo alemán de los años veinte, en el cine surrealista francés de los años treinta o en el neorrealismo italiano de los años cuarenta, todas estas formas de vanguardia moderna se han ido incorporando al cine posmoderno de una manera cada vez más inadvertida. Es parte del paisaje en el que estamos inmersos porque, mientras que la tradición clásica tiende a ser idéntica a sí misma, lo propio de la modernidad es la tradición de la ruptura permanente con esta tradición clásica. Pero lo específico de la estética posmoderna es el reciclaje, es no mirar hacia el futuro sino mirar de manera irónica hacia la tradición. Entonces se retoma la tradición clásica y es un cine cada vez más espectacular,

¹⁸ Esta área de la semiótica, la llamada intertextualidad, ha tenido un desarrollo extraordinario (en la teoría y en la práctica cultural) desde la década de 1960, de tal manera que para algunos (entre los cuales me incluyo), la semiótica hoy es, por definición, una semiótica intertextual. Véase, por ejemplo, el trabajo de Mary Orr *Intertextuality. Debates and Contexts* (2003) y, sobre todo, el de Graham Allen *Intertextuality. The New Critical Idiom* (2000). Y, más aún, la teoría intertextual dialoga con la teoría de la traducción. Véase el último trabajo teórico de Umberto Eco *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2003), versión en español: *Decir casi lo mismo* (2008).

cada vez más próximo a la estética de la hiperviolencia o de juegos de complicidad irónica con el espectador.¹⁹

9. La posmodernidad en el contexto internacional

Los estudios sobre la cultura posmoderna producidos en Estados Unidos, en Canadá, en Europa e incluso en Hispanoamérica tienden a reducir el paradigma cultural de la posmodernidad a un problema meramente historiográfico. Pero es necesario estudiar la cultura posmoderna como un problema semiótico, de significación. En el contexto moderno, por ejemplo, el arte es polisémico, es abierto, deja de ser figurativo y se vuelve más bien *figural*. Se trata de jugar con los significantes sin que éstos estén anclados a un significado específico, y de esta manera la interpretación se multiplica de manera exponencial.

En el contexto posmoderno hay un simulacro de esta estrategia, y también de la estrategia clásica, donde todo está definido de una vez para siempre. Pero el juego posmoderno consiste en estrategias que no son totalmente clásicas ni totalmente modernas. De esta manera, cada lector se apropia en cada momento de lo que resulta relevante, de lo que le da sentido a la experiencia, y de esa manera va construyendo su propio texto. Eso es lo que explica actividades semióticas que nos pueden parecer tan naturales como el vestirse de una forma distinta cada día. Esta explosión de los simulacros de identidad, el simulacro de identidades de cada uno de nosotros en nuestra vida cotidiana, tiene que ver con estos estatutos de interpretación.²⁰

¹⁹ Estas estrategias son estudiadas en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (2007).

²⁰ La multiplicación de los simulacros de la identidad ha sido estudiada por Kenneth Gergen y muchos otros. Véase *El yo saturado* (1992). En México, el trabajo de Pablo Fernández Christlieb *La velocidad de las bicicletas y otros ensayos de cultura cotidiana* (2005).

Aquí podemos pasar del terreno cotidiano al epistemológico, y reconocer la riqueza de los sistemas reticulares y el control que tiene el lector o el receptor para crear interpretaciones.

10. Las asociaciones gremiales

Concluyo presentando algunas reflexiones acerca de la importancia que tiene un terreno crucial para la formación de investigadores. Se trata de la creación de asociaciones gremiales de docentes e investigadores en las ciencias del sentido (que para mí son las ciencias sociales y las humanidades).

Podemos pensar en la importancia que tiene en otros países la existencia de asociaciones gremiales, pues de ellas depende que un gremio profesional pueda defender sus intereses comunes frente al Estado, que pueda negociar sus necesidades comunes frente a otras comunidades de profesionales y que pueda articular mecanismos de vinculación entre los distintos profesionales del gremio académico. Podríamos observar por un momento lo que ocurre con el gremio de los estudiosos que hay en Estados Unidos y Canadá de la literatura escrita en las lenguas modernas, la MLA (Modern Language Association).

Esta asociación fue creada en 1871 y actualmente tiene más de 45 mil integrantes activos, a su vez, engloba a más de cien asociaciones de expertos en áreas específicas de la investigación. Al ingresar a la asociación, cada miembro selecciona cuatro áreas de interés (por ejemplo: el cine, la teoría literaria, los estudios de traducción y la literatura hispanoamericana en el siglo xx) y de esa manera se mantiene informado sobre las actividades gremiales que se realizan en sus terrenos de investigación. También organiza las entrevistas de trabajo de todo recién graduado de los programas de doctorado. Recordemos que en esos países los estudiantes de

posgrado se doctoran antes de cumplir los 25 años de edad, no después de cumplir los 25 años de ser un investigador activo, como ocurre en México con frecuencia.

En nuestro país no existe un mecanismo institucional para recabar y sistematizar la información sobre los libros y artículos que se publican en cada una de las áreas del conocimiento especializado.²¹ En cambio, la MLA elabora cada año un índice donde se registran los artículos publicados en las más de dos mil 200 revistas de lengua y literatura modernas que se producen en las universidades estadounidenses. La ausencia de asociaciones gremiales en el terreno de las humanidades, de un índice de publicaciones especializadas en las disciplinas humanísticas, de un sistema de posgrado flexible que propicie el cultivo sistemático de la imaginación intelectual de sus estudiantes son condiciones que dificultan la presencia internacional de la semiótica que se produce en México, y que llevan a menospreciar la discusión sobre teoría y metateoría, y a hacer del diseño de modelos de análisis una actividad muy poco frecuente. Y aquí es necesario señalar que la elaboración de modelos de análisis (como los presentados en este apartado) es el equivalente, en las humanidades, a la creación de patentes en el terreno de las ingenierías.

En conclusión, es evidente que cuando exista en México la imagen pública del investigador universitario (ya no digamos en el cine nacional, en la publicidad y en el resto de la programación medial, sino incluso en la producción literaria), entonces habrá llegado el día en el que un niño, en lugar de decir: “Cuando sea

²¹ Por ejemplo, la *Bibliografía de la investigación literaria y cinematográfica publicada en México, 2001-2014*, publicada en 2016 en formato digital por el posgrado en Letras de la UNAM, fue elaborada al visitar sistemáticamente las librerías más importantes del país, anotando a mano las referencias de las novedades bibliográficas.

grande quiero ser bombero (o narcotraficante)”, diga algo como: “Cuando sea grande quiero dedicarme a la semiótica”.²²

Fuentes consultadas

- Eco, Umberto y Sebeok, Thomas (eds.). *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Barcelona: Lumen, 1989.
- _____. “El Antiporfirio” en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: Lumen, 1988.
- _____. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milán: Bompiani, 2003.
- Edmonds, David J. y Edinow, John A. *El atizador de Wittgenstein. Una jugada incompleta*, Barcelona: Península, 2001.
- Fabbri, Paolo. *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia*, Barcelona: Gedisa, 2000.
- Klein, Julie Thompson. *Interdisciplinarity. History, Theory, and Practice*, Detroit: Wayne State University, 1990.
- _____. *Crossing Boundaries. Knowledge, Disciplinarity, and Interdisciplinarity*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1996.
- Orr, Mary. *Intertextuality. Debates and Contexts*, Cambridge: Blackwell Publishing, 2003.
- Rosenau, Pauline Marie. *Postmodernism and the Social Sciences*, Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Santarcangeli, Paolo. *El libro de los laberintos*, Madrid: Siruela, 2002.
- Sebeok, Thomas y Umiker-Sebeok, Jean. *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de investigación*, Barcelona: Paidós, 1987.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla: Renacimiento, 2004.
- _____. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México: Nueva Imagen, 2004.

²² Esta utopía de la educación la exploro en el libro *Instrucciones para asesinar a un profesor. Viñetas de la vida académica* (2007).

- . *Elementos del discurso cinematográfico*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2005.
- . *Manual de análisis narrativo*, México: Trillas, 2006.
- . *La minificación bajo el microscopio*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- . *Instrucciones para asesinar a un profesor. Viñetas de la vida académica*, La Paz: Universidad Autónoma de Baja California Sur/Praxis, 2007.
- . *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.
- . *De la investigación al libro. Estudios y crónicas de bibliofilia*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- . *Semiótica preliminar*, Toluca: Fondo Editorial del Estado de México, 2015.
- . *Bibliografía de la investigación literaria y cinematográfica publicada en México, 2001-2014*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- . *Principios de teoría narrativa*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Naveluz, 2017.
- . *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2018.
- . *Cómo estudiar el cuento*, México: Trillas, 2019.

Por una semiótica genológica

Semiótica de la historia del cuento

La historia de la teoría del cuento puede ser estudiada estableciendo una distinción entre las poéticas de los cuentistas y las propuestas de los investigadores para la teoría y los métodos de análisis del cuento en general, incluyendo las elaboradas en el contexto hispanoamericano.

A continuación, presento una apretada síntesis de la teoría del cuento clásico, moderno y posmoderno, así como una reseña de la teoría del cuento en México, la teoría de la minificción y el cuento, y un panorama de las formas de infografía que han sido elaboradas como apoyo para la enseñanza y la investigación de la teoría y el análisis del cuento.

Teoría del cuento clásico

El cuento literario clásico se inicia en las primeras décadas del siglo XIX con Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe. La tradición clásica se desarrolla a lo largo del siglo XIX y llega hasta 1925 en varias lenguas, como el francés (Maupassant, Daudet...), inglés (O. Henry, Henry James...), ruso (Chéjov, Dostoievsky...), japonés (Akutagawa, entre otros) y español (Darío, Quiroga, Reyes...). Los numerosos teóricos del cuento clásico van desde Boris Eichenbaum en el

formalismo ruso (1925) hasta Florence Goyet en la historiografía estructural (2014).

Los principales teóricos del cuento clásico en lengua española han sido M. Baquero Goyanes, Juan Paredes (España), Raúl Castagnino, Edelweiss Serra (Argentina), John Gerlach (Estados Unidos), Verónica Jaffe (Venezuela), Guillermo Samperio (México).

El cuento clásico tiene inicio catafórico, tiempo secuencial, espacio transparente, narrador omnisciente y confiable, personajes paroxísticos, lenguaje literal, ideología pedagógica y final epifánico. Este último resuelve la tensión narrativa, disuelve las contradicciones y resuelve los enigmas.

El cuento clásico tiene la estructura representada por el triángulo de Freytag, la flecha de Samperio y el laberinto micénico: en su interior sólo existe una única verdad narrativa. En sus poéticas más conocidas se han propuesto las metáforas elaboradas por Chéjov (escopeta), Hemingway (iceberg) y Cortázar (nocaut), y corresponden, respectivamente, a la economía del lenguaje, la estructura elíptica y el final epifánico.

Teoría del cuento moderno

El cuento moderno es lo opuesto del cuento clásico. Surge con Chéjov a fines del siglo XIX y se expande durante todo el siglo XX en cuentistas como James Joyce (Irlanda), Virginia Woolf (Inglaterra), William Faulkner (Estados Unidos), Felisberto Hernández (Uruguay), Macedonio Fernández, Julio Cortázar (Argentina), María Luisa Bombal (Chile), Julio Torri, Juan Rulfo, Juan José Arreola (México) y muchos otros vanguardistas.

El cuento moderno ha sido teorizado por Lida Aronne Amesstoy (Argentina), Rust Hills, Leonard Ashley, Charles May (Estados

Unidos), Dominique Head (Inglaterra), Luis Barrera Linares (Venezuela), Catharina de Vallejo (Perú).

Los cuentos modernos tienen inicio anafórico, tiempo alegórico, espacio metafórico, narrador poco confiable, personajes contradictorios, lenguaje irónico, intertextualidad explícita, ideología moralmente ambigua y final abierto. El cuento moderno se representa como los meandros de un río, un laberinto arbóreo o la turbulencia del súbito estallido de un globo.

Teoría del cuento posmoderno

El cuento posmoderno consiste en la presencia simultánea de rasgos clásicos y modernos o un simulacro de estos rasgos excluyentes entre sí. Esta escritura paradójica empieza a ser reconocida en la década de los sesenta del siglo xx y se expande hasta nuestros días. El referente paradigmático que prefigura esta escritura cuentística es *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges.

La diversidad de registros del cuento posmoderno incluye escritores tan distintos como Raymond Carver, Donald Barthelme, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Eduardo Galeano, Ana María Shua.

El cuento posmoderno ha sido teorizado por Enrique Anderson Imbert (Argentina), Daniel Grojnowski (Francia), László Schözl (Hungría), Lauro Zavala (México).

El cuento posmoderno tiene inicio paradójico, tiempo espacializado, espacio fragmentado, narrador paródico o autoirónico, personajes intertextuales, lenguaje autorreferencial, ideología paradójica y final múltiple o tematizado.

El cuento posmoderno comparte sus rasgos estructurales con el cine posclásico, la minificción literaria, el nanometraje y algunos medios digitales, y se representa como un tejido neuronal, una red telefónica, un rizoma vegetal o un globo de espuma.

Teoría del minicuento y la minificción

El minicuento puede ser considerado como un subgénero del cuento, pues conserva sus rasgos formales y estructurales. Se distingue del cuento sólo por su extensión, que es considerablemente más breve que el cuento convencional. Mientras un cuento literario suele tener de 10 a 50 páginas, en cambio un minicuento suele ir de una o dos líneas a una o dos páginas impresas.

En este punto es necesario distinguir el minicuento, que suele tener los rasgos del cuento clásico, con las variaciones de los minicuentos de carácter moderno y posmoderno, a los que suele llamarse minificciones. Las minificciones no necesariamente tienen un carácter narrativo y por eso es difícil que sean estudiados en un curso de teoría del cuento.

Se suele considerar como minificciones de carácter moderno todos los géneros de la brevedad literaria, como es el caso de los haiku, los palíndromos y el resto de los juegos de palabras, el poema en prosa y todas las otras formas de brevedad derivadas de las vanguardias históricas.

Por su parte, las minificciones posmodernas suelen ser el resultado de la hibridación de un género extraliterario (como el epítafio, el aforismo, la solapa, la confesión o la reseña) con elementos poéticos o simplemente literarios.

Sólo en algunos casos se puede considerar a las minificciones modernas o posmodernas como formas de cuento (comúnmente llamadas microrrelatos para distinguirlos de los minicuentos), y eso ocurre cuando presentan una dominante narrativa.

El minicuento es probablemente tan antiguo como las lenguas naturales y se encuentra en todas las tradiciones religiosas en forma de parábolas moralizantes. Por ejemplo, se puede señalar la existencia milenaria de las parábolas bíblicas, las parábolas sufíes y las parábolas del budismo zen.

Por otra parte, el surgimiento de las minificciones literarias de carácter moderno y posmoderno es mucho más reciente. Por ejemplo, los juegos de palabras literarios datan de la antigüedad clásica, si bien su estudio sistemático ha sido mucho más reciente.

Los primeros textos de lo que podemos llamar minificciones posmodernas, producidos como resultado de un proyecto literario y no de la escritura de textos aislados, datan de las primeras décadas del siglo xx. Se trata de libros como *Ensayos y poemas* (1917) de Julio Torri y *Papeles de Recienvenido* (1944) de Macedonio Fernández.

Los primeros estudios sobre el nuevo género literario datan de la tesis doctoral de Dolores Koch (1986) y la recopilación de estudios coordinada por Juan Armando Epple (1996).

Teorías y poéticas del cuento en México

Entre los escritores mexicanos que han elaborado poéticas personales y reflexiones sobre el cuento en general, en los últimos 50 años, se encuentran Juan Rulfo, Juan José Arreola, Edmundo Valadés, Augusto Monterroso, Sergio Pitol, Jorge Ibargüengoitia, Alejandro Rossi, José de la Colina, Vicente Leñero, María Luisa, *la China*, Mendoza, Hernán Lara Zavala, Óscar de la Borbolla, Guillermo Samperio, Daniel Sada y Juan Villoro.

También es necesario considerar la importancia de las reflexiones sobre la escritura del cuento que se encuentran en la escritura metaficcional, como es el caso de algunos cuentos de Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Carlos Valdés, Salvador Elizondo, Alejandro Rossi, Sergio Pitol, Guadalupe Dueñas, José Emilio Pacheco, Bárbara Jacobs, Martha Cerda, Óscar de la Borbolla y Guillermo Samperio.

Por otra parte, la reflexión teórica producida por los investigadores es mucho más escasa en México, y abarca los recientes trabajos del mismo Guillermo Samperio y los de Martha Elena

Munguía, Gabriela Valenzuela, Mercedes Peñalba (de origen español), Omar Nieto (para el cuento fantástico) y Lauro Zavala.

Infografía y teoría del cuento

El empleo de recursos gráficos para representar visualmente los conceptos de cualquier modelo teórico tiene una gran utilidad pedagógica. En el caso de la teoría del cuento, los antecedentes más notables se encuentran en la producción de fórmulas narrativas como parte de la tradición narratológica, como parte de la semiótica literaria.

Esta historia se inicia con el triángulo de Freytag, producido en Alemania en 1875. Se trata de una representación gráfica de la curva de tensión dramática en el cuento clásico. Parece funcionar sólo para el caso de la farsa, pues el resto de la escritura literaria es mucho más compleja que esta estructura simétrica.

En 1932, Vladimir Propp propuso un modelo de morfología del relato popular, es decir, aquel que no tiene un carácter literario. Estos materiales, reunidos por el método etnográfico, están formados por elementos invariantes de una combinatoria finita. Propp los llamó actantes (encontró siete) y funciones narrativas (identificó 16). Su utilidad fue demostrada en 1976 por Will Wright, al utilizar este modelo para explicar la popularidad de algunas películas del *western*, de tal manera que el cambio en la estructura del relato cinematográfico (aceptado por el público masivo) corresponde a un cambio en la estructura ideológica de la visión del mundo de sus espectadores. Se trata del primer trabajo de estudios culturales, al utilizar herramientas de la semiótica para responder a una pregunta de carácter social.

La narratología estructural, en las décadas de 1950 y 1960, produjo en Francia una serie de modelos narratológicos de carácter lógico que tienen sus antecedentes en el cuadrado lógico medieval, y que fue retomado por la semiología de Greimas.

En 1957, Claude Lévi-Strauss encontró la fórmula que resume la estructura de un cuento clásico y la correspondiente ruptura que se presenta en un relato de carácter mitológico, que a su vez corresponde a la lógica de los sueños (como el sueño de Irma, estudiado por Freud).

Relato Clásico $F_x(a) : F_y(b) :: F_x(b) : F_y(a)$

Relato Mitológico $F_x(a) : F_y(b) :: F_x(b) : F_y(a-1)$

En 1976, el teórico estadounidense Rust Hills propuso una representación del final epifánico en el cuento clásico, al cual llamó la “regla de la inevitabilidad en retrospectiva” y que se representa como un árbol sobre el suelo, donde la copa se encuentra a la derecha, es decir, en el lugar del final del cuento (leído de izquierda a derecha). Se trata de representar el proceso de desambiguación progresiva de la narración, que concluye con la verdad epifánica que resuelve todos los enigmas narrativos.

Ese mismo año, Lida Aronne de Amestoy, en Argentina, contrapone el cuento epifánico al cuento clásico, y crea el primer cuadro comparativo de carácter teórico en la historia del cuento. En realidad, lo que ella llama relato epifánico es lo que ahora conocemos como cuento moderno o anticlásico y que caracteriza a las vanguardias históricas.

En 1984, Leonard Ashley propone un cuadro comparativo más elaborado que el de Lida Aronne en donde contrapone lo que llama diseño clásico a las variaciones recientes. Lo interesante es que establece esta comparación entre los componentes formales y temáticos de la tradición del formalismo estadounidense y de la temalogía alemana. Estos nueve componentes son: *plot* (estructura), *setting* (espacio), *conflict* (conflicto), *characterization* (personaje), *theme* (tema), *style* (estilo), *effect* (efecto), *point of*

view (focalización) y *mood/tone* (tono). Nuevamente esta oposición se refiere a la oposición que existe entre el cuento clásico y el moderno, iniciado en las vanguardias históricas. Tal vez Ashley llama a esta segunda modalidad *variaciones recientes* porque estas formas de escritura se desarrollaron con mayor intensidad en lengua española (especialmente en los países hispanoamericanos) desde las primeras décadas del siglo xx que en la literatura estadounidense, donde empezaron a volverse más frecuentes a partir de la década de 1960, es decir, 50 años después. Se trata de cuentistas modernos como Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Efrén Hernández, María Luisa Bombal y muchos otros.

En 2002, el escritor mexicano Guillermo Samperio publicó su libro *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, donde presenta una gráfica de tensión mucho más elaborada que la pirámide de Freytag. Y ahí mismo propone un esquema del disparador con núcleo temático para graficar el proceso de creación del cuento en relación con el inicio, el medio y el final.

Por mi parte, en 2006 propuse un modelo que permite comparar los nueve componentes discursivos del cuento, es decir, los componentes formales, estructurales y lingüísticos de cualquier narración: inicio, tiempo, espacio, narrador, personaje, género, lenguaje, intertexto y final, a los cuales se puede añadir el análisis del título. En este modelo se compara la naturaleza de cada uno de estos componentes en la escritura del cuento clásico, el moderno y el posmoderno, donde este último está formado por la simultaneidad o los simulacros de los rasgos clásicos y modernos. Al proponer la existencia de tres grandes paradigmas narrativos (clásico, moderno y posmoderno), llamo a esta teoría el *modelo paradigmático*.

Este mismo modelo ha sido útil también para establecer la distinción entre los rasgos paradigmáticos de la minificción literaria (2008) y de la minificción audiovisual (2012), en la cual

se han identificado más de 35 subgéneros (tráiler, créditos, *spots*, nanometraje, videoclip, secuencia, celucine, epígrafe, cuña, seudotráiler, etcétera).

En el Congreso de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS, 2014), presenté una propuesta para la creación de fórmulas narrativas, siguiendo una larga tradición derivada de la narratología. Las primeras seis fórmulas propuestas corresponden a la teoría incoativa (teoría del inicio) y la teoría terminativa (teoría del final), y son las del inicio clásico y el final clásico, el inicio moderno y el final moderno, y el inicio posmoderno y el final posmoderno. Estas fórmulas se complementan con la del relato policiaco (*whodunit*), la fórmula de la transferencia de culpa (presente en la tragedia clásica y en el cine de suspenso), la fórmula de la sorpresa narrativa (cuando el narrador sabe algo que el lector o espectador ignora) y la fórmula más importante, la seducción narrativa, que es la del suspenso narrativo (cuando el lector o espectador sabe algo que los personajes ignoran).

Conclusión

Para el teórico del cine Robert Stam, el cuento es un ADN cuyo estudio es útil para conocer todas las formas posibles de narración, y esclarece también el estudio de los materiales no narrativos, pues los seres humanos tendemos a inscribir todo texto y todo signo en un marco narrativo.

Es por eso que toda discusión sobre teoría del cuento debe empezar o concluir con una discusión sobre la naturaleza de la narración. Al respecto, es suficiente recordar que una narración es una secuencia de acontecimientos en la que existe una organización lógica y cronológica, es decir, una organización que responde a las preguntas por la causalidad (causa/efecto) y por la secuencia cronológica (antes / después).

A partir de lo expuesto hasta aquí, se puede concluir que la teoría del cuento ocupa un lugar estratégico en la teoría literaria y, en general, en la teoría semiótica, y en ella las aportaciones elaboradas desde el estudio del cuento hispanoamericano ocupan un lugar central.

Fuentes consultadas

- Allen, Roberta. *Fast Fiction. Creating Fiction in Five Minutes*, Cincinnati: Story Press, 1997.
- Allen, Walter. *The Short Story in English*, Oxford: Clarendon Press, 1981.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel, 1992.
- Andres-Suárez, Irene y Rivas, Antonio (eds.). *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*, Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2008.
- Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2010.
- Aronne Amestoy, Lida. *América en la encrucijada de mito y razón*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976.
- Ashley, Leonard N. *The History of the Short Story*, Washington: US Information Agency, 1984.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Qué es el cuento*, Buenos Aires: Editorial Columba, 1967.
- Barrera Linares, Luis. *Desacralización y parodia. Aproximaciones al cuento venezolano del siglo XX*, Caracas, Monte Ávila. 1994.
- Becerra Suárez, Carmen (ed.). *Asedios ó conto*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 1998.
- Becerra, Eduardo. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Bell, Andrea. *The cuento breve in Modern Latin American Literature*. (Tesis inédita de doctorado), Stanford University, Stanford, California, 1991.
- Bellver, Sergi (ed.). *Chéjov comentado*, Salamanca: Nevsky Prospects, 2010.

- Bonheim, Helmut. *The Narrative Mode. Techniques of the Short Story*. Cambridge: D. S. Brewer, 1982.
- Bonilla, Betuel (ed.). *El arte del cuento. Reflexiones, ejercicios, entrevistas, nuevas poéticas*, Bogotá, Trilce Editores, 2009.
- Brasca, Raúl et al. *Minificción. Tradición de lo novísimo*, Calarcá: Cuadernos Negros Editorial, 2010.
- Bravo, Roberto et al. *El cuento está en no creérselo*, Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985.
- Brescia, Pablo y Romano, Evelia (coords.). *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en la literatura hispanoamericana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Brizuela, Leopoldo (ed.). *Cómo se escribe un cuento*, Buenos Aires: El Ateneo, 1993.
- . *Instrucciones secretas. Guía para empezar a escribir*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998.
- Cáceres Milnes, Andrés y Morales Piña, Eddie (eds.). *Asedios a una nueva categoría textual, el microrrelato. Actas del III Congreso Internacional de Minificción*, Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2006.
- Castagnino, Raúl. “Cuento-artefacto” y artificios del cuento, Buenos Aires: Nova, 1977.
- Chambers, Ross. *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minnesota: University of Minnesota, 1984.
- Clark, Roy Peter. *How to write short. Word craft for fast times*, Nueva York: Little Brown and Company, 2013.
- Colombo, Stella Maris (ed.). *La minificción ante la crítica argentina* [edición especial]. *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, 11 (13), Mendoza, 2010.
- Current-García, Eugene y Patrick, Walton R. *What is the Short-story?* Illinois: Chicago, Scott, Foresman and Company, 1961.
- D’Lugo, Carol Clark. *The Fragmented Novel in Mexico: the Politics of Form*, Austin: University of Texas Press, 1997.
- Daniel, John. *Structure, Style, and Truth: Elements of the Short Story*, Santa Bárbara: Fithian Press, 1998.

- Díaz Castañeda, Rodrigo y Parra Rojas, Carlos. *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano*, Neiva: Samán Editores, 1993.
- Dunn, Maggie M. y Morris, Ann R. *The Composite Novel: the Short Story Cycle in Transition*, Toronto: MacMillan, 1995.
- Eisenstein, Sergei M. *On the Composition of the Short Fiction Scenario*, Londres: Methuen, 1988.
- Eichenbaum, Boris M. O. *Henry and the Theory of the Short Story*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968.
- Epple, Juan Armando (comp.). *Revista Interamericana de Bibliografía: Brevíssima relación sobre el cuento brevísimo*, Washington: Organización de Estados Americanos, 1996.
- Fröhlicher, Peter y Güntert, Georges (eds.). *Teoría e interpretación del cuento*, Berlín: Peter Lang, 1997.
- Gerlach, John. *Towards the End. Closure and Structure in the American Short Story*, Alabama: The University of Alabama Press, 1984.
- Giardinelli, Mempo. *Así se escribe un cuento*, Buenos Aires: Beas Ediciones, 1992.
- González Martínez, Henry y Duarte Agudelo, Patricia. *La didáctica del minicuento y su desarrollo en ambientes hipermediales*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2006.
- González Martínez, Henry (ed.). *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- Goyet, Florence. *The Classic Short Story, 1870-1925. Theory of a Genre*, Cambridge: Open Book Publishers, 2014.
- Gracida, Ysabel y Lomas, Carlos (eds.). *Las minificciones en el aula* [edición especial]. *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, (46), Barcelona: Editorial Graó, 2007.
- Grojnowski, Daniel. *Lire la nouvelle*, París: Dunod, 1993.
- Hagel Echenique, Jaime. *Saber y contar. Producción de textos narrativos*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999.
- Hansen, Ron y Shepard, Jim (eds.). *You've Got to Read This. Contemporary American Writers Introduce Stories that Held them in Awe*, Nueva York: Harper Perennial, 1994.

- Hanson, Clare (ed.). *Re-reading the Short Story*, Nueva York: St. Martin's Press, 1989.
- Head, Dominique. *The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Hills, Rust. *Writing in General and the Short Story in Particular*, Boston: Houghton Mifflin, 1977.
- Hooper, Brad. *Short Story Writers and Their Work. A Guide to the Best*. Chicago y Londres: American Library Association, 1992.
- Iftekharrudin, Farhat; Rohrberger, Mary, y Lee, Maurice. *Speaking of the Short Story. Interviews with Contemporary Writers*, Jackson: University Press of Mississippi, 1997.
- Ingram, Forrest. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, Berlín: Gruyter Mouton, 1971.
- Jaffé, Verónica. *El relato imposible*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- Kaylor, Noel (ed.). *Creative and Critical Approaches to the Short Story*, Nueva York: The Edwin Mellen Press, 1997.
- Kennedy, J. Gerald. *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Koch, Dolores. *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. (Tesis de doctorado, The City University of New York). 1986. El Cuento en Red, <<https://publicaciones.xoc.uam.mx/MuestraPDF.php>>.
- Lagmanovich, David. *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2013.
- . *El microrrelato hispanoamericano*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2007.
- . *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia: Menoscuarto, 2006.
- . *Microrrelatos*, Buenos Aires-Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur, 1986.
- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Leibowitz, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*, París: Mouton Press, 1977.
- Lohafer, Susan y Clarey, Jo Ellen (eds.). *Short Story Theory at a Crossroads*, Louisiana: Louisiana State University, 1989.

- Lohafer, Susan. *Coming to Terms with the Short Story*, Louisiana: Louisiana State University Press, 1983.
- Lounsberry, Barbara (ed.). *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*, Westport: Greenwood Publishing Group, 1998.
- Lugo Filippi, Carmen. *Los cuentistas y el cuento: encuesta entre cultivadores del género*, San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991.
- Madden, David y Scott, Virgil (eds.). *Studies in the Short Story*, Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1990.
- Mann, Susan G. *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, Nueva York: Greenwood Publishing Group, 1989.
- March-Russell, Paul. *The Short Story: An Introduction*, Edinburg: Edinburgh University Press, 2009.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuento de nunca acabar. Notas sobre la narración, el amor y la mentira*, Madrid: Trieste, 1983.
- May, Charles E. (ed.). *The New Short Story Theories*, Atenas: Ohio University Press, 1994.
- May, Charles E. *The Short Story. The Reality of Artifice*, Nueva York: Routledge, 2002.
- . *The Short Story. The Reality of Artifice*, Nueva York: Twayne Publishers, 1995.
- Metcalfe, John y Struthers, Tim. *How Stories Mean*, Ontario: The Porcupine's Quill, 1993.
- Molina, Salvador. *¿Qué es el cuento?* Número monográfico de la revista *El Centavo*, Morelia, México, 1986.
- Mora Valcárcel, Carmen de. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.
- Mora, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general a su práctica en Hispanoamérica*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985.
- Noguero Jiméñez, Francisca (ed.). *Escritos disconformes, nuevos modelos de lectura. Actas del II Congreso Internacional de Minificación*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- O'Faolain, Sean. *The Short Story*, Connecticut: Devin-Adair, 1974.

- Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis (eds.). *Del cuento y sus alrededores*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.
- Paldao, Carlos E. y Pollastri, Laura (eds.). *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*, Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2014.
- Paredes, Juan. *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Patea, Verónica (ed.). *Short Story Theories. A Twenty-first-century Perspective*, Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2012.
- Pavón, Alfredo (ed.). *Teoría y práctica del cuento: Encuentro Internacional 1987*, Morelia: Instituto Michoacano de Cultura, 1988.
- Peden, William. *The American Short Story. Continuity and Change, 1940-1973*, Boston: Houghton Mifflin, 1975.
- Pellerin, Gilles. *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*, Québec: L'Instant meme, 1997.
- Pérez Beltrán, Ángela María. *Cuento y minicuento*, Bogotá: Página Maestra Editores, 1997.
- Perucho, Javier. *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*, México: Ficticia, 2009.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*, Buenos Aires: Temas de Grupo Editorial, 1999.
- Pollastri, Laura (ed.). *La huella de la clepsidra, el microrrelato en el siglo XXI. Actas del V Congreso Internacional de Minificación*, Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2010.
- Quezada, Silvia. *El microcuento en lenguaje radiofónico. Análisis de sus formas discursivas*, Guadalajara: Ediciones de la Noche, 2012.
- Reid, Ian. *The Short Story*, Londres: Methuen, 1977.
- Roas, David (comp.). *Poéticas del microrrelato*, Madrid: Arco Libros, 2010.
- Rodríguez Romero, Nana. *Elementos para una teoría del minicuento*, Tunja: Colibrí Ediciones, 1996.
- Rojo, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1997.

- Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.). *El cuento en la década de los noventa*, Madrid: Visor Libros, 2001.
- Samperio, Guillermo. *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*, Córdoba, España: Berenice, 2008.
- . *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, México: Alfguara Juvenil, 2002.
- Sánchez Carbó, José. *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*, Puebla: Universidad Iberoamericana, 2012.
- Sargatal, Alfred. *Introducción al cuento literario. Introducción al género, antología y guía didáctica*, Barcelona: Laertes, 2004.
- Schözl, László. *Los avatares de la flecha. Cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento moderno hispanoamericano*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- Serra, Edelweiss. *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*, Madrid: Cupsa Editorial, 1978.
- Shaw, Valerie. *The Short Story. A Critical Introduction*, Londres y Nueva York: Longman, 1983.
- Siles, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Tomassini, Graciela y Colombo, Stella Maris (comp.). *La minificción en español y en inglés. Actas de las III Jornadas Nacionales de Minificción*, Rosario: Universidad Nacional del Rosario, 2011.
- Tomassini, Graciela y Colombo, Stella Maris. *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*, Rosario: Editorial Fundación Ross, 1998.
- Valenzuela, Luisa; Brasca, Raúl, y Bianchi, Sandra (eds.). *La pluma y el bisturí. Actas del I Encuentro Nacional de Microficción*, Buenos Aires: Editorial Catálogos, 2008.
- Valle Pedrosa, Concepción del. *Como mínimo. Un acercamiento a la microficción hispanoamericana*. (Tesis inédita de doctorado), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997.

- Vallejo, Catharina de (ed.). *Teoría cuentística del siglo xx. Aproximaciones hispánicas*, Miami: Ediciones Universal, 1989.
- Vallejo, Catharina de. *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo xx*, Miami: Ediciones Universal, 1992.
- Valls, Fernando. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- Winter, Per; Lothe, Jakob y Skei, Hans H. (eds.). *The Art of Brevity. Excursions in Short Story. Theory and Analysis*, Columbia: University of South California, 2004.
- Zavala, Lauro (comp.). *El Cuento en Red I y II: Actas del Primer Congreso Internacional de Minificción*. 1998. El Cuento en Red, <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>>.
- . *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1999.
- Zavala, Lauro (ed.). *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- . *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- . *Teorías del cuento III: Poéticas de la brevedad*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- . *Teorías del cuento IV: Cuentos sobre el cuento*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Zavala, Lauro. *Cómo estudiar el cuento. Con una guía para analizar minificción y cine*, Guatemala: Palo de Hormigo, 2002.
- . *Cómo estudiar el cuento. Teoría. Historia. Enseñanza*, México: Trillas, 2007.
- . *El boom de la minificción y otros materiales didácticos*, Calarcá: Cuadernos Negros Editorial, 2008.
- . *La minificción bajo el microscopio*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, 2006.

Semiótica del ensayo literario

En este capítulo propongo un recorrido general por el ensayo contemporáneo. El texto está organizado en cuatro grandes apartados:

- a) Una perspectiva panorámica sobre el nacimiento y el estado actual del canon en el ensayo literario, desde su origen en la obra de Michael de Montaigne hasta su situación actual en Europa, Hispanoamérica y México (secciones 1 a 5).
- b) Algunas observaciones sobre los ensayos acerca del ensayo mismo, en particular de los escritores que escriben sobre su escritura, de los críticos sobre la crítica, de los filósofos sobre la filosofía, y de los filósofos sobre el ensayo (secciones 6 a 11).
- c) Algunas observaciones sobre las relaciones del ensayo con los demás géneros de la escritura, con los que juega y se llega a confundir felizmente, como la crónica de arte, el ensayo como investigación social, crónica de viajes, autobiografía y el ensayo sobre temas literarios (secciones 12 a 16).
- d) Por último, exploro algunas de las fronteras de la imaginación ensayística en la escritura más reciente, especialmente en el periodismo de opinión, la entrevista, la poesía y el microensayo (secciones 17 a 20).

Inicio señalando los dos objetivos que me animan. Por una parte, quiero recordar a los posibles lectores que el ensayo literario no es sólo el que trata sobre temas literarios, sino el ensayo que no está limitado al rigor del ensayo académico, y que, por lo tanto, (como ocurre en Bacon y en Montaigne) es una escritura que puede llegar a jugar con las formas y los temas de la escritura extraliteraria.

Por otra parte, también quiero recordar que el ensayo mexicano no es solamente el que trata sobre la identidad de lo mexicano, sino todo aquel que ha sido escrito en el territorio del país.

Obviamente, estas dos tesis ubican al texto que sigue a contracorriente de la práctica del ensayo en las publicaciones canónicas en el país (como *Letras Libres* y muchas otras); a contracorriente, también, de las antologías más recientes (como *El ensayo literario mexicano*, UNAM, 2001), y en franca confrontación con la visión del género de aquellos de sus oficianes que se oficializan unos a otros.

Ahora bien, aunque mi trabajo cotidiano me permite jugar con las posibilidades del ensayo académico, ordenado y claro, en realidad mi vocación de lector es producir taxonomías para poder realizar paseos entre las pasturas de muy diversos textos.

Las notas que siguen son la crónica personal de un viajero del género ensayístico, como una estrategia para dar un poco de orden a lo que puede ser una experiencia alegremente caótica y azarosa.

Como todo taxonomista, comienzo mostrando la taxonomía que, arbitrariamente, elaboré para orientarme en este recorrido por el ensayo contemporáneo.

Propongo cuatro etapas de viaje: 1) Empiezo esta crónica personal observando por un momento el nacimiento y el estado actual del canon en el ensayo literario. 2) De ahí, observo los ensayos sobre el ensayo, incluyendo aquellos que se muerden la cola. 3) A continuación estudio las relaciones del ensayo con los demás géneros de la escritura, con los que juega y se llega a confundir felizmente.

4) Por último, exploro algunas de las fronteras de la imaginación ensayística en la escritura más reciente.

I. El canon literario

Montaigne

Todas las disquisiciones sobre el género parten de quien sin duda señaló la naturaleza de esta escritura. Y todas ellas terminan por confirmar, de las maneras más inusitadas, la afortunada combinación que su escritura propuso de libertad ideológica, ingenio personal, exposición lógica y proximidad con los géneros extraliterarios.

Los registros del ensayo, a partir de la preceptiva y la escritura de Montaigne, pueden aparecer en casi cualquier formato. De la escritura epistolar al aforismo, de la anécdota al reportaje, de la conversación al panfleto, de la filosofía a la confesión, del diario al retrato, del tratado al poema en prosa.

El ensayo, podríamos recordar aquí, es la escritura que se encuentra en el entrecruce del poema y la narración, es decir, es la forma de escritura que puede reconciliar la perspectiva más íntima y subjetiva con la secuencia lógica de los argumentos y la secuencia cronológica de los hechos, presentados todos ellos con la espontaneidad azarosa de la propia subjetividad.

Lo anterior lleva a explorar los territorios posibles en la escritura del ensayo.

Territorios

La primera formulación del género, la propuesta por Montaigne, desencadena una inagotable cascada de posibilidades. Al final del párrafo inicial de su ensayo número 50 en el libro I de sus *Ensayos*

(cuyo título es “De Demócrito y Heráclito”), Montaigne escribe poco antes de 1580:

Desparramando aquí una frase, allá otra (...), no estoy obligado a ser perfecto ni a creer que lo sea; varío cuando me place, entregándome a la duda y a la incertidumbre, y a mi forma magistral, que es la ignorancia.

Sin embargo, estas líneas son más un autorretrato literario y sugerente que una definición rigurosa. Una definición que, en palabras de Benedetto Croce, no sean reglas que limiten sino características que unan las diversas posibilidades del placer ensayístico (como lo señala José Luis Gómez-Martínez en su *Teoría del ensayo*).

El ensayo comparte con el cuento la unidad de lectura, es decir, la necesidad de que tenga una idea unitaria que permita ser aprehendida en una sola lectura. Esto último exige una necesaria brevedad. Al mismo tiempo, el ensayo comparte con la poesía el impulso que surge de la imaginación personal; con el diario, la reflexión sobre la experiencia inmediata; con la novela, la permanente invención del género en cada texto. Comparte con la monografía la capacidad de construir una verdad ficcional a través de la escritura, y con el reportaje la identificación de lo medular sobre lo coyuntural.

En resumen, el ensayo puede condensar lo más sustancioso de cada género literario y extraliterario, sin quedar limitado a uno solo. Con estas características, por su naturaleza flexible y modular, podemos afirmar que es el género más completo y complejo de la escritura literaria. Y el placer que produce en sus lectores un ensayo bien logrado es similar al que producen varios géneros por separado.

En consecuencia, en el ensayo (como también ocurre en algunas formas espectaculares del cine documental) se pueden modular, alternar y fusionar de diversas maneras el placer de la imaginación, el

rigor de la argumentación y los compromisos de la subjetividad sin correr los riesgos de un proyecto genérico sin digresiones.

A partir de la presencia de estos componentes es posible imaginar hasta dónde puede llegar la diversidad de formas en el ensayo, un género de la escritura que es en sí mismo un homenaje a la diversidad.

Europa

Tal vez conviene comenzar por algunos autores europeos, por estar más próximos a Montaigne. Ya en las epístolas de Cicerón se encuentran algunas reflexiones acerca del acto de leer que siguen siendo muy actuales. Aunque a una de sus afirmaciones más conocidas (*Una habitación sin libros es como un cuerpo sin alma*) se podría añadir ésta otra: *Una biblioteca sin películas es como un alma sin vida*.

Veamos aquí un par de ejemplos de fusión genérica del ensayo con otros géneros literarios, en la misma tradición europea. *La tabla periódica* de Primo Levi es un texto considerado por sus editores como novela. Cada capítulo está dedicado a uno de los gases pesados y se inicia mostrando el comportamiento químico de ese elemento en el laboratorio. Pero más adelante el mismo capítulo se convierte en el retrato de un personaje cuyo comportamiento recuerda con precisión al de la sustancia química descrita al inicio. Por supuesto que el autor, antes de ser un novelista reconocido, fue un concienzudo laboratorista químico.

Otro caso notable es el de las cartas y escritos autobiográficos del sociólogo Charles Wright Mills, quien describe con minuciosidad a sus amigos y colegas el horario de sus actividades cotidianas en la universidad y la manera como tiene organizada su biblioteca personal, todo ello como una forma de transmitir el ambiente de trabajo que propició que él mismo desarrollara lo que en algún ensayo llamó “la imaginación sociológica”. Y de paso (en menos de 10 años y en

el tráfigo de cinco tumultuosos matrimonios), transformó radicalmente la práctica de la sociología en lengua inglesa.

Por supuesto que la riqueza del ensayo europeo y estadounidense es amplísima, pero en este párrafo quise recordar el hecho de que sólo una porción relativamente pequeña de ellos trata sobre temas estrictamente literarios.

Y, sin embargo, hay otra limitación en los estudios sobre el ensayo, pues se suelen reducir sus alcances a la disertación sobre la identidad regional (por ejemplo, la identidad mexicana o hispanoamericana).

Hispanoamérica

Desde la publicación del trabajo de John Skirius en 1981, el estudio del ensayo hispanoamericano ha sido una costumbre cada vez más difundida en numerosas universidades del extranjero. Pero también parece haber una fuerte tradición en lo que podría llamarse un misticismo de cuello blanco, que consiste en invitar a los congresos extranjeros de hispanoamericanistas a algún destacado intelectual hispanoamericano a discurrir sobre la historia de los ensayos escritos por los más prestigiosos novelistas, cuentistas y poetas hispanoamericanos acerca de la identidad de lo hispanoamericano.

Para algunos, el ensayo hispanoamericano sólo existe como el terreno de una lucha por defender nuestra territorialidad ideológica. Por supuesto que esta tradición ensayística sí existe, se inicia precisamente con las luchas de Independencia y Reforma, y se encuentra en los textos literario-políticos de Domingo Faustino Sarmiento, Andrés Bello, José Carlos Mariátegui, José Martí y un largo etcétera que llega hasta Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal, pasando por Octavio Paz, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, José Lezama Lima y Carlos Monsiváis, entre muchos otros.

Para muchas escritoras hispanoamericanas, el ensayo es el terreno de la lucha por la equidad de género, lo cual sigue siendo un proyecto urgente, ligado a demandas de equilibrio ecológico y proyectos democratizadores. Los inicios podríamos encontrarlos en Sor Juana, continuando con Gabriela Mistral, Rosario Castellanos y Marta Lamas, entre muchas otras ensayistas hispanoamericanas.

Estas dos líneas genealógicas del ensayo hispanoamericano han sido estudiadas de manera abundante y certera por los sociólogos, ideólogos e historiadores de la identidad americana. Aquí es necesario recordar, entre otros trabajos, la conocida *Historia del ensayo hispanoamericano* (1991) de José Miguel Oviedo, en donde hay un énfasis exclusivo en la vertiente ideológica del ensayo regional.

Sin embargo, en virtud de la riqueza del género podemos recordar que también existen otras líneas genealógicas en el ensayo hispanoamericano. Aquí se pueden señalar al menos dos: 1) los ensayos acerca de obras y autores particulares o acerca de la naturaleza de la literatura en general, y 2) los ensayos de carácter más lúdico e imaginativo sobre temas ajenos a la política y la literatura.

En la primera de estas tradiciones (es decir, como crítica de autores y de obras) podemos mencionar como paradigma el trabajo de un novelista como Mario Vargas Llosa (*La verdad de las mentiras*) o de un poeta como Mario Benedetti (*El ejercicio del criterio*). El primero de estos volúmenes es un registro casi periodístico de la riqueza de las lecturas posibles de los clásicos de la literatura, mientras el segundo es, precisamente, un grupo de ensayos sobre textos literarios desde la trinchera de la lucha ideológica.

En la segunda tendencia (es decir, como reflexión sistemática sobre la literatura en general o sobre un género en particular), los autores obligados son Alfonso Reyes (*El deslinde*), Octavio Paz (*El arco y la lira*) y Enrique Anderson Imbert (*Teoría y práctica del cuento*). Y en la tercera (es decir, el ensayo sobre temas ajenos a la política y la literatura) hay una tradición que incluye a Jorge Luis

Borges (*Historia de la eternidad y Otras inquisiciones*), Julio Cortázar (*Último round y La vuelta al día en ochenta mundos*) y Carlos Monsiváis (*Entrada libre*).

La diversidad de registros que encontramos en estos últimos autores (y en muchos otros) es una prueba de la naturaleza pro-teica, transgenérica y modular del ensayo literario. Y aquí cabría preguntarse: ¿cuáles son las formas posibles que puede adoptar el ensayo literario?

México

Todo recuento del ensayo que se escribe en México requiere dialogar con la piedra angular para su estudio, la cual es la tipología propuesta por José Luis Martínez en el prólogo a su antología *El ensayo mexicano moderno*, originalmente publicada en 1958. En ese prólogo, el autor propone 10 categorías para estudiar las variantes del ensayo:

1. Ensayo como género de creación literaria. A la vez invención, teoría y poema. Casos: Alfonso Reyes, Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia.
2. Ensayo breve, poemático. Apuntes líricos, filosóficos o de observación. Casos: Julio Torri, Carlos Díaz Dufoo Jr.
3. Ensayo de fantasía, ingenio o divagación. Frescura, gracia e ingenio. Casos: Salvador Novo, José Vasconcelos.
4. Ensayo-discurso u oración (doctrinario). Entre la oratoria y la disertación. Casos: Justo Sierra, Antonio Caso, Jaime Torres Bodet.
5. Ensayo interpretativo: Exposición de una interpretación original. Casos: Daniel Cosío Villegas, Agustín Yáñez.
6. Ensayo teórico. Exposición de un sistema conceptual. Casos: Samuel Ramos, Jorge Cuesta, Octavio Paz.

7. Ensayo de crítica literaria. Crítica con características de ensayo. Casos: Xavier Villaurrutia, Justo Sierra.
8. Ensayo expositivo. Exposición monográfica que contiene interpretación. Casos: Silvio Zavala, José Iturriaga
9. Ensayo-crónica o memorias. De carácter autobiográfico e histórico. Casos: Artemio de Valle Arizpe, José Vasconcelos.
10. Ensayo breve, periodístico. Registro que rebasa al simple periodismo. Casos: Rafael López, Mauricio Magdaleno.

Aunque ya han transcurrido casi 50 años desde su formulación, estas categorías siguen siendo un referente útil para hablar del ensayo literario y no sólo en México.

Al observar con detenimiento esta propuesta podemos reconocer cómo cada uno de los tipos de ensayo se distingue precisamente por el peso respectivo que tiene alguna de las tres dimensiones que lo constituyen, ya sea la *dimensión argumentativa* (ensayo doctrinario, filosófico o literario), la *dimensión narrativa* (ensayo-crónica o ensayo periodístico) o la *dimensión poética* (ensayo como creación literaria).

En México parece haberse desarrollado más un ensayo próximo a la tradición francesa (racionalista y argumentativa, a partir de Montaigne) a expensas de un ensayo próximo a la tradición inglesa (irónica y poética, a partir de Bacon).

Sin embargo, el ensayo irónico en el país cuenta con autores tan estimables como Novo, Ibargüengoitia, Monsiváis, Sheridan y Borbolla.

En el resto de este trabajo presentaré indistintamente algunos ejemplos de estas formas de ensayo en la escritura mexicana y no mexicana producida durante los 50 años transcurridos desde la publicación de esta tipología proteica.

II. Escritores sobre la escritura

Escritores sobre la escritura

El género dedicado a reconstruir y reflexionar sobre la experiencia individual de la escritura literaria es conocido con el nombre de *poética personal*. Este género del ensayo suele incorporar un alto ingrediente autobiográfico y, en ocasiones, puede tener un carácter a la vez periodístico y muy imaginativo.

Durante la década de 1990 se publicaron varias compilaciones de esta clase de ensayos personales de escritores de todo el mundo. Tan sólo en el caso del cuento, se puede mencionar la publicación de las siguientes obras y sus respectivos compiladores: *El oficio de escritor*, por Ana Ayuso (en España); *Así se escribe el cuento*, por Leopoldo Bri-zuela (en Argentina); *Del cuento y sus alrededores*, por Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (en Venezuela); *Teoría cuentística del siglo xx*, por Catherina V. de Vallejo (en Canadá); *Short Story Theories*, por Charles E. May (en Estados Unidos); *Saber y contar*, por Jaime Hagel Echenique (en Chile), y la serie de cinco volúmenes *Teorías del Cuento*, por Lauro Zavala (en México).

Esta forma de ensayo es muy apreciada en los talleres de escritura literaria. Sin embargo, es necesario señalar que aunque a estos ensayos se les otorga un valor de verdad, en realidad se trata de textos literarios por derecho propio, en los que se sacrifica la argumentación detallada para lograr transmitir la experiencia personal e intransferible del proceso creativo.

En otras palabras, aquello que los escritores y los editores llaman *teoría del cuento* es, en el mejor sentido de la expresión, *puro cuento*. Es decir, son textos de creación literaria que no pueden ser tomados por tratados sobre la naturaleza del género. Ahí se encuentra la mayor riqueza y la inevitable limitación del ensayo

literario. En el ensayo literario el autor no dice “esto es lo que sé”, sino “esto es lo que creo”, o mejor aún, “sobre esto dudo”.

Y por supuesto, también existe la escritura ensayística cuyo objeto de reflexión es precisamente el oficio que todos practicamos de manera espontánea, es decir, la crítica literaria.

Críticos sobre la crítica

Los ensayos de carácter argumentativo o filosófico de los críticos acerca del trabajo de la crítica suelen aparecer bajo la forma de entrevistas. Pero si descartamos esta forma de escritura y la consideramos como una mera transcripción de un enunciado oral improvisado por el entrevistado, encontramos que la reflexión por escrito de los principios de la práctica crítica es algo muy escaso entre los críticos profesionales.

Una excepción a lo anterior es el ensayo del novelista venezolano José Balza. En un artículo publicado en la revista guatemalteca *Magna Terra* en 2002, con el título “24 notas sobre la crítica”, encontramos 24 microensayos acerca de esta forma de actividad ensayística (la crítica literaria).

Algunos fragmentos de este ensayo sobre el ensayo pueden ser suficientes para precisar la complejidad del terreno:

(# 8) La crítica es una coincidencia entre ambos modos de leer: pasión y cautela. En uno se arriesga la vida; en otro, la cultura.

[...]

(# 21) Para poder analizar, el crítico debe despojarse de todos sus conocimientos, o convertirlos en rayos de su lucidez.

[...]

(# 24) Adivinar en el mundo (y en la literatura, que es la forma permanente del mundo) las metamorfosis de la multiplicidad es un ejercicio de la crítica (Balza, 2002).

Por su naturaleza reflexiva, el ensayo acerca del ensayo es un género practicado de manera natural por los filósofos.

Filósofos sobre la filosofía

En la década de 1990 surgió una nueva forma del ensayo, que es una variante del ensayo filosófico. Se trata de ensayos sobre la actividad de filosofar, dirigidos a lectores que no son filósofos profesionales pero que tienen un interés por la filosofía. Estos ensayos exploran, respectivamente, las áreas centrales de la investigación filosófica (es decir, epistemología, lógica, ética, estética, ontología y metafísica).

Estos ensayos adoptan diversas formas. Aquí sólo incluyo sus títulos; la referencia completa se encuentra al final de este capítulo.

- Historias de la filosofía para niños: *¿Por qué? La historia de las preguntas; El café de los filósofos muertos; La hora de la filosofía; El libro de Manuel y Camila. Diálogos sobre ética.*
- Historias de la filosofía para principiantes: *La verdad sobre todo. Una historia irreverente de la filosofía con ilustraciones; ¿Es la filosofía un cuento chino?*
- Entrevistas, biografías y autobiografías de filósofos reconocidos.
- Reportajes de polémicas filosóficas: *El atizador de Wittgenstein.*
- Relatos personales sobre un momento decisivo para la vocación filosófica, es decir, ensayos sobre la filosofía como forma de vida: *Falling in Love with Wisdom.*
- Y los inesperados ensayos sobre la pertinencia y la utilidad de la filosofía en la vida cotidiana: Alain de Botton: *Las consolaciones de la filosofía;* Lou Marinoff: *Pregúntale a Platón. Cómo la filosofía puede cambiar tu vida;* Christopher Phillips:

Sócrates Café. Un soplo fresco de filosofía; Francesca Rigotti: Filosofía en la cocina. Pequeña crítica de la razón culinaria; Oreste Saint-Drome: ¿Su angustia es metafísica? Entonces debe saber cómo elegir a su filósofo.

Al tratar de manera lúdica y a la vez profunda esta diversidad de temas sobre la condición humana alguien podría preguntarse si estos filósofos alguna vez dejan de filosofar y van al cine.

Filósofos sobre el cine

En el terreno de los estudios cinematográficos, se pueden mencionar los siguientes géneros de interés para la divulgación del conocimiento y la práctica de la filosofía:

- Compilaciones de epistemología cinematográfica (Robert Bray: *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies*, 2003; Johannes Ehrat: *Cinema and Semiotic*, 2005).
- Historias de la epistemología y la estética del cine para no expertos (Nicolas Tredell: *Cinemas of the Mind. A Critical History of Film Theory*, 2002; Dominique Chateau: *Cinéma et philosophie*, 2003).
- Estudios sobre las estrategias argumentativas del análisis cinematográfico (David Bordwell: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, 1989).
- Estudios sobre las estrategias retóricas del lenguaje cinematográfico (Trevor Whittock: *Metaphor and Film*, 1993).
- Historias de la ética, la estética y la filosofía en general a través de ejemplos cinematográficos y literarios (Graciela Brunet: *Ética y narración. Los recursos del cuento, la novela y el cine en la enseñanza de la ética*, 2003; Olivier Mongin: *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*, 1997; Nina

Rosenstadt: *The Moral of the Story. An Introduction to Questions of Ethics and Human Nature Through Film and Literature*, 1993).

- Presentación de filósofos individuales a través del análisis de películas individuales (Julio Cabrera: *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, 1999; Juan Antonio Rivera: *Lo que Sócrates diría a Platón. Cine y filosofía*, 2003; Mark Rowlands: *The Philosopher at the End of the Universe. Philosophy Explained Through Science Fiction Films*, 2005; Christopher Falzon: *La filosofía va al cine. Una introducción a la filosofía*, 2005; Cynthia Freeland y T. Wartenberg, *Philosophy and Film*, 1995; Miguel Díaz: *Más Chaplin y menos Platón. Manejo de conflictos desde la sabiduría del cine y las canciones*, 2004; William Irwin y otros: *The Simpsons and Philosophy*, 2001; Paul Tudico y Kimberly Blessing: *Movies and the Meaning of Life*, 2005; Richard Gilmore: *Doing Philosophy at the Movies*, 2005; William G. Smith: *Plato and Popcorn: A Philosopher's Guide to 75 Thought-Provoking Movies*, 2005; Andrew Light: *Reel Arguments: Film, Philosophy, and Social Criticism*, 2005; y muchos otros).
- Crónicas y reportajes sobre las polémicas en epistemología y estética del cine (David Bordwell y Noël Carroll, editores: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, 1996; Christine Gledhill y Linda Williams, *Reinventing Film Studies*, 2000; Ian Aitken: *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*, 2003; Jacqueline Furby: *Screen Methods. Comparative Readings in Film Studies*, 2005).
- Crónicas sobre las teorías de los cineastas (Jacques Aumont: *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, 2004).

- Presentación de un texto filosófico clásico (la *Poética* de Aristóteles) con anotaciones a partir de la teoría cinematográfica contemporánea (Michael Tierno: *Aristotle's Poetics for Screenwriters. Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*, 2002).

Actualmente, la International Association for Philosophy and Literature ha publicado más de 20 volúmenes colectivos sobre las miradas filosóficas a la cultura popular estadounidense, lo cual va desde una interpretación heideggeriana del personaje de Lisa en *Los Simpson* a una reflexión kantiana sobre el imperativo categórico en la trilogía de *Matrix*. Se trata no sólo de mostrar la pertinencia de la reflexión filosófica para pensar los componentes más familiares de la cultura audiovisual, sino una manera de renovar el género mismo del ensayo literario.

Por supuesto, estos materiales no necesariamente ponen en primer lugar la dimensión estética de su escritura, pero sí corresponden a la intención de ser una exploración sobre el tema tratado, que es lo que define al ensayo literario. Y con mucha frecuencia su originalidad, la penetración de su mirada y el interés que despiertan en muy distintas clases de lectores (incluyendo a los mismos escritores) ameritan que éstos sean incluidos en el terreno sin cartografiar del ensayo literario contemporáneo.

Pero ¿qué es lo que los filósofos tienen que decir acerca del ensayo literario?

Filósofos sobre el ensayo

Precisamente la definición del ensayo literario (a diferencia de las definiciones de novela, cuento o poesía) es de gran interés para la reflexión filosófica, pues esta reflexión se manifiesta, de manera

natural, a través del ensayo; por eso resulta muy revelador lo que dicen los filósofos acerca de éste.

En la compilación de ensayos del filósofo español Fernando Savater, cuyo título es *A decir verdad* (2001), publicado por la Universidad Veracruzana, el autor incluyó un breve ensayo, “Acerca del ensayo”, donde señala algunas ideas iluminadoras sobre el género, reformulando los principios que están presentes en la escritura de Montaigne.

Después de haber estudiado más de dos docenas de ensayos acerca del ensayo, escritos por narradores profesionales y críticos literarios, debo decir que éste del filósofo español me parece uno de los más útiles para demarcar el terreno genérico.

El lector podrá compartir conmigo este entusiasmo al conocer las siguientes formulaciones, entresacadas de este breve texto:

En su origen, el ensayo es la opción del escritor que aborda un tema cuyo tamaño y complejidad sabe de antemano que lo desbordan.

Los ensayos son experimentos literarios, autobiográficos, filológicos y eruditos que nunca pretenden establecer suficientemente y agotar un campo de estudio.

El ensayo siempre desborda su tema, rompe sus costuras, lo convierte en estación de tránsito hacia otros que parecen remotos.

Montaigne inicia el gesto del sabio que (...) se dirige al lector no como a un discípulo sino como a un compañero.

Por supuesto, el inacabamiento del ensayo pertenece al plano temático, no al formal.

En el ensayo, el conocimiento y sobre todo la búsqueda del conocimiento tienen siempre voz personal.

En la actualidad nadie renuncia del todo a poner su poquito de ensayismo en lo que escribe. Sobre todo cuando el tratadista (...) es un hereje que (...) busca el refrendo de lectores sin cátedra ni púlpito pero influyentes en la opinión pública.

[Un ensayo es relevante cuando] es capaz de engendrar a su vez nuevas vías fecundas para el ensayo.

Al llegar a este punto, uno se podría preguntar de qué manera el ensayo cruza la frontera con otros géneros de la escritura, especialmente fuera del terreno literario.

III. El ensayo y otros género

Ensayo como crónica de arte

Sería muy fácil comentar las estrategias que tiene la crítica de arte cuando asume la lógica del ensayo literario. Pero existe un terreno mucho más interesante: el del narrador que presenta las ideas más relevantes sobre un tema a partir de las estrategias de la crónica. Éste es el caso de Tom Wolfe en *La palabra pintada* (1975).

En este trabajo, el autor presenta una colección de instantáneas narrativas de momentos claves en la historia del arte moderno, salpicadas de agudas observaciones sobre los cambios radicales y sorprendentes en la concepción que han tenido las galerías sobre lo que han llegado a considerar como arte. Estos cambios, por supuesto, no son meras elucubraciones filosóficas, sino que siempre están acompañados por el pago de sumas exorbitantes por cada una de estas nuevas propuestas y éstas han ido de lo más naíf a lo más abstracto, de las primeras formas del puntillismo al *action painting* (digamos, Jackson Pollock) hasta llegar al las nuevas formas del hiperrealismo fotográfico.

Dice Tom Wolf al final de su crónica-ensayo:

Dentro de 25 años (es decir, hacia el año 2000) (...) los estudiantes de arte quedarán asombrados (...) ante el hecho de que una generación de artistas consagrara su carrera a captar la Palabra (...),

y les dirán: “¡Así se hacía entonces!”, en el momento de contarles que, de un lado, los científicos de mediados del siglo xx procedían a partir de los descubrimientos de sus predecesores para elevarse desde ellos hasta las alturas... mientras que los artistas, por su parte, ignoraban los hallazgos legados por sus maestros desde la época de Leonardo da Vinci y, aterrorizados, los reducían o desintegraban con el disolvente universal de la Palabra.

La clave de todo el proceso parece estar en estas líneas: “El Arte Moderno de finales del siglo xx se aproximaba a la consumación de su destino: convertirse nada menos que en pura y simple Literatura”.

Estamos, entonces, ante un ejemplo del ensayo-crónica, un género que todavía no aparecía en la tipología de José Luis Martínez y que ha sido desarrollado y se ha diversificado en los últimos 30 años hasta aparecer en todos los terrenos de la actividad humana. Y uno de los terrenos en el que su presencia se ha convertido en un método de conocimiento por derecho propio es el terreno del conocimiento científico.

Ensayo como investigación social

La reescritura radical de la historia de las humanidades y de las ciencias sociales comenzó hacia mediados del siglo xx, cuando se descubrió la insospechada existencia del lector de textos, el espectador de imágenes y el visitante de espacios. Este hallazgo radical —que colocó al receptor en el origen de todo proceso cultural y no al final de un proceso iniciado por el autor— llevó a considerar al ensayo como la estrategia literaria central para la construcción del conocimiento.

En otras palabras, las ciencias sociales han sufrido lo que podemos llamar un *giro retórico*, es decir, una revolución radical

que consiste en reconocer que el conocimiento no es algo que ya exista en la naturaleza y que es necesario descubrir debajo de las apariencias, sino que este conocimiento es construido. Y esta construcción ocurre en el preciso momento de la escritura. Por lo tanto, la mejor manera de hacer avanzar el conocimiento es estudiando y poniendo en práctica de manera deliberada las diversas estrategias de la escritura. Y al hablar de la escritura como método de conocimiento estamos hablando, por supuesto, del ensayo literario.

Lo anterior significa que la epistemología contemporánea considera que disciplinas tan antiguas como la historia, la sociología, la etnografía y la psicología social son, en palabras del antropólogo Clifford Geertz, tan sólo una rama de la literatura, con una larga tradición en la práctica de la escritura y la reescritura.

Repito: las ciencias sociales son sólo una rama de la literatura.

Así, las decisiones que un sociólogo o un historiador debe asumir, en relación con su compromiso ideológico como observador implicado en lo que observa, son aquellas que competen a la persona gramatical, el punto de vista narrativo, el tono de la reconstrucción narrativa, las estrategias de la distancia irónica y, por supuesto, el final del texto. De estos y otros componentes similares depende la naturaleza de su verdad disciplinaria, que no es otra cosa que una hipótesis que debe ser probada o desaprobada por la evidencia empírica de la experiencia bajo condiciones controladas.

Por supuesto, no todos los investigadores ni todas las instituciones han adoptado esta perspectiva, pero su existencia misma es un signo más de la disolución de las fronteras entre el ensayo como forma de conocimiento literario y su empleo como herramienta para el conocimiento científico.

Los autores de los que estamos hablando pertenecen a las más diversas tradiciones disciplinarias y metodológicas. Algunos son antropólogos urbanos (como Marc Augé, autor de *Un etnólogo*

en el metro); otros son antropólogos culturales (como Nigel Barley, autor de *El antropólogo inocente*), y otros más son historiadores (como Hayden White, autor de *Metahistoria*).

Veamos este pasaje de *El antropólogo inocente* del etnólogo inglés Nigel Barley, cuya crónica de viaje de campo es radicalmente distinta de los reportes tradicionales de la antropología académica:

Las “explicaciones” de los dowayo, en el sur de Camerún, llevan siempre aparejados numerosos problemas. (...) Por otra parte, sus aclaraciones solían terminar siempre en un círculo que llegué a conocer muy bien.

—¿Por qué ustedes hacen esto? —preguntaba yo.

—Porque es bueno.

—¿Por qué es bueno?

—Porque nuestros antepasados nos lo dijeron.

Entonces yo insistía astutamente:

—¿Por qué se lo dijeron sus antepasados?

—Porque es bueno.

No pude jamás sacarlos de los antepasados con los cuales empezaban y terminaban todas las explicaciones.

Al principio me desconcertaba su inflexibilidad en las catalogaciones.

—¿Quién ha organizado este festival?

—El hombre de las púas de puercoespín en el pelo.

—Yo no veo a nadie con púas de puercoespín en el pelo.

—No. Es que no las lleva.

Esta forma de hacer antropología (o sociología, psicología social, psicoanálisis o historia) parece ser la mejor manera de dar cuenta de las paradojas que surgen al confrontar la perspectiva de un observador aparentemente externo y unos sujetos que están involucrados en un contexto distinto.

Estas estrategias incluyen la ironía, la paradoja, la metáfora y otros recursos que asociamos precisamente con la escritura literaria. El conocimiento científico se construye entonces con las herramientas del ensayo literario.

El ensayo de Montaigne en la forma y la semiótica de Peirce en el contenido, éste es el proyecto de la ciencia posmoderna.

En México todavía no hay una tradición suficientemente desarrollada de estudios culturales, es decir, de exploración científica de carácter transdisciplinario y orientada a la escritura ensayística. Sin embargo, algunos investigadores han creado una forma de ensayo que se encuentra en la frontera entre la crónica y la observación de campo, donde se fusionan la anécdota cotidiana y la reflexión social, la viñeta periodística y el ensayo literario.

Veamos un fragmento del ensayo “Las imágenes de la posmodernidad”, incluido en *La velocidad de las bicicletas y otros ensayos de cultura cotidiana* (2005):

El mundo es real, pero no mucho. La moda de la posmodernidad consiste en la fascinación de descubrir que la realidad es más blanda de lo que parecía, y que por lo tanto se le puede mover. (...) La posmodernidad empezó en el arte y la filosofía, pero ya se ha hecho cotidiana: cuando Fernanda Tapia dice por radio: “Ahí les van unos comerciales, a ver qué les vendemos”, los comerciales se vuelven parte del programa y empieza a crecer otra realidad, la de las horas de anuncios intercaladas con cortes de programación.

Pero el ensayo puede ser algo más que una forma de conocimiento. También puede ser el testimonio de una experiencia de viaje.

Ensayo como crónica de viaje

En este terreno es indudable el interés que ha despertado recientemente la escritura ensayística de Claudio Magris en una crónica de viaje tan inclasificable como *El Danubio*. Este interés ha permitido recuperar las crónicas de viaje de escritores tan prestigiosos por otros géneros literarios como Adolfo Bioy Casares, Mempo Giardinelli y Bruce Chatwin, hasta el punto de crear colecciones enteras dedicadas a publicar las crónicas de los escritores viajeros.

En México existe una tradición de ensayos literarios en los que se adopta la forma de crónica de viaje. Uno de los más conocidos exploradores de esta forma híbrida del ensayo es el novelista Sergio Pitol.

Pero esta forma del ensayo también ha sido adoptada fuera de la literatura. Me refiero al género de las crónicas de viajes académicos. Este género permite mostrar el estado preciso que tiene una disciplina especializada (digamos, los estudios sobre literatura fantástica, las estrategias de la didáctica literaria o los métodos del análisis cinematográfico), y mostrar, desde la perspectiva del académico viajero, su propia intervención en la historia de su disciplina.

De esta manera se puede poner en evidencia la relevancia de la actividad académica, además de compartir la perspectiva personal sobre el desarrollo de una disciplina y ofrecer una dimensión narrativa a lo que de otra manera se habría reducido a un simple intercambio de experiencias y conocimientos.

Y por supuesto, la experiencia de viajar para participar en un congreso académico siempre está teñida de la dimensión política que tiene todo encuentro de los miembros de un gremio. En resumen, las crónicas de viajes académicos pueden ser literariamente tan complejas como cualquier otra forma de crónica, pero inevitablemente tienen una vocación ensayística que las hace irremplazables.

Si toda crónica de viaje es parte de una autobiografía, esta última también puede asumir los rasgos del ensayo.

Ensayo como autobiografía

Desde Montaigne es evidente el parentesco que tiene el ensayo con la autobiografía. En México contamos con numerosos materiales autobiográficos que adoptan un tono ensayístico como un ejercicio de la incertidumbre y la indeterminación. Éste es el caso de la biografía oral de Juan José Arreola; las memorias apócrifas y fragmentarias de Juan Rulfo; los numerosos autorretratos con amigos escritos por Carlos Fuentes; las reflexiones sobre la vida en la política cultural de Octavio Paz; las cartas a médicos, amigos y colegas de Frida Kahlo.

Incluso la biografía ha llegado a adoptar un tono alejado de la historia y próximo a la subjetividad del biografiado y a su convicción de la verdad personal que se encuentra en su propio mito, como en la conversación sostenida por Enrique Krauze con María Félix que dio lugar al volumen personal *Todas mis guerras*.

Entonces, si el ensayo literario puede discurrir sobre cualquier tema, también puede llegar a tratar sobre temas literarios.

Ensayo literario sobre temas literarios

Ésta es la modalidad más desarrollada en México. O eso es lo que los antologadores del género nos quieren hacer creer. Ya en los recuentos sobre el ensayo, publicados en revistas que no son exclusivamente literarias (como *Universidad de México*, en 1990; *Biblioteca de México* en 2003, y los dos números recientes de *Tierra Adentro*, en 2004) se incluyen exclusivamente ensayos sobre textos y autores de textos literarios. Incluso en la voluminosa antología (832 p.) publicada recientemente a ocho manos por la Coordinación de Humanidades

de la UNAM, en su serie Antologías Literarias del Siglo xx, sólo hay cuatro ensayos de un total de 50 que no tratan sobre algún escritor o sobre algún tema estrictamente literario (Castellanos, Hiriart, Quirarte y Serna). Es decir, se incluye menos de un ensayo sobre un tema no literario por cada diez ensayos sobre temas literarios. Ocurre que la proporción es exactamente lo opuesto a lo que encontramos en la antología de José Luis Martínez.

Y, aún así, es evidente que el criterio de selección privilegió el prestigio de los autores por sobre la naturaleza de los textos, pues están ausentes más de la mitad de las diez categorías señaladas con agudeza por José Luis Martínez en su imprescindible prólogo de 1958.

Insisto en que ésta es una limitación exclusiva de las antologías recientes, pues la producción ensayística en México es muy vasta, explora todos los temas y juega con todas las formas imaginables. Para encontrar al ensayo literario sobre temas no literarios es necesario hacer a un lado las antologías y explorar los estantes de las bibliotecas en las secciones sobre periodismo, poesía, filosofía, cuento, diario, crónica, viajes... y ensayo.

Hablar sobre los ensayos de escritores acerca de otros escritores o sobre temas literarios equivale a hacer una historia de la escritura literaria, pero ésa no es la intención de estas notas. Sin embargo, quiero señalar la riqueza que tiene el género en modalidades que aún no han sido desarrolladas en México. Por ejemplo, todavía no contamos con un volumen donde se recopilen los ensayos de cada escritor acerca de su cuento favorito (como el extraordinario volumen compilado por Ron Hansen y Jim Shepard: *You've Got to Read This. Contemporary American Writers Introduce Stories that Held them in Awe*). Pero en el país contamos con algo similar, que es el volumen compilado por Marco Antonio Campos, *El poeta en un poema* (UNAM, 1998), donde un total de 20 poetas explican cada uno de ellos un poema característico o definitivo de su propia obra.

Otra modalidad que ha sido desarrollada en otros contextos es el de las compilaciones de ensayos de escritores en los que éstos discurren sobre sus libros favoritos (como en *For the Love of Books* o *The Most Wonderful Books*).

Aquí cabe señalar el interés de estudios como el de Blanca García Monsiváis (sobre los ensayos canónicos de Reyes, Novo y Paz), y el de Linda Egan (sobre los ensayos-crónica de Carlos Monsiváis). En ambos casos se señala la especificidad irrepetible en el estilo y las estrategias literarias de cada uno de estos escritores, lo cual confirma la diversidad de formas posibles que puede tener el género.

En todos estos casos es evidente la capacidad del ensayo para redefinir sus propias fronteras genéricas. Y precisamente ésa es la característica que lo define como el género más flexible de la escritura.

IV. Fronteras del ensayo

Ensayo y periodismo

¿En qué momento se disuelven las fronteras entre el ensayo y el trabajo periodístico? Es evidente que esto ocurre en la sección editorial de la prensa diaria, y en los ensayos motivados por razones coyunturales, que se constituyen en columnas de ésta.

Pero también el periodismo ha producido textos que, sin dejar de tener la voz personal de su autor, tienen un carácter completamente literario. Entre los casos más inclasificables, por su tono irónico, están las crónicas de la vida cotidiana urbana de Jorge Ibarguengoitia y, más recientemente, las *Crónicas de Copilco* y *Allá en el campus grande* de Guillermo Sheridan, así como las irreverentes minicrónicas de Beatriz Escalante en *El marido perfecto* y *Cómo ser mujer y no morir en el intento*.

Aquí tal vez conviene señalar la reciente publicación en España, como parte de una colección de antologías críticas de los clásicos de la lengua, de un volumen antológico en el que se ha reunido un grupo de textos periodísticos de opinión publicados en el diario *El País* entre 1975 y 1996 (Rosa Martínez Montón: *Textos periodísticos de opinión, 1975–1996*). Entre los ensayistas-periodistas antologados se encuentran Gabriel García Márquez, Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero, Javier Marías, Mario Vargas Llosa, Fernando Savater y Ryszard Kapuscinski.

En las páginas de la prensa diaria se encuentran los textos de muchos ensayistas que comentan y discurren acerca de los temas más ingentes de cada día. La escritura de la columna semanal ha producido incluso un nuevo género que ha sido bautizado por el crítico Fernando Valls, en Barcelona, como *articuento* (es decir, mezcla de artículo y cuento, cuyo resultado es muy próximo al ensayo más tradicional) y que en México ha sido desarrollado con virtuosismo por Juan Villoro.

Esta frontera del ensayo literario con el periodismo nos lleva a un espacio aún más literario, que es el género de la entrevista.

Ensayo como entrevista

Si la observamos a la luz de la escritura ensayística, podremos reconocer que cada una de las respuestas de todo entrevistado es una ocasión para discurrir y explorar un tema cualquiera. Y sabemos que los escritores se sienten más cómodos al responder las entrevistas por escrito, lo cual resulta inevitable cuando la misma se realiza (como es cada día más frecuente) por medio del correo electrónico.

De cualquier manera, es suficiente con leer los materiales incluidos en el volumen antológico *Las grandes entrevistas de la historia* o en la serie de entrevistas a escritores famosos publicadas por

The Paris Review para comprobar cómo la disquisición del personaje entrevistado es una forma ritual y sólo aparentemente azarosa de discurrir sobre un tema específico, buscando la respuesta imposible, y donde el lector debe acompañarlo en sus repentinos cambios de tema, las súbitas digresiones y, sin duda, algunos deslumbramientos poéticos. Es decir, todo aquello que define a un buen ensayo literario.

Claro que lo más difícil es siempre la improvisación que lleva a un descubrimiento poético. ¿Dónde está la frontera entre el ensayo y la poesía?

Ensayo y poesía

En el diálogo entre ensayo y poesía encontramos lo que Martínez llamó, en su momento, el ensayo breve, poemático, cuyos ejemplos canónicos son Julio Torri y Carlos Díaz Dufoo, Jr. En realidad, esta forma pertenece simultáneamente a varios géneros (poema en prosa, crónica y disertación azarosa), lo cual ha propiciado que estos materiales sean incluidos en antologías de diversos géneros.

Esta naturaleza multigenérica o, como lo ha llamado Violeta Rojo en Venezuela, esa escritura degenerada es, por supuesto, lo que ha recibido el nombre de minificción, el género literario que surgió en México y que tiene cultivadores en varias lenguas. Y es también la naturaleza de gran parte de los textos de Juan José Arreola, Felipe Garrido, Guillermo Samperio, José de la Colina y muchos otros escritores contemporáneos.

El cultivo de este género hoy en día se mantiene en México con volúmenes completamente inclasificables, como *Discutibles fantasmas* (2001) de Hugo Hiriart y *Los pastores sin ovejas* (1995) de Fabio Morábito.

Veamos un claro ejemplo de ensayo poético en este fragmento de “Levemente dislocado”, de Hugo Hiriart (2002):

Me gusta lo levemente dislocado. (...) Supongamos que un abogado te dice en una cena:

—Yo todas las películas las veo dos veces. En la primera, me ambienteo; en la segunda, la entiendo.

¿No te entrarían ganas de discutir con él, decirle: “No hay que ambientarse, la emoción de no saber qué va a suceder es parte de entender una película?”.

Te quedas insatisfecho. ¿Qué es eso de ambientarse? El abogado te logró inquietar, perturbó tu idea de lo que es ver una película. Tal vez nunca habías pensado que hubiera diferentes modos de ser espectador de cine. (...)

No conviene juzgar que lo levemente dislocado se reduce a la conducta humana. Hay árboles, flores, perros sutilmente inquietantes. Y también ciertas prácticas naturales. (...)

Me parece que la percepción de lo levemente dislocado está al inicio de muchos grandes descubrimientos del pensamiento y la ciencia (para los cuales no hay nunca parvedad de materia). Esta emocionante incomodidad frente a una teoría, ese “hay algo chueco aquí” de la intuición creativa, esa adivinación sin palabras que puede costar años de trabajo desarrollar y exponer.

Así que mira a esa señora comiendo la ensalada con dos tenedores, uno para la lechuga y otro para el jitomate y los pepinos, mírala tranquilo, con el leve asombro que le corresponde, y ten la elegancia de no decir una sola palabra.

Lo que encontramos aquí es una mirada poética y ensayística a las minucias de la vida cotidiana. Después de todo, la vida cotidiana es la fuente primaria del ensayo literario.

Ensayo y vida cotidiana

Tomenos cualquier texto en prosa no narrativa de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, José Joaquín Blanco, Hermann Bellinghausen y muchos otros autores de crónica, y reconoceremos inmediatamente las características formales del ensayo literario.

Pero quien convirtió esta fusión de ensayo y vida cotidiana en un proyecto de vida fue Salvador Novo, para quien parece no haber distinción entre los géneros de la escritura. Cuando a la edad de 20 años publica su primer libro, *Ensayos*, reconocemos en esta escritura el inicio de un proyecto de construcción de una imagen de sí mismo a través de esta fusión de géneros literarios. Además, en la prosa de Novo la ironía cumple la función de ser una especie de ácido retórico que disuelve las fronteras entre los géneros literarios.

Por supuesto, existen otras formas de jugar con las posibilidades del ensayo en relación con la vida cotidiana. En su libro *Escrito en el tiempo* (1985), Bárbara Jacobs juega con el género epistolar al escribir durante un año 52 cartas dirigidas a la ubicua revista *Time*, sabiendo que no responderán su correspondencia. Emplea como pretexto alguna noticia publicada en esa revista para escribir igual número de ensayos breves sobre los temas que su imaginación y su apetito literario le sugieren.

En síntesis, el ensayo puede adoptar condiciones de escritura que no siempre son las más convencionales. Cuando Óscar de la Borbolla publicó en el diario *Excelsior* sus “Ucronías” con noticias apócrifas, los lectores escribían cartas a la redacción para confirmar que estuvieron presentes en los hechos y que ocurrieron exactamente como las narra el autor.

Si no hay límites en cuanto a la forma, los temas y el estilo del ensayo literario, ¿puede haberlo en su extensión?

El microensayo

Concluyo este recorrido arbitrario señalando la existencia de un subgénero del ensayo literario cuyo reconocimiento como parte del canon es relativamente reciente. Se trata del microensayo; es decir, el ensayo literario que no rebasa la extensión de una cuartilla.

El caso más notable de la presencia de este género se encuentra en la compilación anual que ha publicado la cadena de Radio Nacional de Estados Unidos donde, hace unos años, se creó un programa semanal con el título *Three Minutes* (Tres Minutos). En este programa se invita a un ensayista reconocido a leer un texto suyo que no rebase ese tiempo en el aire. El resultado ha sido la creación de un género muy distinto del ensayo de extensión convencional. Exactamente como ocurrió con el cuento de extensión convencional cuando surgió la minificción.

Y entre el microensayo y el ensayo de extensión convencional se encuentra el ensayo breve, que ha dado lugar en México a una microantología como *Desocupado lector (El ensayo breve en México, 1954-1989)*, donde se reúnen sorprendentes textos de naturaleza lúdica, es decir, al margen de la discusión de los grandes temas sobre la identidad nacional. Ésta es, creo yo, la variante más literaria del ensayo, y se nutre de autores como Alfonso Reyes, Julio Torri, Salvador Novo, José Alvarado, Juan García Ponce, Juan José Arreola, Gabriel Zaid, Jorge Ibarguengoitia, Salvador Elizondo, Fabio Morábito, Vicente Quirarte, Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs.

La siguiente generación de ensayistas tiene la palabra.

Fuentes consultadas

- Aitken, Ian. *European Film Theory and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Allen, Richard. *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Anderson Imbert, Enrique: “En defensa del ensayo”. Publicado originalmente en 1972. Reproducido en el libro de Nery Córdova, *El ensayo*, Culiacán, UAS, 1996, 260–264 pp.
- Anderson, Joseph D. *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995.
- Andueza, María (ed.). *Ensayo hispanoamericano del siglo xx*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Andueza, María. *Ensayo hispanoamericano del siglo xx. Guía de estudios*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Argüelles, Juan Domingo. “El ensayo literario: Crónica” en *Memoria de Papel. Crónicas de la Cultura en México*, (5), marzo de 1996, 5-36 pp.
- Arias, Luis Martín. *El cine como experiencia estética*, Valladolid: Caja España, 1997.
- Arreola, Juan José. “Proemio” en *Ensayos escogidos de Michel de Montaigne*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.
- Asensi, Manuel. *Literatura y filosofía*, Madrid: Editorial Síntesis, 1995.
- Augé, Marc. *Un etnólogo en el metro*, Barcelona: Gedisa, 1989.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, París: Nathan, 2001.
- Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Aylló, José Ramón. *¿Es la filosofía un cuento chino?*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.
- Balza, José. “24 notas sobre la crítica” en *Magna Terra*, (14), marzo-abril de 2002, 14-15 pp.
- Barley, Nigel. *El antropólogo inocente. Notas desde una choza de barro*, Barcelona: Anagrama, 1989.

- Biblioteca de México*, núms. 77 y 78, septiembre-octubre y noviembre-diciembre de 2003.
- Booth, Wayne. *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bordwell, David y Carroll, Noël (eds.). *Post-theory. Reconstructing Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.
- Bordwell, David. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona: Paidós, 1995.
- Botton, Alain de. *Las consolaciones de la filosofía*, Madrid: Punto de Lectura/Santillana, 2000.
- Brunet, Graciela. *Ética y narración. Los recursos del cuento, la novela y el cine en la enseñanza de la ética*, México: Édere, 2003.
- Brunette, Peter y Wills, David. *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Brushwood, John S. et al. (ed.). *Ensayo literario mexicano*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Veracruzana/Editorial Aldus, 2001.
- Buckland, Warren. *The Film Spectator. From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
- Cabrera, Julio. *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- Campos, Marco Antonio. *El poeta en un poema*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Carballo, Emmanuel y Martínez, José Luis (comp.). *Páginas sobre la Ciudad de México, 1469-1987*, México: Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988.
- Carroll, Noël. *Una filosofía del arte de masas*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 2002.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine, 1945-1990*, Madrid: Cátedra, 1993.
- Castañón, Adolfo. *Por el país de Montaigne*, México: Paidós, 2000.
- Cerutti Goldberg, Horacio (ed.). *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Chateau, Dominique. *Cinéma et philosophie*, París: Nathan, 2003.

- Clark, Thomas *et al.* *The Writer's Digest Guide to Good Writing*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 1994.
- Córdova, Nery. *El ensayo. Centauro de los géneros. Hacia una teoría periodística literaria*, Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1996.
- Darnos, David D. y Shoemaker, Robert G. (eds.). *Falling in Love with Wisdom. American Philosophers Talk about their Calling*, Londres: Oxford University Press, 1993.
- Darnton, John (ed.). *Writers on Writing. Collected Essays from The New York Times*, Nueva York: Times Books, 2001.
- Domínguez, Christopher. "El ensayo mexicano y las formas de la disertación", en *Tierra Adentro*, (128), junio-julio 2004, 7-12 pp.
- Dorris, Michael y Buchwald, Emile (eds.). *The Most Wonderful Books. Writers Discover the Pleasures of Reading*, Minneapolis: Milkwood/The Center for the Book in the Library of Congress, 1997.
- Edmonds, David J. y Edinow, John A. *El atizador de Wittgenstein. Una jugada incompleta*, Barcelona: Península, 2001.
- Ehrat, Johannes. *Cinema and Semiotic*, Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Espinasa, José María (ed.). *Ensayistas de Tierra Adentro*, México: Programa Editorial Tierra Adentro, 1994.
- Ezcurdia, José: *La historia de las preguntas. ¿Por qué? Una historia de la filosofía para niños*, México: Editorial Torres Asociados/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Falzon, Christopher. *La filosofía va al cine. Una introducción a la filosofía*, Madrid: NeoMetrópolis/Tecnos/Alianza, 2005.
- Fearn, Nicholas. *Zeno and the Tortoise. How to Think Like a Philosopher*, Nueva York: Grove Press, 2001.
- Freeland, Cynthia A. y Wartenberg, Thomas E. (eds.). *Philosophy and Film*, Londres: Routledge, 1995.
- Furby, Jacqueline y Randell, Karen (eds.). *Screen Methods. Comparative Readings in Film Studies*, Londres: Wallflower Press, 2005.

- García Monsiváis, Blanca. *El ensayo mexicano del siglo xx*. Reyes, Novo, Paz. Desarrollo, direcciones y formas, México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1995.
- García Ponce, Juan. *Apariciones. Antología de ensayos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*, Barcelona: Paidós, 1989.
- Gilmore, Richard A. *Doing Philosophy at the Movies*, Nueva York: State University of New York Press, 2005.
- Gledhill, Christine y Williams, Linda (eds.). *Reinventing Film Studies*. Londres: Arnold, 2000.
- Gómez Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*, México: Cuadernos Americanos, 1992.
- González Enríquez, Genaro (ed.). *Desocupado lector. El ensayo breve en México (1954–1989)*, México, Verdehalago/Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1998.
- Gracia, Jordi (ed.). *El ensayo español V: Los Contemporáneos*, Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- Hansen, Ron y Shepard, Jim (eds.). *You've Got to Read This. Contemporary American Writers Introduce Stories that Held them in Awe*, Nueva York: Harper Perennial, 1994.
- Heaton, John y Groves, Judy. *Wittgenstein para principiantes*, Buenos Aires: Era Naciente, 1995.
- Hiriart, Hugo. *Discutibles fantasmas*, México: Era, 2001.
- . “El arte del ensayo” en *La Jornada Semanal*, 3 de octubre de 1999, p. 10.
- Hösle, Vittorio y K., Nora. *El café de los filósofos muertos*, Barcelona: Anaya, 2004.
- Irwin, William; Conard, Mark T.; Skoble, Aeon J. (eds.). *The Simpsons and Philosophy*, Chicago: Open Court, 2001.
- Jacobs, Bárbara. *Escrito en el tiempo*, México: Era, 1985.
- Liandrat-Guigues, Suzanne y Leutray, Jean-Louis. *Cómo pensar el cine*, Madrid: Cátedra, 2003.
- Lizarazo, Diego. *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2004.

- Marinoff, Lou. *Pregúntale a Platón. Cómo la filosofía puede cambiar tu vida*, Barcelona: Ediciones B, 2003.
- Martínez Montón, Rosa (ed.). *Textos periodísticos de opinión (1975-1996)*, Barcelona: Biblioteca Hermes/Clásicos Castellanos, 1998.
- Martínez, José Luis (ed.). *El ensayo mexicano moderno*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- McConnell, Frank D. *El cine y la imaginación romántica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Mongin, Olivier. *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*, Barcelona: Paidós, 1997.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Océano, 1999.
- Morábito, Fabio. *Los pastores sin ovejas*, México: Ediciones del Equilibrista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- Nichols, Hill (ed.). *Movies and Methods. An Anthology*, Berkeley: University of California Press, 1976.
- Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial/El Libro de Bolsillo, 1991.
- Pastor Bustamante, Antonio. *Que piensen ellos. Microensayos. Armamento para una sociedad crítica. Nuevos pensadores españoles*, Madrid: Editorial Opera Prima, 2001.
- Pérez Tamayo, Ruy. *Textos no técnicos sobre ciencia*, Obras, vol. 15. México: El Colegio Nacional, 2000.
- Phillips, Christopher. *Sócrates Café. Un soplo fresco de filosofía*, México: Planeta, 2002.
- Pitol, Sergio. *Pasión por la trama*, México: Era, 1998.
- . *El arte de la fuga*, México: Era, 1996.
- Ramírez, José Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Ray, Robert B. *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Rigotti, Francesca. *Filosofía en la cocina. Pequeña crítica de la razón culinaria*, Barcelona: Herder, 2001.

- Rivera, Juan Antonio. *Lo que Sócrates diría a Platón. Cine y filosofía*, Madrid: Espasa, 2003.
- Rosenstadt, Nina. *The Moral of the Story. An Introduction to Questions of Ethics and Human Nature through Film and Literature*, California: Mayfield View, 1993.
- Ruiz Baños, Sagrario et al. *El compás de los sentidos. Cine y estética*, Murcia: Universidad de Murcia, 1998.
- Saint-Drome, Oreste. *¿Su angustia es metafísica? Entonces debe saber cómo elegir a su filósofo*, Barcelona: Vergara/Grupo Z, 2000.
- Savater, Fernando. “El ensayo como género” en *A decir verdad*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998, 109-113 pp.
- . *Diccionario filosófico*, Barcelona: Planeta, 1995.
- Sheridan, Guillermo. *Allá en el campus grande*, México: Tusquets, 2000.
- . *Cartas de Copilco y otras postales*, México: Vuelta, 1994.
- Shwartz, Ronald B. (ed.). *For the Love of Books. 115 Celebrated Writers on the Books they Love Most*, Nueva York: Penguin Putnam, 2000.
- Silvester, Christopher (ed.). *Las grandes entrevistas de la historia*, Madrid: Santillana, 1997.
- Skirius, John (ed.). *El ensayo hispanoamericano del siglo xx*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Stam, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona: Paidós, 2000.
- Stewart, Matthew. *La verdad sobre todo. Una historia irreverente de la filosofía con ilustraciones*, Bogotá: Santillana/Taurus, 1998.
- Teichman, Jenny y Evans, Catherine C. *Filosofía. Una guía para principiantes*, Madrid: Alianza Editorial/Libros de Bolsillo, 1994.
- Tierno, Michael. *Aristotle’s Poetics for Screenwriters. Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*, Nueva York: Hyperion, 2002.
- Tierra Adentro*, núm. 127: abril-mayo 2004. Contiene textos de Vivian Abenshushan, Carlos Oliva Mendoza y Heriberto Yépez.
- Tierra Adentro*, núm. 128: junio-julio 2004. Dedicado a La Pasión Crítica. Número coordinado por David Huerta. Contiene textos de Antonio Mestre, Alberto Chimal, José Israel Carranza, Alfonso Orejel, Teresa González Arce, Diana Espinoza, José Ortega, León Plascencia Ñol, José Luis Zárate, Enzia

- Verduchi, Jorge Pech Casanova. Y una entrevista de Luis Vicente de Aguinaga a Christopher Domínguez Michael.
- Tudico, Paul y Blessing, Kimberly A. *Movies and the Meaning of Life*, Chicago: Open Court Publishing: 2005.
- Tugendhat, Ernst; López, Celso y Vicuña, Ana María. *El libro de Manuel y Camila. Diálogos sobre ética*, Barcelona: Gedisa, 2001.
- Turnbull, Neil. *Qué sabes de filosofía*, Barcelona: Ediciones B, 1999.
- Universidad de México. *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 468, University Press, 1989.
- Urello, Antonio. *Verosimilitud y estrategia textual en el ensayo hispanoamericano*, México: Premiá, 1986.
- Valverde Arciniega, Jaime y Argüelles, Juan Domingo. *El fin de la nostalgia. Nueva crónica de la Ciudad de México*, México: Nueva Imagen, 1992.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*, Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Watson, Peter. *Historia intelectual del siglo xx*, Barcelona: Crítica, 2002.
- Whittock, Trevor. *Metaphor and Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Wolfe, Tom. *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*, Barcelona: Anagrama, 1976.
- Wright Mills, Charles. *Cartas y escritos autobiográficos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Zaid, Gabriel. *Crítica del mundo cultural*, México: El Colegio Nacional, 1999.
- Zavala, Lauro. “Juan García Ponce, ensayista: Una interminable búsqueda de lo invisible” en *Juan García Ponce y la Generación de Medio Siglo*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998, 75-84 pp.

Semiótica de la narrativa erótica

La narrativa erótica es un coctel de sorpresa, suspenso y complicidad. Son historias irrepetibles, pero a la vez merecen ser contadas repetidas veces sin por ello perder su frescura. Los personajes tienen la rara virtud de volverse entrañables en el brevísimo espacio de dos o tres páginas.

Para mostrar la efectividad de estas hipótesis veamos por un momento las *Instantáneas de la ciudad* de Miguel Ángel Tenorio.

Esta serie de cuentos breves contiene intensas viñetas de la vida cotidiana urbana en Ciudad de México, que resultarán muy familiares para quienes vivimos aquí y ofrecerán a los visitantes una imagen íntima de la experiencia urbana.

Estas breves historias urbanas son ya un género por derecho propio. Cada una de ellas está elaborada con la rigurosa economía verbal que exige el lenguaje radiofónico. Se trata de relatos casi telegráficos que van directamente al grano y que, sin embargo, son poéticos y sugerentes. En estas novelas en miniatura se combinan ingredientes tan naturalmente intensos como erotismo, suspenso, complicidad y rapidez.

Cada instantánea puede ser saboreada en sus descripciones de encuentros furtivos, en sus diálogos fulminantes, en sus retratos de personajes y situaciones de cortometraje posmoderno. Cada cuento se cierra con una súbita vuelta de tuerca que deja al lector con la sensación de haber leído una historia de corte dramático,

donde la anécdota y el diálogo lo son todo. Son ejercicios de teatro que cabrían en una tarjeta postal.

Estas instantáneas narran confesiones vertiginosas entre completos extraños, secretos descubiertos en el momento más insólito, frases triviales que abren la compuerta de la comunión emocional, amores descubiertos en medio de la rutina laboral, apuestas totales a partir de la entrega de un número telefónico, encuentros deslumbrantes, a la vez tangibles e impensables. Y en medio de todo ello, el inesperado regalo de un goce póstumo, el destello de una memoria amorosa, el estreno de una coquetería que puede resultar mortal, la placidez de quien comparte un callado entusiasmo por la próxima visita nocturna.

En estas historias hay una urgencia erótica, un clima de seducción mutua en el que un instante de deseo álgido y turgente condensa y súbitamente revela o transforma un destino, una visión del mundo, un proyecto de vida.

Son epifanías, anagnórisis, descubrimientos y deslumbramientos íntimos que surgen durante una conversación o un encuentro casual, en lo que dura un rápido cruce de piernas, de miradas o de palabras. En otras palabras, son universos abismales de deseo entrevistados en lo que dura el roce de unas medias, el disparo de un arma o el atisbo de una insinuación.

Coyoacán, Cuauhtémoc, Chapultepec, Nueva Santa María, Tabacalera, Anáhuac, Altavista, Zona Rosa. Son ambientes donde encontramos personajes de clase alta, media o popular. En estas viñetas hay mujeres inalcanzables, miradas sorprendidas, encuentros deseados, separaciones definitivas, suspiros sin esperanza, revelaciones apoteósicas.

La ciudad se ve así como un espacio narrativo donde cada personaje siempre pronuncia la frase oportuna en el momento preciso y definitivo.

Aquí la ciudad es también un espacio donde cada individuo está dispuesto a correr la siguiente aventura, ésa que ocurre cuando menos se la espera. En estas instantáneas se puede vislumbrar la vitalidad cotidiana de una ciudad que bajo esta sorprendente mirada adquiere un rostro atractivo y sensual.

Tal vez nadie sabe a ciencia cierta lo que es un buen cuento, pero todos reconocemos una buena historia cuando la encontramos. El arte de Miguel Ángel Tenorio consiste en conservar para sus lectores las historias cotidianas, siempre inevitablemente efímeras, y lograr que nos reconozcamos en estos retratos donde se entretejen la rutina más familiar y el deseo más irreplicable.

Y tal vez eso caracteriza a los mejores cuentos eróticos: una combinación de lo tangible y lo insólito, un difícil equilibrio entre lo cotidiano y lo extraordinario, el inesperado instante donde se entretejen lo inmediato y lo trascendente. Y es en esta selección de instantáneas donde cada lector elegirá su menú personal a partir de las variantes que se ofrecen a la carta.

Análisis de la minificción audiovisual

Semiótica del tráiler cinematográfico

Introducción

La intención de estas notas es invitar a la comunidad de lectores, escritores y estudiosos de la minificción literaria para contribuir a la construcción de un nuevo paradigma: el estudio de la minificción audiovisual.

Se trata, entonces, de una propuesta con la que se sienta jurisprudencia, es decir, con la que se propone nutrir el diálogo y la polémica, y que se propone como un sistema de conjeturas, paradojas y juegos, en otras palabras, como un sistema de propuestas y tentativas para su discusión.

En las páginas que siguen presento dos propuestas simultáneas:

1. Una propuesta teórica, que consiste en el reconocimiento de que los estudios sobre el género de la minificción literaria han logrado el desarrollo académico suficiente para que sus modelos de análisis sean utilizados para el estudio de minificciones extraliterarias (gráficas, musicales y audiovisuales).

2. Una propuesta analítica, útil para el estudio de la minificción literaria y audiovisual que radica en el reconocimiento de las dimensiones metafórica y metonímica en estos materiales. Esta propuesta la apoyaré presentando la lectura y el análisis de tres

textos de minificción literaria y dos ejemplos de minificción audiovisual (con duración menor a 30 segundos).

Nuevos terrenos de la investigación

La comunidad académica tiene frente a sí al menos tres terrenos de la investigación de diversas formas de minificción extraliteraria, que, sin duda, han empezado a ser estudiados también desde la primera mitad de la década de 1980, pero que ahora es necesario analizar de manera más sistemática y propositiva.

Es posible, entonces, la ampliación o la creación de un corpus para los estudios de minificción, con el fin de estudiar la especificidad expresiva y comunicativa de los géneros artísticos de brevedad extrema que, con frecuencia, tienen una naturaleza serial. Se trata de tres terrenos específicos:

- Narrativa gráfica: tiras de historieta de dos a cinco viñetas cada una, así como las historietas con una extensión de una página impresa.
- Narrativa musical: letra y melodía del canto popular, lo cual incluye innumerables géneros específicos, como bolero, tango, ranchera, cante jondo, copla, balada y muchos otros.
- Narrativa audiovisual: los géneros con duración mínima (menos de 30 segundos) coexisten con otros de duración relativamente mayor (digamos, menos de tres minutos). Los primeros incluyen: animación experimental, publicidad televisiva, *spots* políticos, créditos iniciales, y cortos, *teasers* o avances que anuncian el estreno de un largometraje de ficción o documental (y que ahora están accesibles en el DVD que contiene la película).

De estos géneros, sin duda el más estudiado ha sido la publicidad televisiva. Y, sin embargo, la mayor parte de las aproximaciones han sido desde la perspectiva de la semiótica y de la retórica. Está por ser explorada su naturaleza minificcional y su naturaleza serial.

La propuesta que hago aquí para el estudio de estos materiales de carácter extraliterario (gráfico, musical o audiovisual), que a pesar de su interés han sido relativamente poco estudiados, consiste en utilizar las herramientas de la teoría, la historia y el análisis de la minificción literaria. Algo similar ocurrió al iniciarse los estudios en teoría cinematográfica, pues éstos se nutrieron originalmente de la tradición en los estudios sobre artes plásticas, lenguaje dramático y escenográfico, fotografía, literatura y música, hasta lograr la autonomía de los estudios sobre la edición (gracias a la cual se integran los demás códigos que están presentes en el cine).

Conviene recordar algunas de las características específicas que distinguen a todas las formas de la minificción (y que la distinguen del minicuento). Estas características son las siguientes: inicio anafórico, temporalidad elíptica, espacio metonímico, perspectiva irónica, personajes alusivos, hibridación genérica, intertextualidad implícita, ideología lúdica o lírica, final catafórico y serialidad fractal.¹ De entre todas estas características conviene destacar dos que comparten con las formas de minificción extraliteraria y que tienen una función estratégica en la estética de la brevedad moderna y posmoderna: el sentido catafórico del final y su naturaleza serial.

El sentido catafórico del final refiere al hecho de que el final puede cerrar la historia, pero abrir el texto a más de una

¹ Estos componentes se derivan del modelo general para el análisis de la narrativa literaria contenido en el *Manual de análisis narrativo* (2006).

interpretación posible. Aunque sabemos que en la relación entre inicio y final está contenido el programa textual, a todo final catafórico parece corresponder un inicio anafórico, que presupone la familiaridad del lector con elementos previos. El inicio anafórico más frecuente es *in medias res*, es decir, cuando la acción narrativa ya está avanzada. Pero la naturaleza catafórica del final es más compleja: el final es catafórico siempre que invita al lector a releer irónicamente el texto.

Y en cuanto a la naturaleza serial de la minificción, ésta consiste en la existencia de un efecto acumulativo que se produce en el lector (espectador/visitante) al leer más de un texto, o al leer un texto que establece un ritmo interno específico, gracias a la repetición anafórica.

Una minificción, a diferencia de un minicuento, forma parte de una *serie* de minificciones, pues la estética posmoderna juega simultáneamente con el concepto de *totalidad* (propio de la tradición clásica) y con el concepto de *fragmentación* (específico de la modernidad). En otras palabras, una minificción puede ser leída como un texto autónomo, *que contiene las reglas que permiten su interpretación*, y también puede ser leída como parte de una serie a la que pertenece, *que es la que contiene las reglas que permiten su interpretación*.

En esta naturaleza simultáneamente autónoma y serial está el núcleo de la escritura breve como un género textual con reglas propias. Una minificción contiene rasgos fractales que comparte con los otros textos de la serie. En cambio, un minicuento no necesariamente comparte rasgos estilísticos con otros textos de la serie a la que pertenece.

Así, por ejemplo, en la escritura de Juan José Arreola encontramos minificciones posmodernas en las décadas de 1950 y 1960, como las series de la llamada novela *La feria* (1962) y en los textos de artesanía verbal de su poético *Bestiario* (1959), donde encontramos juegos literarios (fractales) a partir de las reglas de un género

textual inaugurado con la escritura de esos textos. Por otra parte, encontramos formas de modernidad en algunos minicuentos aislados que pueden ser encontrados en los palíndromos de algunos poetas o en el volumen *Léerere* (1986) de Dante Medina, donde en cada texto se crean reglas sintácticas irrepetibles.

A continuación, propongo un modelo para el estudio de todas las formas de minificción, que consiste en el reconocimiento de sus componentes metafóricos y metonímicos, respectivamente.

Minificción, metáfora y metonimia

Si las características genéricas fundamentales de toda minificción son su cortedad extrema y su carácter poético, éstas (brevedad y poeticidad) son producidas, respectivamente, por un alto grado de metonimización (en forma de alusiones, implícitos y elipsis) y por un alto grado de metaforización (en forma de alegorías, paralelismos y sustituciones).

Ambos mecanismos de producción genérica (metonimización y metaforización, es decir, condensación narrativa y sustitución alegórica) definen también lo que podríamos llamar *minificción audiovisual*, la cual puede adoptar diversas formas, que van de los *teasers* o *tráileres* cinematográficos (es decir, avances del contenido narrativo de un largometraje de ficción) a los videoclips musicales, los cortometrajes publicitarios y la animación experimental, todos los cuales tienen también una extensión extremadamente breve (menor a tres minutos).

En aquellos géneros cuya finalidad es comercial (invitar a un posible consumidor a adquirir el producto anunciado), el recurso dominante es la metonimización, mientras que en la minificción literaria y audiovisual de naturaleza artística (como es el caso de la animación experimental) el recurso dominante es la metaforización.

A continuación se señalan los principales mecanismos de naturaleza metafórica y metonímica en ambos tipos de minificación (literaria y audiovisual), señalando los lineamientos que podrían ser considerados para cartografiar un terreno de la literatura y de la producción artística y medial que espera ser explorado por los investigadores de la cultura contemporánea.

Metáfora y metonimia en la minificación literaria

Lo primero que debe reconocerse en el análisis de minificaciones de cualquier tipo es la presencia simultánea de ambas dimensiones (metafórica y metonímica) en diversos planos del texto.

Examinemos al azar cuatro textos de distintos orígenes, extensiones, tonos y estilos: 1) la histórica frase de Julio César pronunciada después de su victoria militar; 2) la “novela” grabada en una lápida encontrada por el escritor Óscar de la Borbolla; 3) el texto “Lobo”, de la escritora argentina Ana María Shua, y 4) el texto “Dicen”, de Felipe Garrido.

En la conocida frase de enorme economía pronunciada por Julio César, *Veni, vidi, vici*, encontramos una metonimia narrativa (Vine, vi, vencí) de manera simultánea a una metáfora rítmica, es decir, producida por medios sonoros a través de la rima. Esta metáfora es anafórica porque es producto de la repetición. Al respecto, el lingüista ruso Roman Jakobson propone que la dimensión metonímica (en este caso, la dimensión narrativa) se ve influida por la dimensión metafórica (en este caso, por la selección de palabras que rimen).

En este primer ejemplo, la dimensión metonímica está asociada a la narración, mientras que la dimensión metonímica está asociada a la poesía.

En el segundo ejemplo, el texto grabado sobre una lápida encontrada por el mexicano Óscar de la Borbolla en sus paseos por los cementerios, condensa las estrategias del género. Dice él mismo:

El mejor minicuento que he leído está en una lápida del Panteón Jardín: consta de una sola palabra que resume la vida de varios personajes, que muestra la pasión, los disgustos, los desgarramientos, la traición, los celos, la decepción, la rabia. Sobre una sobria piedra negra puede leerse esta hondísima historia: “Desgraciada” (De la Borbolla en Zavala, 2000:21-24).²

Estamos, sin duda, ante la metonimización extrema de las pasiones que seguramente consumieron a la mujer enterrada y a su pareja, en una relación que aquí se condensa, precisamente, en el acto vengativo de quien sobrevivió y grabó esta palabra final. Pero también esta sola palabra cumple las funciones de una metáfora semántica de naturaleza eufemística, es decir, como sinonimia de una serie de posibles expletivos que aquí son sustituidos por un término relativamente elegante.

En este segundo ejemplo, también la metonimia está asociada a la narración, pero la metáfora está asociada a la sinonimia.

Nuestro tercer ejemplo es el texto número. 21 de la serie de 250 que componen *La sueñera*, de la escritora argentina Ana María Shua:

Con petiverias, pervincas y espicanardos me entretengo en el bosque. Las petiverias son olorosas, las pervincas son azules, los espicanardos parecen valerianas. Pero pasan las horas y el lobo no viene. ¿Qué tendrá mi abuelita que a mí me falte? (Shua, 1984: 64).³

² Fragmento de “Minibiografía del minicuento”, de Óscar de la Borbolla, texto incluido en *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, editada por L. Zavala (2000).

³ Texto número 21 de la serie de 250 contenidos en *La sueñera*, de Ana María Shua (1984).

Este texto es un laboratorio de experimentación con las posibles reacciones del lector, pues cada frase nos aproxima a la sorpresa final. La primera frase podría reescribirse como sigue:

Con petiverias, pervincas y espicanardos me entretengo en el bosque *de estas palabras que no entiendo en lo más mínimo. ¿Adónde podrá llevarme este texto?*

Estas dudas se van despejando hasta que sabemos que nos encontramos en un territorio familiar: primero un bosque y después un lobo. Al armar estos fragmentos en una totalidad, reconocemos el universo imaginario de *Caperucita roja*. Estos fragmentos son metonímicos, son piezas de un rompecabezas que debemos armar antes de llegar a la frase final. Y la frase final nos sorprende al funcionar como una metáfora de lo no dicho. Lo no dicho es la envidia que tiene Caperucita porque es la abuela la que está disfrutando estar en la cama con el lobo. El tono poco inocente de la frase final nos aproxima a una forma de *soft porn*, a la literatura sicalíptica para adultos poco inocentes (literariamente hablando). Es una metáfora producida por un sobreentendido, es decir, por la sutileza irónica del *understatement*, de lo implícito, de lo no dicho. En este caso, las primeras tres frases del texto funcionan como metonimias del universo infantil, mientras que la frase final funciona como metáfora del universo adulto.

Pasemos ahora a nuestro cuarto y último ejemplo. El texto “Dicen”, del escritor Felipe Garrido:

Dicen que lo mira a uno con negros ojos de deseo. Que es morena, de labios gruesos, color de sangre. Que lleva el cabello suelto hasta la cintura.

Dicen que uno tropieza con ella en la noche, en los andenes del metro, en alguna estación casi vacía. Que al pasar se vuelve apenas

para mirar de soslayo. Que deja en el aire un perfume de primulas. Que viste blusas de colores vivos y pantalones ajustados; que calza zapatos de tacón alto.

Dicen que camina echando al frente los muslos, con la cabeza erguida. Que quiebra la cintura como si fuera bailando.

Dicen que uno debería estar prevenido, porque no hace mucho ruido al caminar. Que, sin embargo, lo habitual es sucumbir. Seguirle a la calle. Subir tras ella las escaleras.

Dicen que afuera camina más despacio. Que se detiene en algún rincón oscuro. Que no hace falta cruzar palabra. Que no pregunta nada. Que no explica nada.

Dicen que la metamorfosis es dolorosa e instantánea. Que por eso en algunas estaciones del metro hay tantos y tantos perros vagando, con la mirada triste, todavía no acostumbrados a su nueva condición (Garrido en Zavala, 2000: 91).⁴

Este texto está preñado de alusiones a diversos textos de la tradición hispanoamericana, desde fray Bernardino de Sahagún (quien refiere la historia de Cihualcóatl, señora de los perros) hasta la minificción en el siglo xx. Veamos por lo menos estas siete referencias inevitables: el ritmo incantatorio de una palabra con la que se inicia cada párrafo (como en “A Circe” de Julio Torri); el ritmo igualmente anafórico en la historia de “Homero” contada por Mariano Silva y Aceves; las historias fantásticas que llevan a un final melancólico en algunos cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar; la autoridad anónima de la voz popular en la poesía de Ramón López Velarde y Jaime Sabines, y el *se dice* igualmente melancólico en los relatos de Juan Rulfo.

⁴ Felipe Garrido: *La Musa y el Garabato* (1992), texto incluido en *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*.

Por su parte, esta historia es, en el fondo, una versión estilizada y recontextualizada del arquetipo dramático de la *femme fatal*: sus encantos son irresistibles y lleva a sus víctimas a una muerte real o imaginaria. En este último texto, la metonimia está formada por alusiones intertextuales y la metáfora es lo que le da sentido a la totalidad.

Como hemos visto en estos cuatro casos, en la minificción literaria las dimensiones metafórica y metonímica siempre están presentes y se implican entre sí. Los mecanismos metonímicos están ligados al sentido narrativo del texto, a su intención comunicativa, mientras que en los mecanismos metafóricos reconocemos la dimensión poética o alegórica del texto, aquello que lo hace propiamente literario.

Veamos ahora cómo operan estos mecanismos en la minificción audiovisual.

Metáfora y metonimia en la animación experimental

Empecemos por observar un ejemplo de animación experimental y cómo sus recursos llegan a ser incorporados en la publicidad comercial.

La animación artística es el cortísimo metraje de animación con plastilina elaborado por la artista estadounidense Joan C. Gratz en el lapso de varios meses, y cuya duración es de un minuto 30 segundos. Se trata de *Mona Lisa Descending a Staircase* (*Mona Lisa descendiendo una escalera*, 1992), donde se metaforizan los rasgos estilísticos de varios artistas famosos.⁵

En este corto se presentan en versión animada varios retratos y autorretratos de 35 artistas del canon europeo, como Edvard Munch,

⁵ Esta minificción de animación en plastilina se encuentra en el DVD que acompaña al libro compilado por Anima Mundi y Julius Wiederman, *Animation Now!* (2004).

Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Edgar Degas, Edouard Manet, Amadeo Modigliani, Paul Gauguin, Henri Matisse y Claude Monet. En el título mismo de este corto se conjunta un retrato de Leonardo da Vinci con uno de Marcel Duchamp. En este corto cada uno de los retratos se distorsiona hasta metamorfosearse en el siguiente retrato, sin ningún orden lógico o cronológico. Esta transformación es de carácter metonímico, al establecerse una relación arbitraria de contigüidad entre un retrato y el siguiente de la serie.

Así, hay una metonimización de periodos y estilos artísticos, que son asociados sin ninguna lógica que no sea la que decide la directora al crear una serie arbitraria de metamorfosis sucesivas. Y, al mismo tiempo, podemos observar una metaforización de los rasgos estilísticos de cada artista representada por la imagen más comúnmente asociada con su trabajo (*El grito* de Edvard Munch; *Olympia* de Edouard Manet; autorretratos de Amadeo Modigliani y Vincent van Gogh, por supuesto, *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, y *Desnudo descendiendo una escalera* de Marcel Duchamp, entre otros).

Este juego se utiliza de una manera lúdica en el corto publicitario de la compañía Trattoria para la cerveza brasileña Antartica.⁶ El corto, con duración de 30 segundos, tiene el título *50 maneras de beber una cerveza* y en él observamos cómo un hombre sentado frente a la mesa de un bar empieza a beber una. Después del primer sorbo, este hombre se transforma en algo distinto, gracias a la animación; al continuar bebiendo, hasta terminar la botella, observamos una serie de transformaciones sucesivas en 12 diversos estilos característicos del arte moderno del siglo xx.

El corto está formado, entonces, por cuatro etapas bien diferenciadas: fase de reconocimiento (al dar el primer sorbo y manifestar con un gesto de admiración la sorpresa que le causa el sabor de la cerveza); fase de confirmación (al voltear la cabeza a ambos

⁶ Este material también está disponible en el DVD que acompaña al libro *Animation Now!*

lados, en un deseo de compartir su sorpresa con los otros); fase de consumación (cuando la promesa contenida en el primer sorbo se confirma al beber el resto de la botella), y fase de satisfacción (al manifestar la satisfacción con una mirada apreciativa hacia la bebida y con otros gestos de carácter epifánico y terminativo).

Esta sensación de plenitud gustativa (que rebasa la mera experiencia física y adquiere connotaciones metafóricas) puede manifestarse con una amplia gama de posibilidades gestuales, que van de una sonrisa discreta al eructo estruendoso.

La secuencia narrativa que acaba de ser descrita es un modelo natural para el orden de una narración canónica, pues se inicia con un prólogo de carácter catafórico (fase de reconocimiento) y concluye con un epílogo de carácter anafórico (la fase de satisfacción).

Ahora bien, el sentido metafórico de esta secuencia está implícito en la película estudiada, pero se desarrolla de manera explícita en la minificción publicitaria. Por esta razón, a continuación hago una descripción detallada del contenido de la secuencia correspondiente, aunque ésta tiene una duración de apenas 10 segundos.

Descripción efrástica de la secuencia metafórica

La minificción publicitaria propuesta para su análisis contiene las cuatro fases secuenciales señaladas, estableciendo la transición de una a otra de manera enfática a través de la música. Cabe destacar que la segunda fase es muy breve, mientras que la tercera es la más espectacular.

Veamos con detenimiento la organización secuencial de la minificción publicitaria. Podemos dividirla en tres partes, que corresponden a un *prólogo* (con duración de 10 segundos), la *secuencia metafórica* propiamente dicha (con duración de 15 segundos) y un *epílogo* (con duración de cinco segundos).

Vale la pena señalar que aunque el ritmo de la música que acompaña las imágenes en cada una de estas tres partes es distinto, el prólogo está formado por siete compases que concluyen con la interjección del bebedor, mientras que la secuencia metafórica (con una duración y complejidad mayor) también está formada por siete compases, lo cual da a la totalidad un cierto equilibrio en su conjunto.

El prólogo nos muestra la transformación catafórica inicial del bebedor, que consiste en una primera animación de colores diversos, a la vez borrosos y vibrantes. Veamos ahora cuáles son las doce transformaciones sucesivas de la imagen del bebedor que transcurren en los siguientes 15 segundos:

1. Infantil. Después de beber el primer sorbo, cuando el bebedor decide consumir toda la cerveza, su imagen se transforma en una animación que parece estar dibujada con lápices de colores, los cuales parecen connotar una felicidad inocente, bautismal.
2. Cómic. Inmediatamente después, se convierte en una caricatura de sí mismo, lo cual connota su paulatina relajación y su alejamiento de la formalidad cotidiana, con la camisa ligeramente desabotonada.
3. Giacometti. La anamorfosis de los rasgos del bebedor lo aproximan al estilo de los retratos anoréxicos del artista italiano. Esta transformación coincide con un cambio en los colores originales (saco azul, corbata roja) por otros cada vez menos convencionales (saco verde, corbata café), lo cual connota un estado de ruptura con la norma cotidiana).
4. Schiele. El estilo anterior, en colores opacos y trazos finos, se transforma en lo contrario (colores chillantes y trazos gruesos), al estilo del pintor holandés Egon Schiele. Ahora

el bebedor tiene el saco rojo, la corbata verde y el pelo pajizo.

5. Picasso (retratos). Ahora la imagen corresponde al estilo de los retratos de mujeres hechas por Picasso durante la guerra civil española, es decir, una mujer robusta con inequívocos trazos curvos y suaves, en colores apatelados (el azul y el rojo de la imagen originaria), con el cabello rubio y ondulado, movido por el viento.
6. Picasso (Avignon). La imagen anterior es sustituida por el torso desnudo de un hombre atlético, monocromático y cuyo rostro tiene rasgos africanos (lo cual corresponde a la etapa picassiana de influencia africana de *Las señoritas de Avignon*).
7. Picabia. La siguiente transformación nos muestra una imagen cubista, que consiste en la superposición de distintos fragmentos de la figura del bebedor, cada uno de los cuales corresponde a distintas perspectivas y distintos momentos presentados aquí de manera simultánea y en superposición fragmentaria.
8. Miró. Esta imagen es un *collage* formado por el montaje de varios colores y tamaños, en cada uno de los cuales hay varios trazos geométricos.
9. Mondrian. Esta imagen del bebedor es estrictamente artística: está formada por pequeños rectángulos cromáticos superpuestos y es característica de la modernidad urbana.
10. Manhattan. Un saco amarillo con grandes triángulos de color naranja y unos trazos firmes y rápidos recuerdan el estilo gráfico de la década de 1950, utilizado para ilustrar revistas como *Harper's* y *The New Yorker*, además de aparecer también en numerosas animaciones de la época.
11. Elefante rosa. Ésta es una broma visual de naturaleza metonímica, pues se trata de una alusión humorística a

la alucinación que el bebedor podría tener si continuara tomando indefinidamente.

12. Infantil (regresión). Ahora los rasgos de un dibujo infantil (colores primarios, trazos desproporcionados, simplificación extrema de cabeza, cuerpo y extremidades) tienen la connotación de una regresión a una etapa infantil, como una posible consecuencia de la glotonería alcohólica.

Esta última imagen puede ser considerada como un final flotante, en la medida en que concluye la secuencia pero no la minificción. La minificción, entonces, concluye en los últimos cinco segundos, es decir, con el Epílogo que se añade inmediatamente después de la secuencia metafórica, y a la que podemos considerar como un Final Enfático, que cierra de manera definitiva la minificción.

Metáfora y metonimia en el tráiler cinematográfico

Estudiemos ahora un género específico de la minificción cinematográfica: el llamado tráiler, que no es otra cosa que el material publicitario que se exhibe en las salas de cine antes de la proyección del largometraje programado, y que anuncia una película que será estrenada próximamente en la misma sala de proyección. Actualmente estos tráileres se incluyen en las versiones en disco compacto.

El hecho más espectacular en la tradición del tráiler es la distinción que puede establecerse entre la tendencia en los países europeos a elaborar de carácter metafórico (es decir, en los que no se incluyen fragmentos de la película anunciada) y la tradición que domina en el resto del mundo, de carácter metonímico (es decir, en los que se muestran avances tomados de la película misma).

En resumen, podemos observar una tendencia europea a la metaforización, es decir, en sólo aludir de manera indirecta y alegórica al contenido narrativo y audiovisual de la película anunciada, y la tendencia americana a la metonimización, es decir, a seleccionar las imágenes más significativas del contenido narrativo y audiovisual de la película anunciada.

Veamos dos ejemplos de metaforización en dos tráileres de origen, directa o indirectamente, europeo: *Otto e Mezzo* (también conocida como *8½*, 1963) de Federico Fellini, y *Dogville* (2003) de Lars von Trier.⁷

El tráiler con el que se anunció *Ocho y medio* consiste en una serie de fotografías solarizadas en blanco y negro y alto contraste de la actriz principal (Monica Vitti), acompañadas de algunos juicios de valor de los críticos italianos, así como la presentación de los créditos en blanco y negro, y una serie de frases aplicables a cualquier otra historia. Se trata, entonces, de fragmentos sin ningún referente narrativo. Es un avance en el que hay un total alejamiento de cualquier sentido narrativo, donde la metaforización funciona como suspensión de la secuencia sintagmática de la película.

Por otra parte, en de la película *Dogville* encontramos un caso extraño. El director es danés, pero la película (escrita y filmada totalmente en Dinamarca) trata sobre una comunidad aislada de ciudadanos estadounidenses, y en ella todos los actores son de esta nacionalidad. Tal vez esto explique el hecho de que existen dos distintos tráileres: uno distribuido en Europa y otro en el resto del mundo. Este último contiene fragmentos de la película (que es marcadamente metaficcional y brechtiana), mientras que el tráiler europeo no contiene ninguna alusión al contenido de la película misma: se trata de imágenes en un recuadro pequeño, donde

⁷ Federico Fellini: "8 ½" (1963), avance incluido en la edición del DVD en *The Criterion Collection* (2001); Lars von Trier: *Dogville* (2003).

algunos actores que participan en la cinta fueron grabados en el momento de acudir a un espacio donde podrían hablar acerca de la filmación, pero en lugar de hablar sobre ésta, hacen comentarios sobre el hecho de que el foco del lugar está apagado. Así pues, se trata de otra forma de alejamiento extremo de cualquier alusión al contenido y a la forma de la película... lo cual alude indirectamente al sentido último de un filme radicalmente experimental y a la vez radicalmente espectacular.

El tráiler como género de la promesa

¿Cómo estudiar el tráiler? Si consideramos que éste es un *género de la promesa*, será necesario empezar por el final. Es decir, el final de la película y el final de la experiencia de verla. ¿Tiene el tráiler alusiones al final de la película? Y, más aún, cuando el espectador ya la ha visto, ¿se cumplió o no se cumplió la promesa contenida en el avance? Este final puede ser o no ser epifánico, si lo es, la epifanía puede ser de dos tipos: epifanía narrativa (como resolución de los enigmas narrativos) y epifanía estética (como conclusión formal de la experiencia cinematográfica, generalmente establecida en la banda musical que acompaña a los créditos).

Por otra parte, podemos preguntarnos cuál es el gradiente de narratividad que contiene el tráiler. A mayor metonimización (y por lo tanto, a mayor contenido narrativo) en el tráiler es mayor el riesgo de decepción que tendrá el espectador al ver la película, pues un tráiler metonímico suele seleccionar los momentos visual y dramáticamente más espectaculares de la misma. En ese sentido, un avance densamente metonímico corre el riesgo de ser mejor que la experiencia de ver la película. En este caso extremo, la promesa (anunciada implícitamente en el tráiler) rebasa a la experiencia concreta de ver la cinta.

Uno de los elementos de esta metonimización (además del final) es la intriga de predestinación, es decir, el anuncio (al inicio de la película) de la conclusión que tendrá la historia, así como la inclusión de algunos nudos dramáticos particularmente espectaculares.

Otro elemento a considerar es el gradiente de condensación ideológica, es decir, el subtexto narrativo que es la síntesis de la promesa.

En resumen, al estudiar un tráiler conviene tomar en cuenta el balance logrado entre los componentes metafóricos y los metonímicos, es decir, entre lo que se muestra y lo que se sugiere. Así, es necesario reconocer el correspondiente gradiente de narratividad, contenido en estrategias tales como: 1) la intriga de predestinación; 2) los nudos dramáticos; 3) la iconización de las estrellas; 4) la epifanía narrativa; 5) la epifanía estética, y 6) la condensación ideológica, esto es, la síntesis de la promesa (generalmente formulada a través de una frase publicitaria que apela directamente al espectador).

A lo anterior conviene añadir el estudio de un elemento de naturaleza claramente metafórica: la fuerza persuasiva de la banda sonora, que constituye un subtexto de carácter estético e ideológico.

Conclusión

Una de las consecuencias del surgimiento de la minificción en lengua española puede ser la construcción de modelos de teoría y análisis de alcance general, en otras palabras, aplicable más allá de la literatura escrita en español que, al ofrecer un sistema conceptual riguroso y exhaustivo, merezca ser traducido a otras lenguas.

Estas propuestas de teoría literaria originales (derivadas del estudio de la minificción) pueden tener una utilidad que no está reducida al estudio de la minificción, sino que, a partir de ahí, se

pueden aplicar al estudio más preciso de los géneros literarios con los que la minificción dialoga por su propia naturaleza textual, y también pueden ser utilizadas productivamente para el estudio de los terrenos más importantes de la expresión artística y de la producción simbólica en la vida cotidiana, como parte de la cultura contemporánea.

Ars brevis, vita longa.

Semiótica del nanometraje

El principio aristotélico necesario para definir una especie consiste en reconocer el género próximo y la diferencia específica. En este apartado propongo señalar los rasgos distintivos del corto y el nanometraje, además de sus diferencias con el medio y el largometraje.

La distinción esencial entre largometraje y cortometraje no está determinada por su duración, sino que esta duración está determinada por las características estructurales del género. Esto significa que cada estructura textual requiere de una determinada duración. La organización de un material audiovisual o literario determina la duración y el ritmo del montaje o de la prosa, aunque el espectador o lector tenga la sensación de que es la duración o extensión lo que determina la estructura, ya que ésta es más fácilmente reconocible por la experiencia del tiempo de proyección sobre la pantalla o por el número de páginas, líneas o palabras escritas.

Al estudiar el cortometraje, convencionalmente se piensa en un material audiovisual con una duración menor a 30 minutos, mientras que se suele considerar como nanometraje todo material audiovisual con una duración menor a tres minutos. Pero podría considerarse que el nanometraje es una versión esencial, condensada y, para emplear una metáfora gastronómica, macerada de un cortometraje.

Por su parte, ha sido convencional considerar que un mediotraje oscila entre 30 y 60 minutos, mientras que el largometraje es cualquier material audiovisual que se extiende por más de 60 minutos; pero es necesario señalar nuevamente que estas extensiones son estrictamente convencionales y totalmente arbitrarias, y que la frontera entre uno y otro género es algo negociable y casuístico, como también es el caso de las fronteras que se establecen convencionalmente para distinguir entre novela (más de cien páginas), novela corta (de 50 a cien), cuento (menos de 50) y minificción (menos de una página).

Un cortometraje (o una nanoficción) es un género autónomo con características distintivas en relación con el largometraje y el mediotraje. Un cortometraje (como una minificción literaria) no es un largometraje pequeño, pues tiene rasgos estructurales que lo distinguen de aquél, exactamente como ocurre con la minificción literaria, que no es un cuento breve. Un cuento breve es un minicuento o, como algunos lo llaman, un microrrelato. Una minificción, en cambio, no es un subgénero del cuento, en la misma medida en que un cortometraje no es un subgénero del largometraje. Veamos a continuación las diferencias esenciales de carácter estructural y formal entre un género y otro que determinan, precisamente, su respectiva duración.

Una minificción y un cortometraje se distinguen de un cuento y de un largometraje, respectivamente, porque los primeros no cuentan una historia o *no sólo* cuentan una historia. Si un cortometraje no cuenta una historia o no solamente la cuenta, entonces, ¿qué es lo que hace? Un cortometraje ofrece a sus espectadores una visión poética del mundo o de un instante, o bien, una visión lúdica o irónica, alegórica o metafórica del mundo o de un momento particular de la experiencia, de la memoria o de la imaginación.

¿Qué es una minificción?

El horizonte conceptual que utilizo como punto de partida para esta argumentación es el concepto de *ficción*. En lengua inglesa, el término *fiction* se utiliza como equivalente de narración. Pero en la filosofía constructivista, *ficción* es sinónimo de una verdad contextual, es decir, cualquier verdad humana. De tal manera que lo *ficcional* (verdadero) es lo opuesto a lo *ficticio* (falso), y la *verdad ficcional* depende del contexto que la hace posible. Desde esta perspectiva, lo que determina la naturaleza ficcional en un texto literario o un material audiovisual no es su contenido narrativo, sino el hecho de que contiene una verdad ficcional, es decir, una verdad ética y estética de interés para sus lectores y espectadores.¹

El horizonte genérico del que parto aquí es el de la minificción literaria, cuya naturaleza es claramente distinta del cuento y cuyo contenido no es necesariamente narrativo. La minificción es un género caracterizado por su naturaleza genéricamente híbrida, marcadamente intertextual y con un alto grado de ironía, además de contar con un uso intensivo de la elipsis. Estos rasgos determinan que dichos textos tengan una extensión extremadamente breve, la cual es, en términos muy generales, menor a una página impresa.²

El llamado *microrrelato* es un subgénero del cuento clásico, pues tiene un carácter estrictamente narrativo.³ En cambio, la minificción es un género moderno y posmoderno, con casi ningún elemento en

¹ Para una discusión técnica sobre este concepto en el terreno de la teoría literaria, véase el estudio de M. Riffaterre (1990). También conviene recordar el revelador título del volumen colectivo de M. A. González et al., *Verdad ficcional no es un oxímoron. Sobre las relaciones peligrosas entre filosofía y literatura* (2010).

² Para tener una visión panorámica de este campo de estudio, en constante crecimiento, es recomendable explorar sitios como www.ficcionminima (dedicado a la creación y la difusión del género) o www.redmini (dedicado a la teoría y el análisis). El VII Congreso Internacional de Minificción tuvo lugar en Berlín en noviembre de 2012 y el VIII a fines de 2014 en la ciudad de Kentucky. El primero tuvo lugar en 1998 en Ciudad de México y las actas de éste están disponibles en línea, en los primeros dos números de la revista *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve* (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>).

³ Éste es el empleo que hace, por ejemplo, David Lagmanovich en *El microrrelato. Teoría e historia* (2006).

común con el cuento clásico.⁴ La minificción moderna surge en las primeras décadas del siglo xx con el trabajo de numerosos autores en cuya escritura se fusionan diversos géneros literarios, como es el caso de los mexicanos Julio Torri (en cuya escritura se reúnen ensayo y poesía) y Juan José Arreola (que une narración y ensayo).⁵ Por su parte, la minificción posmoderna surge con el trabajo de autores en cuya escritura se hibridan elementos literarios con el formato de un género extraliterario, como es el caso de los argentinos Julio Cortázar (en cuya escritura se fusiona lúdicamente la poesía con el instructivo o la crónica deportiva) y Jorge Luis Borges (que amalgama la alegoría histórica y la reflexión filosófica)⁶ o el hondureño-guatemalteco-mexicano Augusto Monterroso (en cuyos textos se reúnen fábula y ensayo) o el uruguayo Eduardo Galeano (que fusiona la crónica historiográfica y las mitologías precolombinas).⁷

Para distinguir entre largometraje y cortometraje tomaré algunos elementos de la discusión sobre las diferencias estructurales entre cuento y minificción. En las líneas siguientes, sostengo que los rasgos del largometraje corresponden al cuento, en tanto que los rasgos del cortometraje corresponden a la minificción.

Del largometraje al nanometraje (del cuento a la minificción)

Un largometraje de ficción tiene la estructura de un cuento y sabemos que éste se distingue de otros géneros (entre ellos, la novela)

⁴ Un desarrollo más sistemático de este principio genológico se encuentra, por ejemplo, en el trabajo de L. Zavala: *La minificción bajo el microscopio* (2006).

⁵ Julio Torri: "Ensayos y poemas" (1916), volumen incluido en la recopilación de Serge Zaitzeff, *Obras* (2012); Juan José Arreola: "Bestiario" (1959), volumen incluido en la recopilación titulada *Obras* (2002).

⁶ Julio Cortázar: sección "Manual de instrucciones" en el volumen *Historias de cronopios y de famas* (1962); Jorge Luis Borges: sección "Museo" en el volumen *El hacedor* (1960).

⁷ Minificciones de éstos y otros escritores latinoamericanos se pueden encontrar, por ejemplo, en la antología de L. Zavala, *Relatos vertiginosos* (2000), distribuida en la región iberoamericana a partir del año 2008. En este volumen se reúnen textos breves de carácter narrativo y muchos otros de naturaleza minificcional.

porque cuenta dos historias.⁸ La relación entre estas dos historias (una evidente y otra oculta) crea una tensión narrativa que mantiene el interés del lector o espectador a partir de estrategias de seducción narrativa como el suspenso y la sorpresa. En el largometraje clásico (como en el cuento clásico) esta tensión narrativa se resuelve en una epifanía o revelación de la verdad narrativa, que puede ser un final feliz o trágico.⁹ Este final puede consistir en la revelación de la identidad del autor de un crimen o puede ser cualquier otra forma de verdad narrativa (verdad a la que llamamos ficcional, pues se opone a lo ficticio, que es lo falso). Se trata de una verdad epifánica, pues se presenta como una sorpresa y, por lo tanto, este final consiste en la *revelación* de una verdad ficcional.

En el largometraje moderno (a veces llamado cine de autor o de arte), en cambio, como también ocurre en el relato moderno, la segunda historia que contiene la epifanía narrativa no aparece al final, y a ello lo llamamos un final abierto, lo que lleva al espectador a imaginar o intuir este posible final: la tensión narrativa no se resuelve en el texto o la película. En el largometraje posmoderno, que ha caracterizado al cine producido durante los últimos 50 años, encontramos la presencia simultánea de ambas tradiciones o la presencia de un simulacro de final clásico o de final moderno.

De esta manera, podríamos reconocer los demás elementos formales y estructurales que distinguen al cuento y al largometraje clásico en el terreno de sus componentes esenciales, es decir, en el diseño de la imagen, el sonido, la puesta en escena y el montaje.¹⁰

⁸ Esta idea fue propuesta por primera ocasión por Jorge Luis Borges en el prólogo a un libro de cuentos, y ha sido retomada, entre otros, por Ricardo Piglia. Véanse los textos de estos escritores (y otros 120 cuentistas) acerca de la naturaleza del cuento literario en la serie *Teorías del cuento*, compilada por L. Zavala (de 1993 en adelante).

⁹ Para una discusión sobre el final epifánico en el cuento clásico, véase el desarrollo de Rust Hills (1987).

¹⁰ Estas características están señaladas en el trabajo de L. Zavala sobre teoría del cuento (2008) y sobre teoría del cine (2010).

Ahora bien, lo que define al cortometraje (y al nanometraje) son los rasgos formales y estructurales de la minificción literaria.

En el cortometraje, como en la minificción, se crea un sistema de implícitos, un sistema de alusiones y otras estrategias de intertextualidad, así como un sistema de elipsis que producen una poética de la sustitución (alegórica o metafórica) que, a su vez, propicia la necesidad de efectuar una relectura múltiple del material. La estructura de un cortometraje invita a ser visto varias veces, de manera similar al fenómeno recursivo de leer una minificción y cantar o tararear una melodía familiar. Es un acto que tiene sentido en sí mismo y que, al estar construido a partir de la experiencia de los sentidos, genera una diversidad de interpretaciones posibles.

La teoría del cortometraje como una teoría de la secuencia

Un cortometraje clásico tiene los rasgos de un simulacro de cuento (similar al largometraje clásico) con un final sorpresivo, pero irónico o poético. En el largometraje moderno tenemos los elementos que caracterizan, por ejemplo, a la estructura y la letra de una canción, es decir, aunque podemos reconocer los elementos de una historia, éstos están implícitos, aludidos o alegorizados. En el cortometraje posmoderno la secuencia narrativa, de naturaleza causal, es desplazada por una secuencia de naturaleza paratáctica, incluso arbitraria, que sin embargo ocurre en un orden cronológico inevitable.

Todo lo anterior tiene consecuencias muy claras en la experiencia del espectador. Por ejemplo, cuando un espectador escucha o lee la reseña que alguien hace de un largometraje (o de un cortometraje clásico) espera que no se le revele el final, pues éste es una especie de regalo que nos ofrece el cuento o el largometraje como consecuencia de haber acompañado al texto o a la película desde su inicio y a lo largo de su desarrollo. Sin embargo, esto no

ocurre en un cortometraje, pues éste tiene en sí mismo la estructura de un final narrativo (o de un inicio). Por eso podemos contar cómo es un cortometraje sin revelar de esa manera su esencia, pues ésta se encuentra en la experiencia misma de verlo y escucharlo.

Esto último significa que la teoría del cortometraje es también una teoría de la secuencia cinematográfica. Una secuencia es un fragmento de largometraje que contiene una unidad aristotélica de tiempo, espacio y consistencia dramática. Todo largometraje tiene al menos dos secuencias estratégicas, que son la inicial y la final, además de una o varias otras que, desde distintas perspectivas, condensan el concepto ético o estético de la película como totalidad.¹¹ Un cortometraje puede estar estructurado como una secuencia y ésta puede ser disfrutada como un cortometraje o un nanometraje, esto explica la utilidad de la proyección de secuencias y cortometrajes como parte de un curso universitario (o en cualquier otro nivel educativo). Al estudiar una película de largometraje en un curso, es suficiente proyectar en clase una o varias secuencias estratégicas y analizarlas en su unidad estructural, formal y temática, precisamente como se puede hacer como un cortometraje.¹²

La proyección de cortometrajes, nanometrajes y secuencias es una poderosa herramienta para la enseñanza del lenguaje cinematográfico y, asimismo, como apoyo didáctico para la enseñanza de cualquier disciplina en los distintos niveles educativos, de acuerdo con los contenidos del material audiovisual seleccionado.¹³ Esto es particularmente importante al estudiar la articulación

¹¹ La teoría de la secuencia está implícita en la práctica del *análisis de secuencias* y en la selección de secuencias canónicas. Entre los estudios sobre el canon de secuencias, véanse el trabajo de R. Clarke (2009) y el muy documentado estudio de R. D. McCracken (1999).

¹² La teoría del cortometraje todavía está por ser elaborada. Hay numerosos estudios sobre la producción de éste, pero el primer estudio sistemático sobre el género es el trabajo de A. Meier (2013).

¹³ Véase la abundante literatura sobre el empleo de secuencias cinematográficas en la enseñanza del lenguaje cinematográfico, como el trabajo de R. Ryan (2012) en Estados Unidos o el de L. Jullier (2012) en Francia.

entre la dimensión estética y la dimensión ética del cortometraje seleccionado.

Géneros de la minificción audiovisual

Algunos de los géneros de la minificción audiovisual, cuya duración oscila entre 10 segundos y 10 minutos, son: el videoclip musical (de tres a siete minutos); el tráiler de cine (de 10 segundos a cinco minutos); la secuencia de créditos (de 10 segundos a 10 minutos); el celucine (elaborado con celular de duración menor a tres minutos); el nanometraje (menor de tres minutos) y el cineminuto (un minuto exacto).¹⁴

Los formatos del nanometraje (con duración menor a un minuto) incluyen, entre otros: *spot* (comercial, político, social, promocional); *nanometraje experimental* (artístico); *teaser* (tráiler de TV o internet), el cual puede anunciar un material cinematográfico, un producto televisivo, un concierto musical, un espectáculo, un festival y más; *spin-offs* (materiales derivados de las series de televisión, generalmente difundidos por los medios digitales); *condensación* (en el que se muestra de manera breve lo esencial de una trayectoria personal o profesional o el contenido de una obra literaria o cinematográfica); *adaptación* (elaborada a partir de una minificción literaria); *cuña* (animación que precede, acompaña o sucede a la transmisión de una serie de TV); *gag* o *plop* (similar al chiste pero construido con recursos puramente audiovisuales, onomatopéyicos o de otra naturaleza que rebasa el empleo de la palabra, o bien construido precisamente a partir de la puesta en escena de juegos de palabras integrados a recursos específicos,

¹⁴ Estos géneros están poco estudiados; por ello, en el caso del videoclip sigue siendo una referencia imprescindible el trabajo de E. A. Kaplan (1987). Las secuencias de créditos y los tráileres empiezan a ser estudiados de manera sistemática, como se puede observar en los estudios de A. Tylski (2008), L. Zavala (2008b) y otros.

como la música), y el *vine*, de carácter informal y humorístico que se descarga en el móvil mediante una aplicación y tiene una duración de seis segundos.¹⁵

El *spot* ha sido el referente más conocido y estudiado de todos estos formatos, y su finalidad no necesariamente es comercial, pues con frecuencia es política, social o promocional. Las características genéricas que lo distinguen son las siguientes: es un género de naturaleza serial: cada *spot* individual pertenece a una campaña; es un género transitivo: no se agota en sí mismo, sino que está al servicio de un objetivo específico, y es un material persuasivo: su finalidad es convencer a su audiencia de un concepto o de realizar una acción concreta a partir de un objetivo comercial o una agenda ideológica.

Los regímenes de verosimilitud del *spot* son narración / documental / experimental (actuación / animación / virtual). Y los subgéneros (como variantes intertextuales) incluyen: réplica posmoderna (copia sin original), tráiler apócrifo (de una película conocida) y parodia (versión irónica a partir del original).

Cortometraje clásico, moderno y posmoderno

Al igual que ocurre con la minificción literaria, el cortometraje tiene rasgos estructurales específicos que lo distinguen claramente del largometraje. El inicio del cortometraje tiende a ser anafórico, de tal manera que lo más importante de la historia implícita ya ocurrió antes de empezar y, por lo tanto, el final tiende a ser catafórico, lo cual significa que la experiencia más importante del espectador

¹⁵ Un caso espectacular en el empleo de este recurso es el desarrollado por el grupo musical argentino Les Luthiers, cuyos numerosos juegos de palabras son estudiados por C. Núñez Cortés (2007) a partir del trabajo enciclopédico de M. Serra (2000 y 2002) que ha sido registrado en numerosos videos.

frente al cortometraje está por ocurrir al terminar la proyección, o bien está diferido en una o varias proyecciones sucesivas del mismo.

Las imágenes en un cortometraje tienden a tener un sentido alegórico, metafórico, implícito incluso intertextual.¹⁶ El sonido que acompaña a la imagen refuerza esta naturaleza polisémica, semánticamente ambigua o narrativamente indeterminada de la imagen. El sonido, que puede ser directo, musical o verbal, parece anclar la polisemia de las imágenes, pero en realidad propicia una multiplicación de esta misma polisemia de la imagen.

Es por ello que el cortometraje tiende al empleo del plano-secuencia, que tiene una naturaleza narrativamente más indeterminada que la secuencia construida por el corte directo. En un cortometraje clásico, la utilización del corte directo es directamente proporcional al gradiente narrativo. Un cortometraje clásico utiliza el corte directo y tiende al montaje rápido, uno moderno utiliza el plano-secuencia y tiende a construir un sistema de implícitos con un ritmo pausado, semánticamente indeterminados. En un cortometraje moderno, entonces, el uso del montaje a través del corte directo es inversamente proporcional al gradiente narrativo. El posmoderno utiliza el corte directo o el plano-secuencia como simulacros de narrativa o lirismo, respectivamente, y el ritmo del montaje puede ser variable.

En los cortometrajes posmodernos, los rápidos cortes de un montaje dinámico producen la sensación de estar presenciando una secuencia progresiva, aunque se trate de una sucesión alegórica. Por otra parte, el plano-secuencia produce la sensación de una total ausencia de narración, pero el sentido narrativo de ese plano es un sentido implícito que es construido, reconstruido o simplemente intuido por el espectador.

¹⁶ Sobre la intertextualidad en el cortometraje, véase el interesante estudio de G. Landeros (2003), donde se señala la similitud en numerosos encuadres del corto mexicano de animación en plastilina *Sin sos-tén* con el medimetraje de Federico Fellini *La tentación de Antonio*.

En un nanometraje moderno puede haber un único plano-secuencia con duración menor a un minuto, donde parece que no hay historia; sin embargo, la historia es intensa y compleja, y está implícita en el plano único, tal vez intuita en un lento *zoom back*.

En un cortometraje posmoderno, el montaje rápido lleva a pensar que no hay una secuencia progresiva, pero se trata de una experiencia secuencial de carácter sensorial. En este tipo de corto el montaje (que aquí es un simulacro de secuencia progresiva) ofrece una experiencia audiovisual para el disfrute de los sentidos. Un cortometraje posmoderno construido con un único plano-secuencia (que aquí es un simulacro de ausencia de progresión y causalidad narrativa) ofrece una historia intensa y compleja de manera implícita.

En síntesis, la estética del cortometraje y la nanoficción corresponden a la ética y la estética de la minificción literaria, lo cual permite distinguir entre cortometraje y nanoficción clásica, moderna y posmoderna, y sus correspondientes rasgos formales y estructurales (inicio, imagen, sonido, montaje, puesta en escena, género, intertextualidad y final).

La puesta en escena del cortometraje clásico es narrativamente funcional. La puesta en escena del cortometraje moderno es alegórica o metafórica. La puesta en escena del cortometraje posmoderno es paradójica o variable.

Los géneros del cortometraje son el cortometraje de ficción, el documental y el de no ficción; todos pueden ser poéticos o irónicos (como ocurre con la minificción literaria), y pueden tener los rasgos genéricos o temáticos del largometraje (es decir, puede haber cortometrajes fantásticos, de terror, infantiles, policíacos, románticos, eróticos, entre otros).

La intertextualidad en el cortometraje contribuye a enriquecer la naturaleza polisémica y elíptica del mismo, al crear un sistema

de implícitos cuyo reconocimiento depende de la enciclopedia del espectador, es decir, de su memoria cultural.

En el terreno del cortometraje y el nanometraje se pueden establecer los siguientes parámetros paradigmáticos:

	Nano clásico	Nano moderno	Nano posmoderno
Inicio	Catafórico	Anafórico	Simultáneamente catafórico y anafórico
Imagen	Representacional Realista	Metafórica Prof. de Campo	Alegórica Polisémica
Sonido	Función didáctica: acompaña la imagen	Función sinestésica: precede a la imagen	Multiplica la indeterminación
Edición	Corte directo Ritmo rápido	Plano-secuencia Ritmo pausado	Lirismo Ritmo variable
Puesta en escena	El espacio acompaña al personaje	El espacio precede al personaje	Espacio autónomo frente al personaje
Narrativa	Explícita Dominante Secuencial	Implícita Elíptica Fragmentada	Metaficcional Ironizada Progresión no causal
Género	Fórmulas genéricas	El director precede al género	Itinerante, lúdico, fragmentario
Intertextos	Implícitos	Pretextuales Parodia Metaparodia	Architextuales Metaficción Metalepsis
Ideología	Anagnórisis Teleología Causalidad Espectacularidad (representación) Presupone la existencia de una realidad representable)	Indeterminación Ambigüedad moral Distanciamiento de las convenciones y de la tradición (antirrepresentación) Relativización de todo valor representacional	Incertidumbre Paradojas Simulacros de lo clásico y moderno (pre-representación) Autonomía de las condiciones de posibilidad
Final	Anafórico epifánico: una verdad resuelve todos los enigmas	Catafórico abierto: neutralización de la resolución	Virtual: simulacro de epifanía

La existencia de estos rasgos paradigmáticos (clásicos, modernos o posmodernos) se desprende del estudio de numerosos casos particulares. A continuación se presentan algunos ejemplos de plano-secuencias, secuencias de largometraje, cortometrajes y nanometrajes en los que es posible reconocer la presencia de estos rasgos.

Minificciones audiovisuales de estructura clásica: cortometrajes, nanometrajes y secuencias

CASO	GÉNERO	RECURSOS	DURACIÓN
AudiA4 (de bebé a adulto)	<i>Spot</i> publicitario	Sorpresa final	1 minuto
Pasatiempo americano	Secuencia de largometraje	Acción/Reacción Reto amistoso	2 minutos
<i>Notting Hill</i>	Plano-secuencia de largometraje	Estructura circular estaciones del año	2 minutos (pieza musical)
<i>In My Country</i>	Secuencia de largometraje	Epifanía moral	3 minutos

Minificciones audiovisuales de estructura moderna: cortometrajes, nanometrajes y secuencias

CASO	GÉNERO	RECURSOS	DURACIÓN
Evian	<i>Spot</i> publicitario	Homenaje genológico (coreografías acuáticas)	1 minuto
Levi's romántico	<i>Spot</i> publicitario	Doble homenaje genérico (el hombre invisible)	1 minuto

Levi's thriller	Spot publicitario	Homenaje estilístico (cambio de identidad)	1 minuto
Eimbcke	Campaña moral	Contraejemplo	1 minuto
<i>What's in a Name?</i>	Plano-secuencia de largometraje	Hibridación de animación y monólogo	2 minutos

Minificciones audiovisuales de estructura posmoderna: cortometrajes, nanometrajes y secuencias

CASO	GÉNERO	RECURSOS	DURACIÓN
<i>The Crime of M. Lange</i>	Plano-secuencia de largometraje	Movimiento de cámara como enunciado moral	1 minuto
Provoca insomnio	Spot publicitario	Sistema de metáforas del acto sexual	1 minuto
Scary Mary	Spot publicitario	Ironización (de comedia a terror)	1 minuto
A-Ha	Videoclip musical	Metaficción tematizada	3 minutos
Antarctica	Spot publicitario	Homenaje estilístico (arte moderno)	30 segundos
<i>Sin City</i>	Epígrafe de largometraje de cine de 1940 a cómic de 1980 a cine posmoderno	Traducción intersemiótica	3 minutos

Modelos para el análisis del nanometraje

A continuación, se proponen ocho modelos para el análisis del nanometraje, siguiendo la tradición en los estudios del lenguaje audiovisual en general (y publicitario en particular). Cada uno de estos modelos responde a preguntas muy distintas acerca del discurso audiovisual y, a su vez, se derivan de campos muy diversos: semiótica estructural; teoría del *framing*; registros de la prosaica; teoría de los actos de habla; niveles de verosimilitud; teoría de la diferencia; teoría de la metáfora, y teoría de la minificción. Enseguida, se señalan, de manera condensada, las categorías propias de cada modelo.

En el análisis derivado de la semiótica estructural se distinguen nueve niveles de sentido: *textual* (ideograma); *icónico* (elementos intextuales); *iconológico* (iconograma: connotaciones visuales); *entimemático* (iconograma e ideograma: ideología); *tópico* (técnicas visuales); *tropológico* (figuras retóricas) *polisémico*; (resemantización); *co-textual* (semanticidad latente), e *iconográfico* (contexto de producción).¹⁷

El análisis desde la teoría del *framing* se deriva de la sociosemiótica (Erwin Goffman, 1974). El *frame* (marco) es un esquema interpretativo; el objetivo del análisis es identificar el espectador implícito. En México, Aquiles Chihu ha publicado diversos estudios sobre *spots* políticos desde esta perspectiva, en los que distingue entre *framing verbal*, *framing visual* y *framing aural*.¹⁸

El análisis de los componentes de la prosaica se desprende del modelo de Katya Mandoki, donde se distingue entre poética (como

¹⁷ Este modelo puede encontrarse, por ejemplo, al final del trabajo de L. Zavala (2005) sobre el análisis de secuencias.

¹⁸ La teoría del *framing* o enmarcamiento es muy pertinente para el estudio del cuadro y el fuera de cuadro en el lenguaje cinematográfico. Véanse, entre otros, los trabajos de F. J. Gómez Tarín (2006) sobre el fuera de campo y el estudio de A. Chihu (2010) sobre el *spot* político en la polémica campaña presidencial de México en 2006.

experiencia estética frente al arte) y prosaica (como experiencia estética de lo cotidiano). Los componentes de la prosaica son los registros de la retórica (léxico/acústico/somático/escópico) y las dimensiones de la dramática (proxémica/cinética/enfática/fluxión).¹⁹

En la teoría de los actos de habla se aprovechan los modelos lingüísticos de J. L. Austin y R. Searle, para quienes hay al menos cuatro terrenos de enunciación, cada uno de ellos identificado por una oposición binaria: el terreno de la *lingüística* (hablar vs. hacer cosas con palabras) (teoría vs. práctica); la *literatura* (decir vs. mostrar) (narrador vs. diálogos); el *discurso* (ilocución vs perlocución), y la *semiótica* (discurso vs. acción) (palabra vs. imagen). Además de estos planos, en el estudio de los nanometrajes resulta pertinente distinguir entre la *referencia deíctica* a un objeto versus la *mostración axiológica* de sus cualidades distintivas. Así, por ejemplo, podemos reconocer la distinción entre una publicidad donde *se dice algo* implícito o explícito sobre un producto frente a la publicidad donde *se ven los efectos* prácticos de estas cualidades.²⁰

En la teoría de los niveles de verosimilitud, como es el caso de la semiótica literaria de Jonathan Culler (a partir del estudio de la ironía implícita en la novela decimonónica de Flaubert), se señalan cinco niveles de verosimilitud (lengua, código, género, ideología e ironía), aquí adaptados al nanometraje: *códigos audiovisuales* (imagen, sonido...); *formato de nanometraje* (*spot*, tráiler...); *contexto genérico* (melodrama, *thriller*...); *presupuestos ideológicos* (ética y estética), y *estrategias irónicas* (subversión de códigos).²¹

En la teoría de la diferencia está en juego un proceso de comunicación que consiste en cruzar la frontera entre A y B, donde la

¹⁹ Véase el segundo tomo de la *Prosaica* de K. Mandoki (2006).

²⁰ La lingüística de los actos de habla ha sido muy difundida entre lingüistas, filósofos del lenguaje y semiólogos. Véase, por ejemplo, la reseña de su evolución disciplinaria propuesta por O. Ducrot y J. M. Schaeffer (1998).

²¹ El trabajo de J. Culler (1985) fue originalmente su tesis doctoral en filologías europeas.

frontera es la diferencia entre A y B. En este proceso están en juego varios principios: principio de contraste (entre A y B) (lo valioso vs. lo no valioso: ver la teoría de la metáfora, más adelante); principio de secuencia (al pasar siempre de A hasta B), cuya consecuencia es que hay una narración que sigue un orden lógico y cronológico; y un principio de demostración: de A sigue B; de B sigue C; de C sigue D, y de D sigue... (X). Es el espectador quien debe inferir la conclusión de la serie como resultado de un razonamiento: el espectador da la respuesta.

En la teoría de las estrategias metafóricas presentes en el discurso audiovisual (muy lejos del Grupo M), Trevor Whittock distingue las siguientes diez categorías: *diáfora* (como yuxtaposición de A/B); *diferencia* (como afirmación de identidad, donde A es B); *distorsión* (como hipérbole o caricatura, donde A se convierte en @); *epífora* (como comparación explícita, donde A es como B); *metonimia* (como desplazamiento por una idea asociada, donde a Ab corresponde b); *objetivo correlativo* (como principio de equivalencia, donde O está en lugar de ABC); *paralelismo* (establecido entre series, donde a la serie (A/pqr) tiene su correspondencia en la serie (B/pqr); *ruptura* (como disrupción de regla, donde la serie ABCD cambia por AbCD); *sinécdoque* (como la parte en lugar del todo, donde A está en lugar de ABC), y *sustitución* (como identidad implicada, donde A es sustituida por B).²²

Cada uno de estos modelos puede ser útil para responder distintas preguntas sobre la operación de cualquier secuencia audiovisual, y son particularmente pertinentes en el estudio del cortometraje y el nanometraje.

²² Antes de estudiar el lenguaje audiovisual y proponer una tipología metafórica *ad hoc*, T. Whittock (1990) estudió el sistema de metáforas en la danza, lo cual lo alejó de la retórica literaria y lo aproximó al lenguaje audiovisual.

Conclusiones

A partir de lo expuesto hasta aquí, es posible proponer tres tipos de conclusiones: una de carácter genérico: la categoría de minificación audiovisual es la más flexible para el estudio de los géneros cuya duración es menor a los cinco minutos, incluyendo los tipos de nanometrajes (*spot*, tráiler, *teaser*, epígrafe y más); una conclusión de carácter metodológico: la distinción paradigmática (entre minificciones clásicas, modernas y posmodernas) es muy flexible, y en ella pueden inscribirse los elementos de los diversos métodos de análisis existentes (estructural, metafórico, prosaico, *framing*, entre otros); y una conclusión de carácter analítico: la tipología paradigmática permite estudiar la función que cumple cada uno de los componentes formales (imagen, sonido, puesta en escena, montaje, narración, género, ideología, intertexto y final).

Todo lo anterior se desprende de la conclusión central de estas notas: los rasgos formales y estructurales del largometraje y el medimetraje corresponden al cuento literario, mientras que los rasgos distintivos del cortometraje y la nanoficción corresponden a la minificación literaria. Esta estructura interna es la que determina la duración de dichos materiales audiovisuales, así como los efectos que éstos produce en los espectadores.

En consecuencia, la teoría del cortometraje (que todavía está por ser elaborada) puede ser utilizada para el estudio del nanometraje. Y, a su vez, puede ser utilizada como una teoría de la secuencia cinematográfica, de tal manera que se puede convertir en la parte medular del análisis semiótico del cine.

Bibliografía

Arreola, Juan José. *Obra*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Borges, Jorge Luis. *El hacedor*, Buenos Aires: La Nación, 2002.

- Clarke, Roger. *Story of the Scene. The Inside Scoop on Famous Moments in Film*, Londres: Methuen, 2009.
- Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*, Madrid: El País, 2002.
- Culler, Jonathan. “Convención y naturalización” en *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona: Anagrama, 1978, 188-228 pp.
- Chihui Amparán, Aquiles. *El framing del spot político*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco/Miguel Ángel Porrúa, 2010.
- Ducrot, Oswald y Schaeffer, Jean-Marie. “Lenguaje y acción” en *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Arerecife, 2006, 709-718 pp.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*, Valencia: Filmoteca de Valencia, 2006.
- González Valerio, María Antonieta; Rivara Kamaji, Greta; y Rivero Weber, Paulina (coords.). *Verdad ficcional no es un oxímoron. Sobre las relaciones peligrosas entre filosofía y literatura*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, 2010.
- Hills, Rust. *Writing in General and the Short Story in Particular*, Boston: Houghton Mifflin, 1986.
- Jullier, Laurent. *L'analyse de sequences*, París: Armand Colin, 2012.
- Kaplan, E. Ann. *Rocking around the Clock. Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*, Nueva York: Routledge, 1987.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Landeros Neri, Lucía Gabriela. Estudio formal del cortometraje *Sin sostén. Ideosema*. *Revista de literatura, lingüística y semiótica*, (2), 2003, 111-127 pp.
- Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica dos*, México: Siglo XXI Editores, 2006.
- McCracken, Robert D. *Director's Choice. The Greatest Film Scenes of all Time and Why*, Las Vegas: Marion Street Publishing, 1999.
- Meier, Annemarie. *El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2013.

- Núñez Cortés, Carlos. *Los juegos de mastropiero. Palíndromos, retruécanos y demás yerbas en Les Luthiers*, Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Riffaterre, Michael. *Fictional Truth*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Ryan, Michael. *An Introduction to Film Analysis. Technique and Meaning in Narrative Film*, Nueva York: Continuum, 2012.
- Serra, Marius. *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona: Península, 2000.
- . *Verbalia.com. Jugar, leer, tal vez escribir*, Barcelona: Península, 2002.
- Torri, Julio. *Obras*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Tylski, Alexandre. *Le générique de cinema. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- Whittock, Trevor. *Film and Metaphor*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2005.
- . *La minificción bajo el microscopio*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- . *Cómo estudiar el cuento*, México: Trillas, 2008.
- . “La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción”, en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*, Palencia: Menoscuarto, 2008, 207-229 pp.
- . *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*, México: Trillas, 2010.
- Zavala, Lauro (ed.). *Relatos vertiginosos*, México: Alfaguara Juvenil, 2000.

Filmografía

A continuación, se señalan las secuencias y plano-secuencias tomados de diversos largometrajes para ilustrar los rasgos estructurales compartidos con el cortometraje y el nanometraje:

- *American Pastime* (dos minutos). Director: Desmond Nakano, Estados Unidos, 2007. Secuencia sobre el encuentro musical entre la joven maestra estadounidense de piano tradicional y el saxofonista japonés de jazz.
- *Notting Hill* (dos minutos). Director: Roger Michell, Londres, Reino Unido, 1999. Plano-secuencia musical de estructura especular sobre el transcurso de un año completo durante el cual el protagonista extraña a su expareja.
- *In My Country* (tres minutos). Director: John Boorman, Gran Bretaña, Irlanda, Sudáfrica, 2004. Secuencia que muestra el careo entre un niño víctima del *apartheid* y un adulto blanco que ejecutó a sus padres.
- *American Splendor* (dos minutos). Director: Shari Springer Berman y Robert Pulcini, Estados Unidos, 2003. Plano-secuencia (*What's in a Name?*) en el que se fusionan recursos de animación y monólogo para ofrecer una reflexión sobre el lenguaje y la identidad.
- *Sin City* (tres minutos). Director: Frank Miller y Robert Rodríguez, Estados Unidos, 2005. Secuencia previa al inicio de los créditos, en la que se condensan los elementos del filme *post-noir*.
- *Le crime de Monsieur Lange* (un minuto). Director: Jean Renoir, Francia, 1936. Plano-secuencia donde se puede observar la función de un paneo circular (en 360°) como instrumento para involucrar moralmente al espectador.

Semiótica de la secuencia de créditos

Los géneros de la minificción audiovisual

La investigación sobre minificción literaria ha alcanzado un desarrollo internacional que está en constante crecimiento y que se empieza a diversificar, especialmente en su difusión en los medios digitales. Por esta razón es posible extrapolar algunas de las categorías del análisis de la minificción literaria al estudio de la minificción audiovisual.

Aquí se entiende por minificción audiovisual todo material audiovisual con duración menor a tres minutos, cuyas características formales son distintas a las de otros géneros ya establecidos, como el cine de ficción, el cine documental y las series narrativas de televisión. La minificción audiovisual puede ser estudiada con algunas de las herramientas empleadas para el análisis de la minificción literaria.

Entre los géneros de la minificción audiovisual se encuentran el tráiler de cine (que anuncia próximos estrenos en cartelera), los videoclips de promoción musical, los créditos iniciales o finales contenidos en los largometrajes de ficción, las secuencias autónomas que forman parte de largometrajes de ficción o documental, el menú de inicio en los discos digitales, algunas formas de animación, los anuncios de publicidad televisiva, los inicios y finales narrativos, y las diversas formas de cine experimental.

El estudio de la minificción literaria, la minificción sonora, la minificción dramática, la minificción museográfica y otras formas de minificción extraliteraria permite establecer un diálogo transdisciplinario entre este terreno de los estudios literarios y otros terrenos de las humanidades, como el análisis cinematográfico, el análisis mediático y el análisis sonoro. Este terreno de la investigación requiere negociar los términos y los métodos de trabajo de las distintas disciplinas, así como crear un lenguaje propio y nuevos métodos de análisis, considerando la novedad de esta perspectiva para el análisis de nuevos objetos de investigación.

En el caso de las secuencias breves, éstas pueden ser consideradas simultáneamente como parte de la película a la que pertenecen (a la manera de la narrativa serial, es decir, como una minificción) y también pueden ser estudiadas como un material autónomo (es decir, como un minicuento). Esta doble lectura simultánea permite hablar de *minificciones fractales*, pues su naturaleza depende de la interpretación que de ellas hace el espectador. Esto último es ahora más evidente con el empleo de los medios digitales, que permiten aislar estas secuencias facilitando, de esa manera, su estudio sistemático.¹

En el caso de los tráileres, éstos funcionan como una forma de anclaje catafórico, como un género de la promesa, especialmente el tráiler clásico, en el que se seleccionan fragmentos de la película que anuncia.² Y en el caso de los créditos, éstos pueden funcionar como intriga de predestinación (para emplear el término barthesiano)³

¹ Estas secuencias ya han sido estudiadas sistemáticamente, como ocurre en el trabajo de Robert D. McCracken, *Director's Choice. The Greatest Film Scenes of All Time and Why* (1999).

² Los tráileres todavía no han recibido la atención que merecen. En el IV Congreso Internacional de Minificción, realizado en Neuchâtel, Suiza, presenté una propuesta de análisis con el título "Para una semiótica del tráiler" (ver fuentes consultadas al final de este trabajo).

³ La intriga de predestinación fue definida en el libro de Roland Barthes *S/Z* (1980) como un anuncio del final de la historia presentado en el incipit narrativo, en el relato clásico. También se puede considerar a los créditos como parte del incipit, en algunos casos éstos cumplen la función catafórica de la intriga de predestinación.

o como una serie de motivos temáticos y narrativos a partir de las connotaciones del título de la película.

La razón más contundente que permite considerar que estos géneros pertenecen al terreno de la minificción extraliteraria es el hecho de que comparten con la minificción literaria algunos rasgos formales que pueden ser claramente identificados y que los distinguen del resto del largo, medio o cortometraje con el que están asociados. Por eso tiene un particular interés observarlos utilizando las herramientas de análisis empleadas hasta ahora para el estudio de la minificción literaria. Me refiero a una serie de elementos característicamente minificcionales, como inicio anafórico, temporalidad elíptica, espacio metonímico, perspectiva irónica, personajes alusivos, hibridación genérica, intertextualidad explícita, ideología lúdica, final catafórico y serialidad fractal.⁴

En este apartado me detendré a estudiar algunas características semióticas de los créditos cinematográficos, a partir de una distinción que permite reorganizar estos diez componentes en dos tendencias claramente marcadas: los créditos metafóricos y los de naturaleza metonímica.

Los créditos como género minificcional

Los créditos existen casi desde el nacimiento del cine.⁵ Ya en 1986 se publicó un interesante estudio sobre los créditos en el cine francés de los años treinta,⁶ donde se dedica un capítulo exclusivo a los trabajos de Saul Bass y Maurice Binder, pues es con estos creadores cuando los créditos pueden ser considerados como un género cine-

⁴ He propuesto la existencia de cada uno de estos elementos en mi trabajo *La minificción bajo el microscopio* (2005 y 2006).

⁵ D. Allison (2006) documenta la naturaleza tipográfica de tendencia metafictional en algunos de los primeros créditos del cine mudo (ver fuentes consultadas al final de este trabajo).

⁶ El trabajo de M. Lagny *et al.* es probablemente el primero con la extensión de un libro dedicado al estudio de los créditos cinematográficos (*génériques*, en francés).

matográfico por derecho propio. Los trabajos de Maurice Binder más importantes son los de la serie del Agente 007. Por su parte, Saul Bass diseñó muchos de los créditos más memorables de la década de 1960, en particular para las películas más prestigiosas de Alfred Hitchcock, Otto Preminger y Billy Wilder. Su labor fue crucial para lograr el reconocimiento profesional de este trabajo. En la década de 1990, en colaboración con su esposa, también fue llamado para diseñar los créditos de algunas de las películas de Martin Scorsese; además de diseñar los créditos de las dos versiones de *Psycho*.⁷

Aunque la secuencia de créditos ha existido prácticamente desde el nacimiento del cine, es en los años cincuenta cuando se inicia una notable tradición en diseño gráfico que en las últimas décadas se ha convertido en una especialidad del universo de la producción audiovisual, digna de ser estudiada. Desde 1990, los organizadores del concurso Emmy a lo mejor en televisión en Estados Unidos han instituido el Premio para la Mejor Secuencia de Créditos (*Emmy Nominations for the Best Title Sequence Design*), y el trabajo de los cinco artistas nominados cada año ha tenido una amplia difusión en internet.

También, el estudio de los créditos es relativamente reciente, aunque ya es posible considerar la existencia de un grupo de al menos 50 secuencias de créditos que se destacan por su calidad de diseño y su resolución gráfica, y por lograr en menos de tres o cuatro minutos capturar el espíritu de la película, sin por ello revelar lo más importante. Por esa razón, los créditos constituyen un género de la elipsis (elemento característico de la minificción literaria).

⁷ Entre los créditos más conocidos de Saul Bass es necesario señalar los siguientes: *Spartacus* (Stanley Kubrick), *Vertigo*, *Psycho*, *North by Northwest* (Alfred Hitchcock), *Anatomy of a Murder*, *The Man with a Golden Arm*, *Exodus*, *Carmen Jones* (Otto Preminger), *West Side Story* (Robert Wise y Stanley Donen), *The Seven Year Itch* (Billy Wilder), *Psycho* (el remake de Gus van Sant), *Casino*, *Goodfellas* y *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (Martin Scorsese).

Al explorar los estudios realizados hasta ahora sobre los créditos⁸ se puede observar el interés que han despertado los trabajos de algunos directores particulares, la mayor parte de los cuales sostiene una estética heterodoxa, cuyos créditos son igualmente excepcionales, como Roman Polanski, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Ethan y Joel Coen, Martin Scorsese, Takeshi Kitano, Terence Davies, Claire Denis, Jim Jarmusch, Tim Burton, Federico Fellini, Luis Buñuel y Jean-Jacques Jeunet. Por su parte, los créditos de determinadas películas han llamado la atención por su interés para el análisis, como es el caso de *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick), *El contrato del dibujante* (Peter Greenaway), *Rear Window* (Alfred Hitchcock), *The Insider* (Michael Mann), *Senso* y *La aventura* (ambas de Luchino Visconti).

La naturaleza fronteriza de este tipo de secuencias ha llevado a conceptualizarlas en términos de transición, como un trayecto que oscila entre la dimensión lingüística y la figural, o entre el anclaje cultural y la normalización o las derivas referenciales. Esto es provocado por la presencia simultánea de sus componentes formales: sonido, imagen y escritura. En el trabajo de Giorgia Albani se propone considerar a la secuencia de créditos simultáneamente como una estrategia de traducción, una modalidad expresiva, un producto de autonomía relativa y el puente relacional entre el texto y los demás paratextos.⁹

En las líneas siguientes, propongo considerar los créditos a partir de la distinción jakobsoniana entre metáfora y metonimia.

⁸ La bibliografía más completa sobre la materia se encuentra en el trabajo de Alexandre Tylski (2008), una referencia indispensable para la realización de esta perspectiva panorámica.

⁹ Giorgia Albani: *L'incipit cinematografico, soglia e sogno del film. Strategia traduttive, modalità espressive, autonomia e relazioni tra testo e paratesto* (2007).

Créditos de cine: la tendencia hipotáctica

Los créditos no tienen la función de invitar al espectador a comprobar una hipótesis de lectura, ni a corroborar una promesa sobre el contenido dramático de la película, como sí ocurre, en cambio, en el tráiler clásico. Esto significa que no tienen una dominante narrativa, sino que hay dos grandes tendencias: a) una dominante hipotáctica y metonímica (en cuyo caso la construcción se apoya en los recursos del montaje) y b) una dominante paratáctica y metafórica (en cuyo caso la construcción se apoya en el terreno del diseño gráfico, ya sea con imágenes fijas o en movimiento).

Las variantes de la tendencia hipotáctica son muy diversas, pues pueden estar construidas con huellas de personajes (*West Side Story*, *101 Dalmatians*, *Sherlock Holmes*), objetos asociados con un ambiente, una profesión o un personaje (*To Kill a Mockingbird*, *Lucio*), imágenes asociadas o pertenecientes a una época o a un estilo (*The Price is Right*, *The Wonder Years*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*), antecedentes históricos del relato que será contado (*Chéri*, *Bonnie and Clyde*), una serie de imágenes en orden cronológico o arbitrario con un alto grado de intertextualidad (*Watchmen*, *Paraíso Travel*, *El atentado*), un juego visual con elementos gráficos derivados de la naturaleza de la historia (*Bored to Death*), etcétera.

Estos y muchos otros mecanismos de metonimización presentes en los créditos son muy distintos de la naturaleza metonímica de los tráileres clásicos y de los menús interactivos, pues en estos últimos casos se utilizan imágenes pertenecientes a la película misma. Los créditos, en cambio, se presentan en parte como una especie de misterio alusivo y en clave, cuyo sentido último será necesario descubrir a lo largo del filme. Ver un tráiler después de haber visto la película es una prueba para verificar si la promesa inicial se cumplió; en cambio, la experiencia de ver los créditos después de haber visto la cinta contiene el placer de reconocer

el sentido preciso de cada una de las alusiones presentadas, pues lo que al inicio puede tener el carácter de un enigma, ahora se revela como una síntesis de los momentos más significativos de la trama.

En estos casos, los créditos, en contraste con el tráiler clásico y el menú interactivo, no contienen imágenes pertenecientes a la película, sino que aluden al ambiente físico, el estilo visual, el tono dramático, la naturaleza genérica, la personalidad individual, el espíritu cultural, el universo ideológico o la naturaleza material de los personajes, el periodo o el espacio donde ocurre la historia.

Es en este sentido que se puede hablar de su función deíctica, pues los créditos metonímicos se construyen aludiendo a alguno de los elementos de la función deíctica, es decir, a partir de la persona gramatical, el tiempo o el espacio desde donde se va a contar la trama.

También se puede hablar de la naturaleza catafórica de los créditos hipotácticos, de tal manera que éstos pueden ser interpretados como una especie de intriga de predestinación de la película. Esto último lleva a pensar que los créditos metonímicos son más afines a la estética de la narración clásica, es decir, aquella que se inicia con una serie de estrategias incoativas de carácter catafórico, deíctico y sintagmático, cuyo sentido depende de la sucesión misma de las imágenes y no tanto de las connotaciones que tiene cada imagen en sí misma.

Al apoyarse en la lógica del montaje, se puede concluir que los créditos metonímicos son más propiamente cinematográficos que los, donde algunas imágenes particulares tienen un sentido connotativo independiente de las demás.

La secuencia de créditos metonímicos puede ser leída como una forma de serialidad minificcional, es decir, cuya naturaleza serial hace necesario que el espectador establezca o reconozca las relaciones (en muchos casos causales o cronológicas) que pueden

existir entre las distintas imágenes de la secuencia. Su naturaleza es hipotáctica, como ocurre en el montaje clásico.

En síntesis, las secuencias de créditos de naturaleza metonímica —donde cada imagen se explica por la relación sintagmática que tiene con las otras de la misma secuencia— son simultáneamente deícticas, hipotácticas y catafóricas, y en su construcción dominan los principios del montaje secuencial.

Créditos de cine: la tendencia paratáctica

Por su parte, los créditos de naturaleza paratáctica y metafórica tienden a ser paradigmáticos en términos cinematográficos, esto es, donde cada imagen (que tiende a ser abstracta y altamente connotativa) puede llegar a aludir al sentido global de la película como totalidad.

Esta naturaleza metafórica de las imágenes está apoyada en una dominante del diseño gráfico, por encima del montaje secuencial.

La temporalidad en los créditos metafóricos es elíptica, en otras palabras, no sigue una secuencia cronológica o causal, sino que se construye por acumulación, y podría extenderse indefinidamente, una vez que se ha establecido su principio para la selección de motivos. En este tipo el sonido es claramente musical, y sigue el principio del tema y variaciones. Este tema musical es crucial para dar unidad a la serie de imágenes; de otra manera, en algunos casos, podría parecer que no tienen una unidad lógica.

En estas secuencias, cada imagen representa o connota un concepto, pero puede ser sustituida por otra que cumpla la misma función metafórica, a diferencia de las imágenes de los créditos metonímicos que son insustituibles por presentar objetos o estilos que no pueden ser reemplazados por cualquier otro.

Las secuencias metafóricas, al ser abstractas y apoyarse en el diseño gráfico, tienden de manera natural a la animación, aunque no de forma dominante ni excluyente. Al no cumplir una función deíctica ni catafórica, llegan a tener un carácter autónomo y anafórico y pueden estar ubicadas al inicio o al final de la película. De hecho, los créditos finales suelen ser de carácter metafórico, y se presentan como un conjunto relativamente arbitrario de imágenes cuya secuencia sigue un orden intercambiable en su interior.

En esta clase de créditos se elabora, de manera abstracta, un sistema conceptual (subyacente) que obedece al principio de selección, de tal manera que en ellos se representan algunos elementos connotativos en relación con los contenidos genéricos de la película. Al tener una estructura paratáctica, se presentan al espectador como una especie de acertijo o rompecabezas, pues cada imagen (o cada cinegrama con duración aproximada de cinco a diez segundos) tiene una relativa autonomía, además de que su lugar en la secuencia es intercambiable con otros de la misma.

Entre las estrategias formales que se utilizan en esta clase de créditos se pueden mencionar la representación abstracta de un estado mental (*Psycho*, de Hitchcock, y el *remake* de Gus van Sant, cuyos créditos también fueron diseñados por Saul Bass, como se mencionó anteriormente); la representación gráfica de un concepto dramático (*Carmen Jones*, *Éxodo*, *Vértigo*), la representación abstracta de un estilo visual (créditos finales de *Wall-E*), una sucesión de imágenes abstractas con connotaciones genéricas (la serie 007 y, en general, las películas de aventuras, el cine romántico, la comedia clásica, el terror tradicional, el *western* canónico, el *film noir* y más), la representación casuística de una categoría muy general (el nacimiento y la muerte en *Amélie*; el cine y el teatro en *Zoot Suit*; ver y ser visto en *Danzón*; la vida cotidiana y la muerte violenta en *Rope*) o la representación estilizada de algunos elementos de la historia contada (*Catch Me if You Can* o los créditos finales de *Bolt*).

Créditos paratáticos	Créditos hipotáticos
Sistema connotativo	Sistema denotativo
Dominante de diseño	Dominante de montaje
Imágenes paradigmáticas	Imágenes sintagmáticas
Sonido iterativo (Tema y variaciones)	Sonido modulado (Diversidad melódica)
Estructura metafórica	Estructura metonímica
Naturaleza autónoma	Función deíctica
Lógica anafórica	Lógica catafórica
Tendencia a la abstracción	Tendencia a la concreción

En resumen, los créditos de naturaleza metafórica siguen la lógica de un principio paradigmático y, en muchas ocasiones, forman parte de la tradición del diseño gráfico; guardan una relación anafórica con el contenido de la película; son estrategias de representación altamente connotativas, y otorgan especial importancia a los rasgos estilísticos, no sólo en el terreno visual, sino en la creación de un tema musical y sus correspondientes variaciones.

Conclusiones

La tipología binaria que aquí se ha propuesto para el estudio de las secuencias de créditos (parataxis e hipotaxis) no impide observar un fenómeno que comparten con otros géneros de la minificción literaria y extraliteraria, que es precisamente su alto grado de polisemia, además de otros componentes de naturaleza minificcional.

Entre estos rasgos se encuentran una tendencia a la intertextualidad temática y formal, el empleo de estrategias elípticas,

especialmente al inicio y al final de la misma secuencia, y la incorporación de componentes formales que pueden provenir de muy distintas fuentes genéricas. Es decir, que podemos hablar de una forma de minificción por la naturaleza elíptica, híbrida e intertextual de estos materiales, en cada uno de los cuales se enfatiza la tendencia hacia la dominante secuencial o metafórica, que corresponden, respectivamente, a las minificciones literarias de naturaleza predominantemente lírica o narrativa.

Por otra parte, conviene recordar que en la minificción literaria encontramos innumerables casos de textos que pueden ser leídos como pertenecientes a una tradición genérica u otra. El caso paradigmático es el de algunas minificciones que han sido leídas y antologadas alternativamente como cuento, ensayo o poema (por ejemplo, en casos canónicos, de Augusto Monterroso, Julio Torri, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández o Julio Cortázar).

En la minificción audiovisual encontramos casos de secuencias de créditos que pueden ser considerados alternativamente como de naturaleza anafórica o catafórica en relación con el resto de la película, es decir, como parte de la historia o como un epígrafe que alude a algunos componentes que el espectador podrá asociar al contenido formal o temático de la cinta. Éste es el caso, por ejemplo, de *To Kill a Mockingbird* (1962), *Catch Me if You Can* (2002) o *Chéri* (2009), pues aunque en estas secuencias se mantiene un orden cronológico, cada una de las imágenes tiene la suficiente riqueza visual para propiciar una diversidad de lecturas connotativas. Esta interpretación, como ocurre en la minificción literaria, depende de la enciclopedia del espectador, de sus competencias de lectura y del hecho de ver los créditos antes o después de haber visto la película.

La intención de estas líneas es llamar la atención de los investigadores de la narrativa contemporánea hacia la existencia de diversos géneros de la brevedad extrema que tienen un desarrollo con un alcance planetario, cuyas características formales pueden ser

estudiadas con las herramientas que han sido utilizadas hasta ahora para el estudio exclusivo de la minificción audiovisual.

El análisis de estos y otros géneros de la minificción extraliteraria no sólo significa dirigir una mirada fresca a terrenos de la investigación que merecen ser observados por su complejidad estética y su riqueza formal, sino que la extrapolación de las preguntas que han surgido del estudio de la minificción literaria, a otros terrenos de la producción simbólica significa una madurez en el estudio de la minificción literaria que es sólo el inicio de un diálogo que se encuentra, precisamente, en los umbrales de la investigación futura.

Secuencias de créditos

A continuación se presenta un grupo de 50 de las secuencias de créditos más conocidas del cine *mainstream*. Se ha incluido el nombre del responsable de cada secuencia cuando su crédito aparece en la misma. En algunos casos, el responsable ha sido el director de la película y, en otros, no se ofrece ningún crédito.

<i>M</i>	(1933) Fritz Lang
<i>Rope</i>	(1948) Alfred Hitchcock
<i>Monkey Business</i>	(1952) Howard Hawks
<i>Carmen Jones</i>	(1954) Saul Bass
<i>Vértigo</i>	(1958) Saul Bass
<i>Touch of Evil</i>	(1958) Orson Welles
<i>101 Dalmatians</i>	(1961) Ken Anderson
<i>West Side Story</i> (inicio y final)	(1962) Saul Bass
<i>Dr. No</i>	(1962) Maurice Binder
<i>To Kill a Mockingbird</i>	(1962) Stephen Frankfurt
<i>Psycho</i> (Hitchcock)	(1962) Saul Bass
<i>Psycho</i> (Van Sant)	(1998) Saul Bass

<i>What's New, Pussycat?</i>	(1965) Richard Williams
<i>Bonnie and Clyde</i>	(1969) Wayne Fitzgerald
<i>The Wild Bunch</i>	(1969) Sam Peckinpah
<i>That's Entertainment, Part II</i>	(1976) Saul Bass
<i>Zoot Suit</i>	(1982) Luis Valdez
<i>Body Double</i>	(1984) Bob Greenberg
<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	(1988) Juan Gatti
<i>The Player</i>	(1992) Robert Altman
<i>Much Ado About Nothing</i>	(1993) Kenneth Branagh
<i>Casino</i>	(1995) Elaine y Saul Bass
<i>Corre Lola corre</i>	(1996) Sin crédito
<i>Amélie</i>	(2001) Jean-Pierre Jeunet
<i>Monsters, Inc.</i>	(2001) Sin crédito
<i>Catch Me if You Can</i>	(2002) Kuntzel y Deigas
<i>American Splendor</i>	(2003) John Kuramoto
<i>Dogville</i> (final)	(2003) Lars von Trier
<i>Sin City</i>	(2005) Frank Miller y Robert Rodríguez
<i>A Personal Journey with Martin Scorsese through American Cinema</i>	(2005) Saul Bass
<i>Casino Royale</i>	(2006) Sin crédito
<i>Ratatouille</i>	(2007) Sin crédito
<i>Juno</i>	(2007) Sin crédito
<i>300</i> (final)	(2007) Sin crédito
<i>Mr. Magorium's Wonder Emporium</i>	(2007) Sin crédito
<i>Lucio</i>	(2008) Unai Guerra
<i>Bolt</i> (final)	(2008) Sin crédito
<i>Mad Men</i> (TV)	(2008) Sin crédito
<i>Wall-E</i> (final)	(2008) Sin crédito
<i>Paraíso Travel</i> (Argentina)	(2008) Sin crédito
<i>Boogie el aceitoso</i> (Argentina)	(2009) Sin crédito
<i>An Education</i>	(2009) Sin crédito
<i>Cloudy with a Chance of Meatballs</i>	(2009) Sin crédito

<i>Watchmen</i>	(2009) Sin crédito
<i>Bored to Death</i>	(2009) Tom Barham
<i>Sherlock Holmes</i> (final)	(2009) Danny Yount
<i>Up</i>	(2009) Sin crédito
<i>Chéri</i>	(2009) Matteo Manzini
<i>Temple Grandin</i>	(2010) Sin crédito

Fuentes consultadas

“Closing Credits” en *Wikipedia*, sitio web <https://cutt.ly/TYrAkZj> [consultado en agosto de 2010].

“Emmy Nominations for Main Title Design” en *The Art of the Title*, sitio web www.artofthetitle.com [consultado en agosto de 2010].

“Emmy Nominations for the Best Title Sequence Design” en *The Art of the Title*, sitio web www.artofthetitle.com [consultado en agosto de 2010].

“Opening Sequence” en *Wikipedia*, sitio web <https://cutt.ly/tYrArJu> [consultado en agosto de 2010].

“Title Sequences” en *Forget the Film, Watch the Titles*, sitio web www.watchthetitles.com [consultado en agosto de 2010].

“Title Sequence” en *Wikipedia*, sitio web <https://cutt.ly/uYrAp4w> [consultado en agosto de 2010].

Allison, Deborah. “Novelty title sequences and self-reflexivity in classical Hollywood cinema” en *Screening the Past*, LaTrobe University, South Australia, núm. 20, 2006, 1-7 [consultado en agosto de 2010].

Barthes, Roland. *S/Z*. Traducción de Nicolás Rosa. México: Siglo XXI Editores, 1980 (edición original en francés, 1970).

Kermode, Frank: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona: Gedisa, 1986 (1967).

Lagny, Michelle (ed.). *Le générique des années 30*, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 1986.

McCracken, Robert D. *Director's Choice. The Greatest Film Scenes of All Time and Why*, Las Vegas: Marion Street Publishing, 1999.

- Mourges, Nicole de. *Le générique de film*, París: Méridien Klincksieck, 1994.
- Plummer, Mary. *Title Design Essentials for Film and Video*, Peachpit Press, 2007.
- Rocaiola, Josep María. “Els títols de crèdit, entre la ignorància i la glòria” en *Tripods* núm. 13, Barcelona, 2002, 107-124.
- Solana, Gemma y Boneu, Antonio. *Uncredited: Graphic Design and Opening Titles in Movies*, Barcelona: Index Books, 2008.
- Tylski, Alexandre. *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail, 2008.
- Zavala, Lauro. “La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción”, en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*, Palencia: Menoscuarto, 2008, 207-229 pp.
- . *La minificción bajo el microscopio*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Modelos de semiótica textual

Semiótica de lo fantástico¹

La teoría de lo fantástico ocupa un lugar estratégico en el campo más amplio de la teoría literaria. Esto se debe, hoy en día, a la enorme difusión que ha tenido lo fantástico más allá de la literatura. Sin duda, todo aquello que no tiene una explicación racional produce asombro y el llamado *efecto de extrañamiento*.

Durante los últimos 50 años, la bibliografía especializada sobre la teoría de lo fantástico ha crecido de manera evidente. Sin embargo, es necesario integrar estos esfuerzos en un modelo global que los organice en un sistema de alcance universal, propuesta que se hace en la obra de Omar Nieto *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*, publicado en 2015.

El trabajo de Omar Nieto es un parteaguas pues, además de ofrecer una síntesis del estado de la discusión sobre la materia, presenta una propuesta teórica de carácter panorámico. La teoría literaria se ha desarrollado, hasta ahora, casi exclusivamente en las lenguas eslavas y otras lenguas romances, especialmente en francés, inglés, alemán, ruso y checo. Pero es poco frecuente la elaboración en lengua española de modelos teóricos (o metateóricos, como es este caso). Sin embargo, la producción de un trabajo como éste no es algo gratuito, pues tan sólo en 2013 y la primera

¹ Prólogo para el libro de Omar Nieto: *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno* (2015).

mitad de 2014 se publicaron en México más de 25 libros dedicados al estudio de problemas de teoría literaria; entre éstos hay algunos que ameritan ser traducidos.²

En la obra de Nieto se desarrolla lo que podemos llamar el *sistema de lo fantástico*, que engloba los paradigmas del fantástico clásico, el fantástico moderno y el fantástico posmoderno. Al mismo tiempo, esta propuesta teórica permite distinguir todo aquello que se asocia con el estudio de lo fantástico (pero que no es propiamente fantástico), como lo maravilloso, lo onírico, lo ominoso, lo imaginario, lo imposible, lo feérico, lo extraño, lo mágico y lo numinoso.

Cabe destacar que dicho trabajo se inició con una pregunta aparentemente inocente. Cuando Omar planteó su proyecto de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, en agosto de 2005, se preguntó

² En esta bibliografía, todos estos títulos empezaron a circular en librerías durante el periodo 2013-2014. Beatriz Alcubierre, Rodrigo Bazán, Leticia Flores y Rodrigo Mier (coordinadores): *Oralidad y escritura, trazas y trazos* (2013); Marco Ángel: *De la poesía a la filosofía. Ensayo sobre la subjetividad* (2012); Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios): *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios poscoloniales* (2010); Benito Cañada Rangel: *El análisis del texto y la creación del personaje* (2012); Eduardo Casar: *Por qué y para qué sirve Paul Ricoeur en crítica y creación literaria* (2011); Adriana de Teresa Ochoa (coordinadora): *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios* (2012); Ramón Espinosa Contreras et al. (coordinadores): *Literatura y hermenéutica* (2010); Rodrigo García de la Sierna; Mónica Quijano e Irene Fenoglio Limón (coordinadores): *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas* (2013); Nattie Golubov: *La crítica literaria feminista: una introducción práctica* (2012); Laura Guerrero Guadarrama: *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil* (2012); Fátima Gutiérrez: *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica* (2012); David Lagmanovich: *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre microrrelato* (2013); Marco Aurelio Larios: *Utilización de la historia en la narrativa* (2010); Mayra Macías: *La fantasía como poética de la perversión* (2014); Carlos Oliva Mendoza (compilador): *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura* (2009); Ignacio Padilla: *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible* (2014); Alejandro Palma et al.: *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria* (2013); Pablo Paniagua: *Palabras fractales. Textos de literatura fractal y otras aproximaciones* (2013); Eduardo Parrilla Sotomayor: *Discurso y conflicto en la novela* (2012); José Pascual Buxó: *Teoría y poética en la literatura colonial* (2012); Gloria Prado y Manuel Barroso (coordinadores): *Reflejos, intersticios y texturas. Ensayos de teoría literaria aplicada* (2013); Raymundo Ramos: *Metacrítica. Modelos de análisis narrativo* (2013); Adriana Sáenz y Elizabeth Vivero (coordinadoras): *Reflexiones en torno a la escritura femenina* (2012); José Sánchez Carbó: *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados* (2012); Severo Sarduy: *Obras III (Barroco, La simulación y Nueva inestabilidad)* (2013); María Stooppen (coordinadora): *Sujeto: enunciación y escritura* (2012); Angélica Tórnero: *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en la obra literaria* (2011), y Alberto Vital: *Quince hipótesis sobre géneros* (2012).

cómo estudiar al mismo tiempo cuatro autores notablemente distintos entre sí, cada uno de ellos con una escritura fantástica propia: el mexicano Ricardo Garibay y los argentinos Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Al plantear esta interrogante, yo señalé la necesidad de construir un sistema de lo fantástico, pues ocurre que cada una de las teorías de lo fantástico tiene un corpus limitado, que corresponde respectivamente a cada uno de los paradigmas teóricos. A partir de esta duda originaria, el trabajo se desarrolló para demostrar la hipótesis de un sistema de carácter metateórico.

¿Cuál es la estructura general del sistema de lo fantástico? Con el fin de invitar a los lectores a ingresar a dicha propuesta general, a continuación señalo algunos de sus conceptos centrales.

¿Qué es el sistema de lo fantástico?

Lo maravilloso puede ser considerado como pre-fantástico y surge cuando lo imposible se percibe como natural. Lo maravilloso incluye lo feérico, mágico y variantes de lo mítico; y lo encontramos en la narrativa de Ovidio, J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis y J. K. Rowling. En términos generales, lo maravilloso requiere una creencia sin mediación de la razón (de manera similar a la fe), en mientras lo fantástico presupone la presencia de la racionalidad y una conciencia de la tradición literaria. En el terreno de lo maravilloso, lo imposible es considerado como incuestionable, en tanto que en el terreno de lo fantástico siempre hay alguien (los personajes, el narrador o el lector implícito) que se pregunta cómo pudo ocurrir algo imposible. Este origen racionalista, a su vez, permite explicar

la presencia de la ciencia ficción como una de las variantes de lo fantástico.

En el fantástico clásico, lo imposible irrumpe y produce sorpresa, gracias a la presencia de lo posible como marco epistémico. La verosimilitud genológica se produce gracias al referente mimético. El texto paradigmático inicial de esta tradición literaria es *El castillo de Otranto*, novela de Horace Walpole (1765). Los teóricos que han estudiado el corpus del fantástico clásico son Roger Caillois (1965), Louis Vax (1966), Pierre Castex (1969) y Tzvetan Todorov (1974). Estos autores proponen una tematología como definición genérica, es decir, definen lo fantástico como una serie de temas y de efectos que estos temas producen en el lector implícito. Este fantástico puede ser estudiado en narradores franceses del siglo XIX, como Nodier, Nerval y Maupassant. El fantástico clásico es un fantástico *exterior*.

El fantástico moderno se distingue porque en él ocurre una naturalización de lo improbable. Esta improbabilidad funciona como el marco epistémico que hace posible la existencia de lo fantástico. Lo improbable se *naturaliza* desde la mirada interior del protagonista o del narrador. Hay ausencia de sorpresa por parte de los personajes. Esta naturalización de lo improbable es un rasgo común al Romanticismo, el surrealismo, el expresionismo y lo real maravilloso, que así pueden ser considerados como variantes del fantástico moderno. El texto paradigmático de esta tradición de ruptura es *La metamorfosis* (Franz Kafka, 1916, Checoslovaquia). Los principales teóricos del fantástico moderno son Ana María Barrenechea (Argentina-México, 1957); Jean-Bellemin Noël (Francia, 1971); Rosemary Jackson (Estados Unidos, 1981), y Jaime Alazraki (Argentina, 1987). Este último propone usar el término neofantástico. Para todos ellos, el fantástico es entendido como la creación de un universo interior que puede ser estudiado en sus características textuales y estructurales. Estos autores estudian narradores

Europeos e hispanoamericanos, como Kafka, Cortázar y Arreola. Otros autores canónicos de esta tradición literaria son María Luisa Bombal, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Leonora Carrington, Ray Bradbury, Adolfo Bioy Casares y Carlos Fuentes (en *Aura*). El fantástico moderno es un fantástico *interior*.

En el fantástico posmoderno hay itinerancia, simultaneidad o simulacros textuales de lo posible y lo imposible, gracias al reciclaje irónico (generalmente híbrido) o lúdico (en forma de homenajes) de elementos propios de lo maravilloso y del fantástico clásico y moderno, simultánea o alternativamente. Los paradigmas textuales en esta tradición literaria son *Ficciones*, de Jorge Luis Borges (1942, Argentina) e *Historias de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar (1962, Argentina). Los teóricos del fantástico posmoderno son Víctor Bravo (1985, Venezuela); Antón Risco (1987, España); Nancy Kason (1994, Estados Unidos); Alfonso y Fernando de Toro (1999, Argentina); Mery Erdal Jordan (1999, Estados Unidos) y el mismo Omar Nieto (2008, México). Para estos teóricos, el universo fantástico es una construcción textual que puede ser estudiada en narradores hispanoamericanos como Borges, Cortázar, Elizondo y Sarduy. El fantástico posmoderno es un fantástico *intertextual*.

Además, el fantástico posmoderno tenga un carácter escéptico o puede proponer una especie de reencantamiento de la realidad, dependiendo del peso que en su interior puede tener lo fantástico clásico o moderno. El fantástico posmoderno escéptico es aquel donde hay simulacros de fantástico moderno y donde se naturaliza la tragedia; su efecto consiste en suspender el acceso a la verdad; el texto paradigmático es *Ficciones*. El fantástico posmoderno como reencantamiento es aquel donde hay simulacros de fantástico clásico y una hiperconciencia de la tradición literaria. Su efecto consiste en una recuperación de la capacidad de asombro de los lectores y los personajes; el texto paradigmático es *Historias de cronopios y de famas*.

Tal vez ahora, a partir del primer tercio del siglo XXI, empieza a surgir un fantástico interactivo, creado por simulacros digitales de lo imposible. Esto se puede observar, por ejemplo, en versiones cinematográficas de clásicos decimonónicos (como la adaptación de *Ana Karenina*, de León Tólstoi, bajo la dirección de Joe Wright y guion de Tom Stoppard, 2012).

En este punto es necesario considerar la existencia de algunos textos de naturaleza paradigmáticamente fronteriza, como es el caso de los cuentos de suspenso y terror de Edgar Allan Poe (en la frontera entre el fantástico clásico y el moderno) o la escritura de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez (en la frontera entre el fantástico moderno y el posmoderno).

Finalmente, merece ser señalado el hecho de que gran parte de las teorizaciones sobre lo fantástico moderno y posmoderno han surgido del estudio de la narrativa literaria producida en la región latinoamericana, especialmente en Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México y Venezuela, y que el fantástico como sistema semiótico tiene interés para numerosas disciplinas humanísticas, especialmente en los estudios sobre literatura, cine, artes visuales, filosofía, psicología y teología.

Semiótica de la historieta

A pesar de su ubicuidad y su importancia cultural, el estudio de la narrativa gráfica —ya sea tira cómica, viñeta, historieta, manga o novela gráfica— todavía es relativamente incipiente. Por ello se requiere de un modelo general que facilite el estudio de sus componentes, especialmente en el plano de lo que podríamos llamar la *forma del contenido*.

A continuación, se estudia la narrativa gráfica en términos de su naturaleza formal, con ello se pretende contribuir a la creación de un modelo de análisis para estudiar las estrategias de traducción que se ponen en práctica a partir de otras formas de narrativa (en particular de la literatura, el teatro y el cine). Para ello, aquí se propone estudiar cada uno de los 10 componentes formales que distinguen a la narrativa gráfica: inicio, diseño, puesta en escena, trazo, color, estructura narrativa, convenciones genéricas, intertextos, ideología y final.

Con el fin de precisar la función estructural que cumple cada uno de estos componentes en la práctica es necesario distinguir su pertenencia, en cada caso particular, a una u otra tradición estética, ya sea clásica (es decir, convencional), moderna (vanguardista) o posmoderna (como yuxtaposición de rasgos clásicos y modernos).

Se propone una descripción general de cada uno de estos componentes, como contribución para la construcción de una

narratología general de la estética posmoderna. Las características de la narrativa literaria han sido estudiadas en mi *Manual de análisis narrativo*; las características de la narrativa audiovisual, en *Elementos del discurso cinematográfico*, y las de la narrativa espacial (entendida como la reconstrucción de la experiencia de viaje o de la visita a un espacio cualquiera), en el *Antimanual del museólogo. Hacia una museografía de la vida cotidiana*.¹

Conviene iniciar esta exploración señalando la importancia que tiene la extrema brevedad de la narrativa gráfica, de tal manera que siempre ha dominado la tira (formada por una breve serie narrativa de tres o cuatro imágenes sucesivas) sobre los otros formatos, ya sean la viñeta (que generalmente ocupa una página completa), el episodio (formado por una serie de viñetas), el cuaderno (que contiene varios episodios, y cuya extensión oscila entre 24 y 32 páginas), el libro (que recibe el nombre de novela gráfica) o la serie (formada por una sucesión de cualquiera de los formatos anteriores).

A continuación, presento una descripción general de cada uno de los componentes de la narrativa gráfica, desde la perspectiva del modelo paradigmático, es decir, a partir de la distinción entre narrativa clásica, moderna y posmoderna.

La historieta clásica: la referencia inevitable

La narrativa gráfica de carácter clásico, es decir, de naturaleza formalmente convencional y estable, es el fundamento de todas las otras formas posibles de narrativa gráfica, al menos en Occidente.

En general, la historieta clásica se distingue por tener un inicio conceptualmente (en ocasiones, incluso gráficamente) integrado al relato, de tal manera que anuncia, de forma implícita, el final de la

¹ L. Zavala: *Manual de análisis narrativo* (2007), *Elementos del discurso cinematográfico* (2005) y *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana* (2012).

historia. Este anuncio recibe el nombre de intriga de predestinación, y permite al lector ubicar física, emocional y socialmente a los personajes y su situación dramática. A esta ubicación dramática los formalistas rusos la designaron con el nombre de inicio narrativo y lo asociaron al término técnico de plano general (PG), proveniente del lenguaje cinematográfico. Se trata, entonces, de un PG de naturaleza dramática, no necesariamente visual. Un ejemplo claro de este recurso clásico se encuentra en las viñetas sobre la vida cotidiana elaboradas por Quino, y en las viñetas de Boogie, el aceitoso, del también argentino Fontanarrosa.

Por otra parte, el diseño de la historieta clásica es hipotácico, lo cual significa que cada una de sus imágenes, cada una de sus viñetas y cada una de sus unidades narrativas guarda una relación de carácter causal con la siguiente en una secuencia apodíctica, es decir, de necesidad mutua. El filósofo Walter Benjamin, quien reflexionó sistemáticamente sobre la estética moderna, señaló que en la cultura clásica el fragmento siempre tiene nostalgia por la totalidad y requiere de ésta para revelar su sentido pleno. Esto se traduce en el hecho de que un fragmento cualquiera (por ejemplo, una imagen) nunca es autónomo y sólo se explica plenamente en relación con los que lo anteceden y, en su caso, lo suceden. Ésta es la marca distintiva de DC Comics, la editorial donde nacieron y se han difundido los superhéroes más famosos en todo el mundo durante más de medio siglo.

En la puesta en escena de la narrativa clásica, los personajes de la historieta determinan la función dramática que cumple el espacio. En otras palabras, el espacio acompaña (es decir, ilustra, refuerza, revela y confirma) al personaje y su correspondiente valor dramático. Esta relación entre personaje y espacio dramático es similar a la que existe en la narrativa audiovisual, como es el caso del cine hollywoodense y del cine mexicano (ambos en la década de 1940), así como el cine de Alfred Hitchcock o el musical, policiaco,

fantástico y de ciencia ficción de ese periodo. Estas convenciones narrativas pueden observarse, por ejemplo, en la clásica serie francesa de *Tintín*, tal vez la más difundida en el contexto europeo.

El trazo en la narrativa gráfica de carácter clásico tiende a ser metonímico, es decir, convencional y detallado, precisamente al estilo de Marvel Comics, la tradicional competencia de DC Comics. Es un trazo representacional y realista, como en la mayor parte de las series de narrativa gráfica producidas entre 1930 y 1960 (pensemos, por ejemplo, en *Chanoc*, *Dick Tracy* o *Batman*).

El color, por su parte, cumple una función didáctica en relación con el trazo. Es decir, el color acompaña (ilustra, refuerza, revela y confirma, al igual que el espacio) al trazo. Esta relación entre trazo y color (o entre trazo y textura, cuando la imagen es monocromática) es similar a la que se encuentra en el cine clásico entre imagen y sonido, y se puede observar en las historietas de naturaleza erótica, como la tradicional Dirty Comics o, más recientemente, la curiosa serie de Tijuana Bibles.

La narrativa clásica es causal, de tal manera que primero se muestra la causa de una acción e inmediatamente después la correspondiente consecuencia lógica. Al ser causal, esta narrativa es también cronológicamente secuencial y contenida (en el sentido de que una historia contiene, después del inicio, el correspondiente desarrollo y final). Cuando la secuencialidad está al servicio de un protagonista heroico, entonces, por definición, la estructura narrativa es mitológica y, por lo tanto, contiene las doce unidades narrativas señaladas por Joseph Campbell.²

Cuando la secuencia narrativa es lo suficientemente extensa, tiende a incorporar la estructura del Paradigma Levitz,³ que consiste en la superposición de dos o más subtramas en un mismo episodio,

² J. Campbell: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. (1949); C. Vogler: *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas* (1998).

³ D. O'Neil: "The Levitz Paradigm" en *The DC Comics Guide to Writing Comics* (2001).

de tal manera que al concluir cada una de ellas queda en suspenso la conclusión de las otras. En otras palabras, esta estrategia de suspenso estructural permite aplazar la conclusión de las subtramas hasta el cuaderno siguiente. Aunque dicha estrategia de suspenso surgió en las series de historietas de superhéroes en la década de 1940, se incorporó en la década siguiente a la estructura de las series televisivas y forma parte de la organización narrativa de los géneros canónicos.

En el caso de las tiras, debido a su extrema brevedad y a su naturaleza elíptica, la secuencia autocontenida suele asumir variantes no necesariamente narrativas. Uno de los casos más distintivos (y divertidos) es el de Rube Goldberg, que en la década de 1920 parodió la efervescencia de patentes que surgió en Estados Unidos, creando toda clase de inventos extraños para apoyar la realización de actividades tan cotidianas como cerrar una ventana, pelar una nuez o cazar un ratón.⁴

Las modalidades genéricas de naturaleza clásica son las señaladas por la preceptiva aristotélica: trágico-heroica, melodramático-moralizante y cómico-satírica. A la primera pertenecen los superhéroes, a la segunda, los materiales eróticos y a la tercera, las series sobre la vida cotidiana, como *Lorenzo y Pepita*. Un caso paradigmático donde se presentan las tres modalidades de manera regular es la serie mexicana *La familia Burrón*, creada por Germán Vargas y admirada por el escritor Sergio Pitol.⁵

La ideología de la historieta clásica se sostiene en el presupuesto de una causalidad implícita que, naturalmente, lleva a una organización teleológica del relato, es decir, a una historia donde todo tiene una causa explicable. Estas causas evidentes son, por ejemplo, las contingencias que llevan al protagonista a la tragedia

⁴ Sus trabajos han sido recopilados en varias ocasiones. Véase, por ejemplo, el trabajo anotado de Maynard Frank Wolfe: *Rube Goldberg Inventions* (2000).

⁵ Sergio Pitol: "Borola contra el mundo" en *El arte de la fuga* (1996).

y que suelen estar personificadas en un enemigo específico. Es fácil reconocer esta ideología en las novelas gráficas de aventuras, como los textos ilustrados por Breccia o los viajes de la serie de cómics *Corto Maltese* ilustrados por el también argentino Hugo Pratt.⁶

Todo lo anterior lleva a un final que parece ser inevitable al verlo en retrospectiva. En otras palabras, el final clásico es epifánico, es decir, es el momento en el que una verdad narrativa resuelve todos los enigmas planteados a lo largo del relato. La resolución epifánica suele estar asociada a una perspectiva general que rebasa el contexto inmediato de la historia narrada y que permite conectarla con una perspectiva más general. Un caso claro de la modalidad epifánica se encuentra en la conocida tira de *Mafalda*, donde el cuadro final siempre cierra irónicamente la breve serie de tres o cuatro cuadros.

El final del relato clásico es el espacio natural de la narrativa secuencial. La epifanía (o revelación final) suele estar acompañada por una anagnórisis, es decir, la revelación de una verdad dramática que permite reconocer la verdadera identidad del protagonista. Otros casos de historieta clásica son, entre muchos otros, las series de guerra (*G.I.*), de héroes (*Tarzán*) y superhéroes (de *Superman* a *Spiderman*) producidas a partir de las décadas de 1940 y 1950, así como las series de terror, fantasía, ciencia ficción y romance.

En resumen, la historieta clásica es epifánica, teleológica y metonímica. Cuando tiene la suficiente extensión, el inicio contiene una intriga de predestinación implícita y adopta una perspectiva contextual. El diseño es hipotáctico y el espacio acompaña (ilustra, refuerza, revela y confirma) el perfil dramático del personaje central. El trazo es realista y convencional, y el color (o la textura) cumple una función didáctica en relación con el trazo. La narrativa es causal,

⁶ Este principio es reconocible incluso en los trabajos donde otros dibujantes retoman a este personaje, que tiene aventuras en un contexto diferente al original, como es el caso de *The Secret Venice of Corto Maltese. Fantastic and Hidden Itineraries*, de Guido Fuga y Lele Vianello (1997).

secuencial; tiende a ser mitológica y contenida, además de adoptar las modalidades aristotélicas. Los intertextos son implícitos; la ideología está organizada por la anagnórisis y el final es epifánico.

Las características de la historieta clásica la hacen un vehículo idóneo para los fines didácticos, aunque a veces corre el riesgo de ser estereotipada y repetitiva. Sin embargo, en ella hay lugar para el humor, la ironía y para ocasionales parodias y *remakes*. Ello explica que este formato sea utilizado en los materiales de naturaleza enciclopédica, pedagógica o historiográfica.⁷

Por último, debe señalarse que no es infrecuente encontrar novelas gráficas de formato clásico con contenidos poco convencionales, como en el notable caso de Art Spiegelman, que en *Maus* presenta las memorias de un ratón judío en los campos de concentración nazis, ganador del prestigioso Premio Pulitzer. Así también, a principios de la década de 1980, en México, la Secretaría de Educación Pública produjo una serie de historietas sobre algunos pasajes de la historia del país, si bien con una visión histórica extremadamente convencional.

Como ocurre con los cuentos de Poe y de Quiroga, y con las películas de Hitchcock y de Fritz Lang, las características de la narrativa clásica garantizan la continuidad de las convenciones formales del lenguaje narrativo. La vigencia del estilo clásico se puede observar tan sólo en la reciente publicación de dos novelas gráficas que son, en realidad, la adaptación al formato gráfico de las respectivas novelas literarias. Se trata de *El capitán Alatríste*, de Arturo Pérez-Reverte (2006) y *Ciudad de cristal*, de Paul Auster (2005, con una introducción de Art Spiegelman).

⁷ Por ejemplo, el trabajo panorámico de Rius: *La vida de cuadritos. Guía incompleta de la historieta* (1983). O bien, las guías para aprender idiomas, como la exitosa revista *Mangajin*, recopilada en *Mangajin's Basic Japanese through Comics* (1998). También es el estilo característico de las más de cien adaptaciones de obras literarias de valor universal, como *Don Quijote* o *Romeo y Julieta*, publicadas desde fines de los años 90 por la serie *Classics Illustrated*, dirigida en Estados Unidos a lectores preuniversitarios y acompañadas con varias páginas de notas para su estudio.

La historieta moderna: donde toda experimentación es posible

La narrativa gráfica de carácter moderno se define por oposición a la de carácter clásico. Se encuentra no sólo en el terreno de la experimentación artística, sino también en el periodo de búsqueda de un sistema de convenciones formales e ideológicas. Esto último significa que, por sus características formales, podemos considerar como modernas algunas historietas a las que por razones históricas podríamos llamar preclásicas. Éste es el caso extraordinario de algunas series memorables, como *The Yellow Kid*, la siempre sorprendente viñeta de R. F. Outcault creada hacia 1896 (año en el que fue inventado el cine como lo conocemos ahora, por los hermanos Lumiere). Poco después, en 1904, surge *Little Nemo in Slumberland*, y en 1914 aparece *Krazy Kat*.

La historieta moderna es antinarrativa (o metanarrativa) y sus modalidades corresponden a las tendencias de la gráfica y la narrativa de vanguardia. Las manifestaciones más importantes producen diversas formas de estilización que pueden ser de naturaleza metafórica, surrealista, expresionista o metaficcional; cada una de ellas, a su vez, conlleva diversos tipos de subtexto, que pueden ser de carácter filosófico, alegórico o reflexivo. O bien, son historietas que establecen formas de intertextualidad irónica, es decir, paródica, en relación con las convenciones del paradigma clásico.

Veamos algunos ejemplos. El caso más importante de estilización expresionista es el todavía sorprendente trabajo de Will Eisner en su serie *The Spirit*, creada en 1941. La sofisticación formal y conceptual de ésta, que pertenece al tradicional género policiaco, tiene como continuador, en el siglo XXI, a Frank Miller, en su *Sin City*, creada exactamente 50 años después de la serie de Eisner, en 1991.⁸

⁸ Recientemente se publicó la larga entrevista de Frank Miller a Will Eisner, moderada por Charles Brownstein: *Eisner/Miller* (2006).

En 2005 hemos podido ver la extrapolación del estilo hiperbólico de *Sin City* en la versión cinematográfica de Robert Rodríguez, cuyo mejor momento se encuentra en la viñeta inicial, que funciona como epígrafe estilístico, casi totalmente independiente del resto de la película.

Otros ejemplos de estilización expresionista se encuentran en el trabajo de adaptación de los cuentos fantásticos de Ray Bradbury, los cuentos de terror de Edgar Allan Poe y las novelas góticas de Lovecraft, Kafka y Mary Shelley. Estas adaptaciones al lenguaje gráfico de escritores poco convencionales tiene una larga tradición en Estados Unidos y en algunos países europeos. Aunque nunca llegan a tener gran difusión masiva, han creado un público fiel.⁹

La estilización metafórica tiene lectores fieles que acompañan al personaje aun más allá de las expectativas de sus creadores.

Éste es el caso de los personajes creados por Charles M. Schulz y, en el contexto hispanoamericano, la notable *Mafalda*. Cada una de las tiras de Schulz contiene un subtexto parábólico, en ocasiones explícitamente bíblico.¹⁰

Aquí, conviene detenerse un momento a comentar la existencia de dos tipos de tiras cómicas de naturaleza moderna:

1. El minicómico metonímico, equivalente al minicuento convencional, como es el caso de las fábulas moralizantes y de algunos cuentos para niños. Aquí podemos mencionar las viñetas de *Betty Boop* o *Mafalda*.

⁹ Véase, por ejemplo, la serie de 10 volúmenes en pasta dura y guardapolvo (edición para coleccionistas especializados) de las *Ray Bradbury Chronicles* (New York, Byron Preiss). O la espléndida edición de *Frankenstein* en SM Ediciones, de Barcelona. El mismo Will Eisner, paradigma de la experimentación gráfica, elaboró su famosa guía inicial en el más puro estilo de la narrativa clásica, debido a sus innegables virtudes pedagógicas: *La narrativa gráfica* (1998).

¹⁰ En la década de 1960 se publicó el interesante volumen *The Gospel according to Peanuts*, que es el antecedente de lo que a principios del siglo XXI se ha publicado con el título *The Gospel according to The Simpsons*, de Mark Pinsky (2006).

2. La minificación metafórica, equivalente a la minificación moderna y posmoderna en la literatura experimental, generalmente de carácter fantástico. En esta tradición encontramos las series de *Peanuts* y las viñetas de Maitena, Sergio Aragonés y otros.

La minificación metafórica en la historieta comparte con la minificación literaria y la minificación audiovisual (especialmente en algunos videoclips, algunos tráileres del cine europeo y algunas formas de publicidad irónica) las siguientes características (evidentes en cualquier tira de *Mafalda*): inicio anafórico (es decir, que presupone un antecedente narrativo implícito); temporalidad elíptica, fractalizada (al margen de un orden causal); espacio virtual (creado por invocación); narrador autoirónico (cuya intención irónica depende de cada lector); personajes construidos con recursos intertextuales; género híbrido; lenguaje lúdico; intertextualidad carnavalesca, y final como simulacro de epifanía. Además, se trata de un género de serialidad fractal, en el sentido de que todo texto forma parte de una serie.

Estas características se encuentran en casi todas las colaboraciones de los dos volúmenes colectivos *September 11th, 2001. Artists Respond*, que publicó DC Comics con motivo de la caída de las Torres Gemelas. En este par de volúmenes participaron más de 200 artistas de la narrativa gráfica con propuestas de entre una y cinco páginas en las que es posible observar la diversidad de estilos, ideologías y concepciones de la narrativa que caracterizan a la profesión en los inicios del siglo XXI.¹¹

En general, la historieta moderna tiende a ser experimental, ya sea en la forma o en el contenido narrativo e ideológico, y se distingue por tener un inicio conceptualmente (en ocasiones,

¹¹ *September 11th, 2001. Artists Respond*. (2002).

incluso gráficamente) independiente del resto del relato, de tal manera que este inicio, de manera explícita, es un comentario autónomo en relación con el resto de la historia. Este epígrafe puede tener un carácter metafórico o alegórico y anuncia la naturaleza igualmente alegórica de la historia. A esta ubicación dramática los formalistas rusos la designaron con el nombre de inicio descriptivo, y lo asociaron al término técnico de primer plano (PP), que tomaron del lenguaje cinematográfico. Se trata, entonces, de un PP de naturaleza dramática que suele desconcertar al lector, pues no se precisa el lugar y el tiempo en el que ocurren los hechos mostrados y, generalmente, quedan sin recibir una explicación posterior. Es decir, después de este primer plano narrativo no necesariamente se pasa a un plano general que muestre el contexto causal de lo visto en la secuencia inicial, véase el caso de *Krazy Kat* o *Little Nemo*.

Por otra parte, el diseño de la historieta moderna es paratático, de tal manera que cada una de las imágenes, cada una de sus viñetas y cada una de sus unidades narrativas puede adoptar una autonomía total en relación con el resto de la serie, sin ninguna justificación explícita. Esta tendencia a la autonomía de las partes (a lo que algunos clasicistas han llamado la “nostalgia de totalidad”) puede adoptar diversas gradaciones, pues la autonomía absoluta termina por producir un resultado ininteligible. La historieta moderna tiende a crear un idiolecto estilístico para cada estilo formal. Pensemos en las viñetas didáctico-satíricas (pero documentadas) de los libros de Rius, difícilmente imitables.

En la puesta en escena el espacio físico determina la función dramática que cumplen los personajes dejándolos, con sus conflictos internos o externos, al margen de todo desarrollo dramático; asimismo, los espacios físicos tienen precedente sobre los sucesos narrativos. El tiempo narrativo se espacializa, es decir, se comporta como el espacio donde hay una simultaneidad

de tiempos (cronológico, narrativo, psicológico interior, de la lectura...), cada uno de los cuales tiene el mismo peso dramático que los otros. En otras palabras, el personaje sólo acompaña (ilustra, refuerza, revela y confirma) la naturaleza metafórica que tiene el espacio en cada caso. Esta relación entre personaje y espacio dramático es similar a la que existe en la narrativa experimental (por ejemplo, en el cine expresionista de las décadas de 1920 y 1930, en el *film noir* de las décadas de 1940 y 1950 o en el cine documental de las vanguardias europeas). Éste es el caso de *The Spirit*, de Will Eisner.

El trazo moderno tiende a ser metafórico, es decir, muy estilizado, poco realista y muy simplificado. Es, en general, un trazo que se aleja de toda intención representacional. Claramente, ejemplo de ello es de *Peanuts* y algunas viñetas de la revista *Mad*, como la serie “Spy vs. Spy”.

El color, por su parte, puede adoptar una lógica independiente en relación con el trazo. Esta relación entre trazo y color (o entre trazo y textura cuando la imagen es monocromática) es similar a la que se encuentra en el cine moderno entre imagen y sonido. La experimentación con resultados efectivos se encuentra en el trabajo de Robert Crumb.

La narrativa moderna está al servicio de una estilización general, ya sea de naturaleza metafórica (*Mafalda*, *Charlie Brown*, *The Pink Panther*), surrealista (*Krazy Kat*), metaficcional (*Mr. Magoo*) o expresionista (*The Spirit*). Formas de animación expresionista se encuentran en la internacional *Animatrix*, la belga *Belleville* y la muy experimental versión cinematográfica de *Hulk*.

La narrativa moderna tiende a ser fragmentaria y, en casos extremos (como en *The Yellow Kid*), puede tender hacia un alto grado de lirismo, al margen de toda intención de progresión causal. En estos casos, la estructura narrativa se reduce a una superposición

de los fragmentos que reflejan el recuento subjetivo y parcial de una historia parcial.

Las modalidades genéricas se pueden aproximar al tono paródico, ya sea de carácter estilístico (Fontanarrosa) o temático (*Mad*) y, por lo tanto, con frecuencia utilizan recursos irónicos y metaficcionales.

La ideología de la historieta moderna suele tener un subtexto específico, ya sea de carácter alegórico (*B.C.*), didáctico (*Los Supermachos*) o parabólico (*Helioflores*). Todo ello lleva a un final abierto, en ocasiones con un simulacro de epifanía, especialmente en las breves tiras publicadas en los diarios.

En resumen, la historieta moderna es expresionista, metaficcional y metafórica. Cuando tiene la suficiente extensión, el inicio es autónomo en relación con el resto y se concentra en un detalle narrativo. El diseño es paratáctico y el personaje acompaña (es decir, ilustra, refuerza, revela y confirma) el sentido dramático producido por el espacio donde ocurre la acción dramática (que puede estar reducida al mínimo). El color (o la textura) tiene precedencia sobre la calidad del trazo; este último es de carácter alegórico. La narrativa es fragmentaria y tiende a la polisemia y a la ambigüedad moral. Los intertextos suelen adoptar un tono irónico; la ideología es antirepresentacional, y el final es abierto.

La narrativa gráfica moderna es poco comercial, pero es la que ha ganado el mayor prestigio cultural, pues se deriva, en mayor o menor grado, de los principios estéticos e ideológicos del arte de vanguardia.

La historieta posmoderna: los juegos de la ironía y la metaficción

La historieta posmoderna es lúdica y parece apuntar hacia un reencantamiento del género, dando a sus lectores la sensación de estar leyendo materiales artísticos de la mayor complejidad moral

y sofisticación intelectual. Es decir, se trata de dar permiso para salir a jugar siendo un adulto exigente y poco inocente. Pero en todos los casos el ingrediente esencial es una ironía intertextual que difícilmente se encuentra antes de la década de 1960.

Esta intertextualidad se puede observar en la tendencia a contar con numerosas versiones de clásicos literarios en formas de experimentación formal que, a su vez, son rigurosamente fieles al texto original.

Los materiales paradigmáticos de la historieta posmoderna pueden verse en las series de *Fanboy* (en las que el mexicano Sergio Aragonés enfrenta a su metalector de cómics a los héroes de Marvel y, más tarde, a los héroes de DC Comics: de Superman y Batman a los personajes de Ray Bradbury y Philip K. Dick). La parodia que hace Aragonés de la revista *Mad* lo ubica en un espacio irrepetible: se trata de una metaparodia posmoderna.

Los subtextos que encontramos en la historieta posmoderna ya no son necesariamente explícitos y didácticos (*Mafalda*, *Los Agachados*, entre otros), sino filosóficos (*Calvin y Hobbes*) o literarios (*Fantomas* en la versión de Cortázar). Sus formas de didactismo son, en realidad, simulacros de taxonomía didáctica. En este contexto, Maitena es la serie posmoderna dirigida a los adultos erotizados y clasemedios que alguna vez leyeron *Mafalda*.

Baby Blues y *Shreck* comparten un mismo paradigma estético: la ironía y la metaparodia como horizonte natural y como la única forma legítima de apropiación del imaginario cotidiano. Éste es el espacio de *Aladdin*, el *Conde Pátula* y la estética de la animación iniciada con *Toy Story*, donde el reciclaje irónico se apoya en la intertextualidad que se inicia a la edad de dos años, cuando se pueden reconocer los personajes de una serie específica, y las correspondientes parodias animadas.

La historieta posmoderna tiende a ser lúdica, ya sea en la forma o en el contenido narrativo e ideológico, y se distingue por

tener un inicio que funciona como un simulacro de intriga de predestinación, esto es, un inicio en el que se anuncia lo que concluirá casi inmediatamente después, no lo que concluirá al final de la historia. Éste suele cumplir, de manera simultánea, las funciones del inicio narrativo (que ubica el tiempo, el espacio y el contexto dramático de los personajes) y del descriptivo (que se concentra en un detalle descontextualizado de cualquier referente dramático o narrativo). Es decir, se trata de un inicio simultáneamente clásico y moderno que permite que cada lector asuma a partir de ahí sus estrategias de lectura. En la estética posmoderna es el lector quien construye el sentido último de una trama que es sólo un simulacro narrativo. Éste es el caso de la serie *Baby Blues*, donde se parodian hasta la exasperación las dificultades de tener un bebé en casa.

Por otra parte, el diseño de la historieta posmoderna es itinerante, es decir, tiende a alternar secuencias hipotácticas (con una causalidad evidente) con otras secuencias paratácticas (en otras palabras, ajenas al principio de organización aristotélica). De esta manera, cada una de las imágenes, cada una de las viñetas y cada una de las unidades narrativas puede estar ligada a la siguiente, o bien puede tener una autonomía total en relación con las demás. Su pertenencia o no a una lógica causal depende de las estrategias de interpretación de cada lector en cada lectura o relectura del texto. La historieta posmoderna produce a su lector implícito durante el proceso de lectura, en lugar de adaptarse a las necesidades de un lector ya preexistente en una u otra tradición estética (convencional o vanguardista). Pensemos, por ejemplo, en la estilización gráfica que distingue a la serie *Sin City* o el trabajo metaficcional del español Sergio García, claramente influido por Escher.

En la puesta en escena, el espacio físico y los personajes suelen ser independientes uno del otro, de tal manera que alternan las funciones de fondo y forma, de acuerdo con un ritmo que puede ser interrumpido en cualquier momento (ya sea por el diseño

de la página o por la actividad misma del lector al seleccionar un fragmento u otro de este diseño). Éste es el caso del brasileño Ziraldo, cuyos trabajos circulan poco fuera de Brasil y España. Entre sus más logradas novelas gráficas para niños se encuentra *Una maestra macanuda* y, en el terreno totalmente metaficcional, el espléndido trabajo en colaboración con Carlos Montemayor *El niño de los cuadritos* (1992), publicado en México por Libros del Rincón de la Secretaría de Educación Pública.

El trazo posmoderno tiende a ser autónomo en relación con el color y con las otras viñetas de la misma narración, o bien, adopta una relación irónica con el mismo color (o con la textura de la imagen). Pensemos en los trabajos del estadounidense Chris Ware o del francés Moëbius, este último, colaborador durante muchos años en *Heavy Metal* y cuyo trabajo sirvió como punto de partida para la escenografía de la serie cinematográfica *Alien*.¹²

La narrativa posmoderna oscila entre metanarrativa y simulacros de narrativa, ofreciendo fragmentos simultáneos o alternativos de géneros y estilos gráficos, ideologías y reglas de género. Éstos son los componentes que definen el trabajo del mexicano Sergio Aragonés. En la serie de *Fanboy* encontramos a un niño que lee cómics de Marvel y DC Comics que, involuntariamente, ironiza las convenciones más conocidas de la tradición de los superhéroes.

Los géneros en la narrativa posmoderna aparecen de manera itinerante, fragmentaria y lúdica, como en el caso de la argentina Maitena. Por su parte, la intertextualidad posmoderna es architextual, autorreferencial y con frecuencia incursiona en la metalepsis (es decir, en la yuxtaposición de los planos referenciales, por ejemplo, al convertir al autor en personaje, como en el homenaje a los

¹² En México no se conoce el trabajo lúdico experimental de Chris Ware, documentado en el libro de Sergio García Sánchez: *Sinfonía gráfica* (2000). También destaca el trabajo del mismo Sergio García, con clara influencia de Escher.

Exercises de Style de Raymond Queneau que ha hecho Matt Madden en *99 Ways to Tell a Story*.¹³

La ideología de la historieta posmoderna es de carácter paródico, simultáneamente autorizando e ironizando diversos simulacros de verdad narrativa y moral. Uno de los mejores ejemplos de estos juegos de ambigüedad semántica se encuentra en *Calvin y Hobbes*.

Todo lo anterior lleva a un final virtual, como simulacro de epifanía, donde se ponen en evidencia las condiciones de posibilidad de la misma narración y de su lectura e interpretación por parte del lector. El final posmoderno suele ser, entonces, el lugar más natural para la tematización del acto de leer, como se puede comprobar al leer cualquier ejemplo de la popular serie de *Garfield*.

En resumen, la narrativa gráfica posmoderna es lúdica, irónica y metaficcional. Tiende a ser extremadamente breve y compleja, también se caracteriza por una tendencia al simulacro de inicio y de final. Su diseño es itinerante, pasando de la hipotaxis aristotélica a la fragmentación paratáctica más vanguardista o absurda, todo ello en una misma historia o con frecuencia en una misma viñeta. El personaje y el espacio que éste ocupa son independientes uno del otro, y lo mismo ocurre con el trazo en relación con el color: la posible complementariedad entre ellos es responsabilidad exclusiva de cada lector, así como el sentido moral de la acción dramática (cuando ésta existe). En la narrativa architextual, la visión del mundo está apoyada en la paradoja y la incertidumbre. Y el final propone (y en ocasiones tematiza) un simulacro de epifanía.

La narrativa gráfica posmoderna es la más distintiva de los últimos 25 años. Dialoga naturalmente con el lenguaje del cine, de los videojuegos y tiene el ritmo del videoclip. Es marcadamente

¹³ *Exercises de Style* de Raymond Queneau es una referencia inevitable para todo escritor experimental, traducido al español en la editorial Cátedra por Fernando González Ferrer (cuya nota introductoria se extiende casi 50 páginas). Matt Madden ha hecho un homenaje al principio de la repetición, que es el más característico de la estética fractal.

lúdica, sin tomarse demasiado en serio, coincidiendo con las nuevas generaciones de lectores que toman cada vez más en serio al lenguaje gráfico. Es sintomático de un escepticismo que se asume lúdicamente, tal vez ahí radica su mayor virtud estética y su mayor vulnerabilidad ética.

Estas notas son una invitación para seguir explorando las posibilidades formales e ideológicas de la narrativa gráfica contemporánea.

Componentes formales de la narrativa gráfica

	Narrativa clásica	Narrativa moderna	Narrativa posmoderna
Inicio	Narrativo (PG a PP) integrado al relato: Quino Intriga de predestinación: <i>Boogie</i>	Descriptivo (PP a PG) independiente del relato: <i>Yellow Kid</i> Independiente del final: Trino	Simultaneidad de Narración y Descripción: <i>Baby Blues</i>
Diseño	Hipotático: DC Comics	Paratótico: Rius	Fractal: <i>Sin City</i>
Escena	El espacio acompaña al personaje: <i>Tintín</i>	El espacio precede al personaje: <i>The Spirit</i>	Espacio autónomo frente al personaje: Ziraldo
Traza	Metonímico (detallado): Marvel Comics Representacional: <i>Chanoc</i>	Metafórico (simplificado): <i>Peanuts</i> Expresionista: “Spy vs. Spy”	Autonomía referencial: Sergio García
Color	Función didáctica; acompaña al trazo: <i>Tijuana Bibles</i>	Función sinestésica; precede al trazo: Crumb	Función itinerate; alternativamente didáctica o sinestésica: Moëbius

Narrativa	Causal Secuencial Mitológica Contenida: Paradigma Levitz	Expresionista antinarrativa (fragmentación, lirismo, etc.): Paradigma Eisner	Itinerante Simulacros de narrativa y metanarrativa Reflexividad: <i>Fanboy</i>
Género	Modalidades genéricas (trágico-heroico) (melodramático- moralizante) satírico): Gabriel Vargas	El autor precede al género: Fontanarrosa	Itinerante, lúdico (fragmentos simultáneos o alternativos de (cómico- géneros y estilos): Maitena
Intertextos	Implícitos: <i>Betty Boop</i>	Pretextuales Parodia Metaficción: <i>B.C.</i>	Architextuales Metaparodia Metalepsis: <i>Calvin y Hobbes</i>
Ideología	Anagnórisis Teleología Causalidad: <i>Corto Maltese</i>	Indeterminación Ambigüedad moral Distanciamiento de las convenciones y de la tradición: <i>Helioflores</i>	Incertidumbre Paradojas Simulacros de lo clásico y moderno: <i>Matt Malden: 99 Ways to Tell a Story</i>
Final	Descriptivo (PP a PG) Cierre de género Final epifánico: Una verdad resuelve todos los enigmas: <i>Mafalda</i>	Narrativo (PG a PP) Cierre de autor Final abierto; neutralización de la resolución: <i>Krazy Kat</i>	Simultaneidad de género y autor Final virtual; simulacro de epifanía: <i>Garfield</i>

Fuentes consultadas

Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI Editores, 1984.

Brownstein, Charles (ed.). *Eisner/Miller*, Barcelona: Norma Editorial, 2006.

- Del Río, Eduardo (Rius). *La vida de cuadritos. Guía incompleta de la historieta*, México: Grijalbo, 1983.
- Eisner, Will. *La narrativa gráfica*, Barcelona: Norma Editores, 1998.
- Fuga, Guido y Vianello, Lele. *The Secret Venice of Corto Maltese. Fantastic and Hidden Itineraries*, Roma: Lizard Edition, 2005 (1997).
- García Sánchez, Sergio. *Sinfonía gráfica*, Barcelona: Grenalt, 2000.
- Lehmann, Timothy R. *Manga. Masters of the Art*, New York: Harper Collins, 2005.
- Madden, Matt. *99 Ways to Tell a Story. Exercises of Style*, London: Chamberlain Bros.
- Mangajin's Basic Japanese through Comics*, New York: Weatherhill, 1998.
- O'Neil, Denis. "The Levitz Paradigm" en *The DC Comics Guide to Writing Comics*, New York: Watson Gupstill, 2001, 100-103 pp.
- Pinsky, Mark. *The Gospel according to The Simpsons*, Nueva York: WJK Books, 2006.
- Pitol, Sergio. "Borola contra el mundo" en *El arte de la fuga*, México: Era, 1996, 238-243 pp.
- September 11th*, 2001. *Artists Respond*, New York: Dark Horse Comics, 2002.
- Wolfe, Maynard Frank (ed.). *Rube Goldberg Inventions*, New York: Simon and Schuster, 2000.
- Zavala, Lauro. *Manual de análisis narrativo*, México: Trillas, 2006.
- . *Elementos del discurso cinematográfico*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2005.
- . *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

Semiótica museográfica

El estudio sistemático de la experiencia de visita a los espacios museográficos es una disciplina relativamente reciente. La evolución de ésta en los últimos 25 años muestra una creciente tendencia al desarrollo de las aproximaciones interdisciplinarias.

Fue apenas en la segunda mitad de la década de 1980 cuando se crearon los primeros programas europeos de posgrado dedicados a los Estudios Museográficos, como el de la Universidad de Leicester, que hoy en día puede ser cursado también en línea. Muchos de estos programas estaban inicialmente orientados al estudio de los centros interactivos de ciencia y tecnología, razón por la cual tenían una tendencia a privilegiar las aproximaciones cuantitativas propias de las ciencias naturales.

Poco después, en 1992, se creó la revista francesa *Publiques et Musées*, de la Universidad de Lyon, con una aproximación más propia de las ciencias sociales. Después de publicar 18 números semestrales, actualmente disponibles en línea, en 2003 dejó su lugar a la revista *Culture et Musées*, publicada por la Universidad de Avignon, cuyo alcance rebasa los estudios de visitantes para abarcar todo el espectro de la cultura museística, siempre desde una perspectiva social.

Para apreciar la naturaleza de los cambios producidos en los estudios museológicos en las últimas décadas, cabe señalar cómo

todavía en la segunda mitad de la década de 1990, al menos en la tradición anglosajona, seguía dominando la idea empirista de que hacer teoría es hacer trabajo de campo y proponer estudios de caso. Un indicador de esto último es la publicación, en 1996, del volumen colectivo *Museum Theories* por Oxford University Press, recopilación de una serie de estudios de caso, todos ellos imposibles de ser repetidos, y en los que todavía no se asoma el interés por elaborar una reflexión teórica general sobre los problemas que plantea el estudio cualitativo de los espacios museográficos.

Simultáneamente se empezaron a proponer los trabajos semióticos de investigadores como Eliseo Verón (con su tipología metafórica de desplazamientos por el espacio museográfico, señalando la existencia de visitantes chapulín, hormiga, pez y mariposa) y Jean Umiker-Sebeok (quien integra, de manera insólita y productiva, la aproximación cualitativa de la semiótica con el trabajo casuístico de la mercadotecnia).

Mientras tanto, en 1990 se creó en Estados Unidos la Asociación para el Estudio de los Visitantes (vsa por sus siglas en inglés), que en su inicio trató de responder a las demandas de un creciente público interesado en lo que se llamó el *edutenimiento* (educación con entretenimiento). Hoy en día, esta asociación cuenta con investigadores universitarios distribuidos en más de 20 países.

Por su parte, las actividades académicas y profesionales difundidas a través de la Asociación Americana de Museos (AAM por sus siglas en inglés) muestran la enorme diversidad de metodologías que existen actualmente en los estudios sobre museos, no sólo desde diversas disciplinas (sociales, naturales y humanísticas), sino desde diversas perspectivas, es decir, las que proponen los diseñadores, los administradores, los curadores, los educadores... y los mismos visitantes. Es conveniente recordar que esta asociación ya cumplió más de cien años, pues fue creada en 1906, y actualmente

tiene más de 18 mil miembros distribuidos en tres mil instituciones museísticas.

La revista bimestral de esta asociación, *Museum*, a lo largo de varias décadas ha publicado materiales de carácter panorámico que dan cuenta de lo que ocurre en la profesión, en los estudios universitarios y en las políticas públicas que afectan al gremio de quienes trabajan en los museos. Durante varias décadas ha elaborado un catálogo de los libros que se publican en todo el país sobre cualquier asunto relacionado con los museos y sus visitantes, si bien desde hace varios años ya cuenta con su propia producción editorial.

A su vez, la revista trimestral *Museum Internacional*, de la Unesco, se ha publicado en cinco lenguas de manera continua desde su creación en 1948. La versión en español está disponible en línea. En su etapa más reciente se anuncia como una publicación de naturaleza interdisciplinaria, y solicita colaboraciones provenientes de disciplinas como antropología, arqueología, historia e historia del arte, sociología, filosofía, museología y economía. Esta política editorial es un claro indicador del estado actual de los estudios sobre museología en el contexto internacional.

Sin duda, la asociación más importante en el mundo en el ámbito de los museos es el Consejo Internacional de Museos (ICOM por sus siglas en inglés), creado en 1946, su sede en Francia comparte espacio físico con la Unesco, organización con la cual colabora estrechamente. En este momento, el ICOM cuenta con más de 28 mil miembros en 137 países, y sus delegaciones nacionales y regionales han organizado innumerables congresos y talleres para dar cuenta de la diversidad de aproximaciones a los estudios sobre los museos y sus visitantes.

Ha sido durante las últimas dos décadas que se han creado colecciones de libros sobre museología en destacadas editoriales europeas, como es el caso de Routledge (en Inglaterra), que ya ha publicado más de cien títulos en los últimos 20 años, y Trea

(en España), con más de 80 títulos en los últimos 15 años. Este importante mercado editorial es un reflejo de la vertiginosa multiplicación que en estos años han tenido los programas de grado y posgrado dedicados a los estudios sobre museología y patrimonio, tanto en lengua española como en lengua inglesa.

En México, el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana creó en la década de 1990 una maestría en museos que sólo funcionó durante un par de generaciones, si bien de ahí surgió uno de los trabajos ganadores del Premio “Miguel Covarrubias” en las Áreas de Museografía e Investigación de Museos, convocado anualmente por el Instituto Nacional de antropología e historia (INAH). en esa misma década se creó la maestría en museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRYM), también perteneciente al INAH.

En 1996, el investigador Felipe Lacouture creó la trimestral *Gaceta de Museos*, publicada por el INAH. Desde 2010 esta publicación está acompañada por la revista semestral *Intervención*, de la misma ENCRYM.

Es interesante observar que una porción considerable de los estudios producidos en el país sobre museología se ha realizado en universidades, escuelas y facultades que no están dedicadas de manera exclusiva a su estudio, como es el caso de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) y algunos centros de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), como la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), el Museo de Ciencias y la Facultad de Estudios Superiores Iztacala. Este hecho, sin duda, enriquece la diversidad de aproximaciones disciplinarias a este campo de estudio.

Dado lo anterior, se puede concluir que los estudios sobre los visitantes, y en general sobre museología, han tenido una notable expansión en los últimos 25 años, tanto en México como en el resto del mundo, lo cual ha contribuido a su profesionalización.

Tal vez el cambio más notable en este desarrollo ha sido el reconocimiento de que los estudios museológicos son, por la naturaleza de su objeto de estudio, un terreno indudablemente interdisciplinario.

Sobre la experiencia del visitante

Ante esta diversidad de aproximaciones a los estudios sobre los espacios museográficos, tal vez sea un buen momento para intensificar la polinización de los estudios sobre museología y, en particular, los estudios sobre la experiencia del visitante. A continuación, se señala la posible pertinencia de algunos conceptos surgidos de campos inicialmente ajenos a la museología.

En sus llamadas epifanías de viaje (*denkbilder*), el filósofo alemán Walter Benjamin habló, especialmente durante la década de 1920, sobre la experiencia del *flaneur*, es decir, el caminante que se sorprende al dar vuelta a una esquina y descubrir un paisaje urbano totalmente inimaginable hasta ese momento, de manera similar a la experiencia que puede tener el visitante de un espacio museográfico que se sorprende al entrar a la siguiente sala y descubrir una dimensión de la realidad que no había imaginado hasta ese momento.

En sus trabajos sobre la poética de las zonas barriales, el urbanista Kevin Lynch propone diversas categorías para el estudio de los espacios arquitectónicos, donde destaca el concepto de los *mojones*, es decir, los referentes espaciales que son de interés individual y colectivo para los encuentros casuales, las manifestaciones

públicas y otros usos del espacio común. Esta actitud lleva a pensar en la existencia de una sintaxis de la distribución arquitectónica, de la misma manera que los espacios museográficos crean su propia sintaxis espacial, generando lo que se podría llamar una especie de *fonología arquitectónica*.

En sus reflexiones personales, algunos artistas (como Richard Long y Shea Craig) proponen el acto de caminar por lugares desconocidos como una forma de arte, es decir, como parte de lo que llaman una manifestación de la subjetividad radical, que puede quedar registrada en fotografías que ellos mismos toman durante sus recorridos. Esta irrepetibilidad de la experiencia es similar a la que tiene cada visitante en cada uno de los recorridos de su visita a un espacio museográfico: estableciendo ritmos y desplazamientos particulares y construyendo de esa manera una marcha de carácter muy personal.

En sus trabajos de etnografía, el antropólogo inglés Nigel Barley —después de haber analizado sus propias estrategias de observación en el campo africano— se ha dedicado a estudiar a sus colegas antropólogos como si fueran parte de una comunidad extraña y marcada por peculiares rituales de naturaleza académica. Lo mismo ha hecho con los rituales de cumpleaños, graduación y otros similares que sus vecinos realizan en el edificio donde vive con su familia. Así también, el equipo de curadores, diseñadores y especialistas en educación que hacen posible una exposición museográfica pueden ser objeto de un estudio etnográfico, estudiando los rituales de estos observadores para, de esa manera, tomar conciencia de las estrategias de enmarcamiento (*framing*) que se ponen en juego en cada exposición.

En su artículo sobre la artesanía intelectual, como parte de su libro sobre *La imaginación sociológica*, el investigador Charles Wright Mills señaló algunas estrategias que puede poner en

práctica el investigador para tener ideas novedosas y perspectivas frescas sobre sus objetos de estudio más familiares. De la misma manera, un espacio museográfico puede proponer una manera distinta de observar con detenimiento un ámbito de la realidad al que miramos con indiferencia por estar demasiado próximo a nuestra rutina cotidiana.

Éstas y otras aproximaciones provenientes de la sociología, la etnografía, la teoría literaria, los estudios culturales, el diseño urbano y la historia del arte pueden contribuir a afianzar la tendencia a aproximarse al estudio de los espacios museográficos desde perspectivas interdisciplinarias.

En *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana* (2012), de mi autoría, propongo estudiar la experiencia museográfica de manera similar a lo que en la estética de la recepción literaria se ha hecho con la experiencia de la lectura. Al adoptar la perspectiva del visitante y, sobre todo, la de quienes no visitan un espacio museográfico con regularidad, se puede llegar a considerar la visita a cualquier espacio cotidiano como una experiencia de naturaleza museográfica.

La experiencia de visitar los espacios museográficos se mantiene entre las opciones más estables del menú cultural, tal vez porque estos espacios son uno de los últimos reductos donde la imaginación encuentra un lugar estable.

Fuentes consultadas

Barley, Nigel. *Native Land. The bizarre rituals that make the English English*, London: Penguin, 1990.

Benjamin, Walter. *Denkbilder. Epifanías en viajes*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

Gómez Martínez, Javier. *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón: Trea, 2006.

- Lynch, Kevin. *¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- McLachlan, Gale y Reid, Ian. *Framing and Interpretation*, Melbourne: Melbourne University Press, 1984.
- Moreno, María Olvido. *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001.
- Rifkind, Hugo: “Why do people visit museums (6 theories)” en *Juanjaime*, sitio web <<https://cutt.ly/ZYuQoeU>>.
- Verón, Eliseo y Levasseur, Martine. “Bestiario ilustrado: Etnografía de una exposición” en *Revista de la ENAP*, núm. 17, 1993, 33-49 pp. Traducción de María de la Paz Silva.
- Wright Mills, Charles: “Sobre artesanía intelectual” en *La imaginación sociológica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986 (1959), 206-236 pp.

Publicaciones periódicas y fechas de creación:

- *Culture et Musées* (2003), Universidad de Avignon, Francia.
- *Gaceta de Museos* (1996), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- *Intervención* (2010), Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, México.
- *Museum* (1906), American Association of Museums.
- *Museum Internacional* (1948), Unesco.
- *Publiques et Musées* (1992–2000), Universidad de Lyon, Francia.
- *Visitor Studies: Theory, Research and Practice* (1988), Visitor Studies Association.

Elementos de estética posmoderna

Semiótica de la estética posmoderna

La ficción posmoderna presenta una serie de características distintivas que pueden ser reconocidas fácilmente. Tales características pueden aparecer de manera aislada o recurrente en un mismo texto y, también, ser atribuidas al texto por el lector o espectador.

Estas particularidades, entonces, no sólo pertenecen a textos específicos, sino que revelan estrategias de lectura, es decir, son atributos que un lector proyecta sobre un texto. Dichas estrategias son: significantes flotantes, intercontextualidad ilimitada, normatividad deslizante, intertextualidad itinerante, alusividad anacrónica, citación apócrifa, ironía inestable, hibridación genérica, relatividad hermenéutica y referencialidad architextual. Se explicarán a continuación.

La existencia de significantes flotantes fue reconocida por el antropólogo Claude Lévi-Strauss al estudiar algunas manifestaciones del arte contemporáneo, como lo señaló José Guilherme Merquior en su estudio sobre la estética levistraussiana (1977).¹

Un ejemplo de significante flotante es la carriola que aparece en la secuencia de las escalinatas de Odessa en *El acorazado Potemkin* (1927) de Sergei Eisenstein, pues reaparece en diversas películas subsiguientes en las que se alude a esta secuencia. Entre estas películas podemos mencionar *Bananas* (1971) de Woody Allen, donde

¹ José Guilherme Merquior: *La estética de Lévi-Strauss* (1977).

vemos una carriola abandonada en la calle en medio de la confusión provocada por el súbito golpe de Estado a un país bananero latinoamericano. También, podemos reconocer la alusión a dicha carriola en la secuencia de *Nos amábamos tanto* (1974) de Ettore Scola donde el profesor de cine reconstruye la secuencia en las escalinatas de la iglesia de un pequeño pueblo, ante la desconcertada amiga a la que está cortejando, y donde la carriola es sustituida por una enorme caja de cartón que se encuentra abandonada en la calle.

Por último, también encontramos una referencia a este significativo flotante en la secuencia cuidadosamente editada por Brian de Palma en su versión de *Los intocables* (1987), donde la alusión a menos de un minuto de la versión original es extendida en una secuencia con duración de casi 10 minutos. En esta recreación estilizada aparecen referentes a los marineros de la película de Eisenstein, y la edición con efecto de choque es desplazada por una edición en la que el ritmo dramático intensifica el suspenso de la posible muerte de los mafiosos en las escalinatas de la estación de autobuses de Los Ángeles.

El sentido de los significantes flotantes es contextual: depende del reconocimiento que se hace del contexto original que está siendo aludido.

La intercontextualidad ilimitada corresponde a los procesos de la semiosis ilimitada a la que se refirió Charles S. Peirce al estudiar los mecanismos de interpretación.² Lo que está en juego en toda relectura irónica de textos es la superposición del contexto original y el contexto del lector actual.

Un ejemplo de intercontextualidad ilimitada lo encontramos en las anotaciones críticas al *Quijote* de Miguel de Cervantes, pues cada una de estas interpretaciones pertenece a un contexto

² Concepto desarrollado, por ejemplo, en el trabajo de María Laura Braga: "La semiosis ilimitada" (177s), incluido en el libro colectivo coordinado por Victorino Zecchetto: *Seis semiólogos en busca de lector* (1999).

específico de interpretación disciplinaria (filológica, historiográfica, lingüística, genérica, entre otras a partir del contexto de la concepción que el lector tiene acerca de esta novela en términos generales. Algo similar ocurre con pasajes específicos del *Ulysses* de James Joyce y, virtualmente, de cualquier otro texto literario.

Otro ejemplo interesante es la posibilidad de comparar y yuxtaponer los contextos de un salón de clases con el de un texto literario, de tal manera que podemos considerar a una clase como un cuento: su título crea expectativas de suspenso; el inicio revela elementos de una intriga de predestinación; la organización de las actividades puede respetar o no la lógica secuencial, y el final puede corroborar las expectativas iniciales.

La intercontextualidad ilimitada nos recuerda que todo texto tiene un architexto al que pertenece (como conjunto de reglas genéricas que le dan sentido como un *token* particular) y que establece un diálogo textual con uno o varios pretextos particulares (casos específicos de las reglas genéricas). La intercontextualidad ilimitada, por lo tanto, se apoya en el principio de comparación (architextual) y en el principio de distinción (pretextual).

La normatividad deslizante es un mecanismo que recuerda la lógica del sistema monetario, donde son frecuentes las devaluaciones con moneda deslizante. De manera similar podemos pensar en la existencia de deslizamientos paulatinos de las convenciones ideológicas, culturales o, por supuesto, literarias o cinematográficas.

Entre las formas de deslizamiento paulatino de la normatividad dominante podemos pensar en diversos casos relativos a la moral. Por ejemplo, las discusiones acerca de la pena de muerte, el aborto o la permisividad sexual, el sentido irrefutable de los textos bíblicos o el uso de lenguaje escatológico en los espacios públicos. En todos estos terrenos donde la normatividad ha impuesto límites muy precisos es posible observar un deslizamiento paulatino de las mismas fronteras de lo permitido y lo prohibido.

En general, podría decirse que el conocimiento avanza en términos de un deslizamiento paulatino y casi inadvertido, hasta que súbitamente se produce un efecto por el principio de acumulación, y el estallido de un nuevo paradigma científico llega incluso a alcanzar las planas de la prensa diaria (el descubrimiento de una cura natural para el cáncer, la naturaleza fundamental de la materia en el universo, la constitución genética de Jesucristo).

Uno de los casos más interesantes de normatividad deslizante para el estudio de la ficción posmoderna es el relativo a las formas de interpretación de los textos bíblicos. El trabajo multidisciplinario del equipo de investigadores de la Universidad de Yale que produjo el volumen *The Postmodern Bible* ha estudiado durante los últimos 20 años las formas en las que, paulatinamente, diversos cánones sobre la interpretación de determinados pasajes han sido erosionados casi inadvertidamente.³ Este hecho ha sido el caldo de cultivo que durante varias décadas (desde el descubrimiento de los rollos del Mar Muerto) ha permitido el reciente estallido de una ola de novelas (y otras ficciones) donde está en juego el concepto mismo de verdad en relación con la identidad personal de María, el contenido hermético del Santo Grial o la existencia de secretos eclesiásticos guardados por cientos de años.

La intertextualidad itinerante consiste en una intertextualidad que tiene distintos referentes genéricos en cada fragmento del texto.

Por ejemplo, la ficción literaria producida en los espacios fronterizos (en particular en la frontera entre México y Estados Unidos, uno de los espacios fronterizos más conflictivos y dinámicos del mundo, pero también la frontera con Guatemala) tiene una naturaleza genéricamente fragmentaria, de tal manera que cada fragmento del texto apela sucesivamente a las reglas

³ The Bible and Culture Collective: *The Postmodern Bible* (1995).

genéricas del cuento, la minificción, la novela, el ensayo o la crónica. Los narradores que escriben en Tijuana, Ciudad Juárez o Chiapas (como Daniel Sada, Luis Humberto Crosthwaite o el Subcomandante Marcos) tienen una escritura en la que simultáneamente se apela a la estructura silábica del corrido norteño, los pasajes más oscuros del *Quijote*, la estructura de algunos mitos precolombinos, las frases de la publicidad televisiva y otros terrenos discursivos igualmente dispares entre sí. Algo similar se encuentra en la escritura de otros autores que vivieron en sitios donde había un flujo excepcionalmente intenso de intercambio lingüístico, comercial y cultural. Éste es el caso de Praga en el periodo de Kafka o de Viena en el periodo de Wittgenstein. También se pueden traer a la memoria las condiciones de escritura de Walter Benjamin, quien escribió toda su obra fragmentaria en un permanente estado de itinerancia por el territorio (geográfico, ideológico y genérico) del continente europeo, y quien incluso tematizó esta errancia en sus propias reflexiones sobre la experiencia del *flâneur* urbano. Se podría afirmar, recordando la experiencia de Benjamin, que la lectura posmoderna de textos es un ejercicio de *flânerie intertextuelle*.

La alusividad anacrónica es una estrategia de la ficción posmoderna que consiste en la presencia simultánea de contextos diferentes en un mismo enunciado. Esta alusividad es una manifestación de lo que ha señalado la psicología construccionista (Paul Watzlawick *et al.*) en relación con la percepción de la realidad en la vida cotidiana, en el sentido de que todo proceso de comunicación humana ocurre de manera paradójica, a pesar de nuestra convicción de que nos comunicamos con nuestros semejantes. En otras palabras, siempre estamos aludiendo a sentidos que pertenecen a contextos distintos a los de aquellos a quienes nos dirigimos.

Un ejemplo muy claro de este proceso ocurre cuando hacemos comentarios personales de la película que acabamos de ver, pues

siempre parece haber sido una película completamente distinta de la que ha visto cualquier otra persona. Se trata de un mecanismo de proyección histórica contextual, cuyas variaciones se multiplican geoméricamente cuando entramos al terreno del cine de arte y de la literatura experimental.

La citación apócrifa es el mecanismo por medio del cual un autor controla sus referencias, de tal manera que puede producir precisamente una cita apoyada en una alusividad anacrónica de manera deliberada.

Ejemplo de ello en el contexto de la narrativa posmoderna son las citas apócrifas que aparecen con frecuencia en los cuentos de Jorge Luis Borges, como la referencia a un volumen apócrifo de la *Encyclopaedia Britannica* en “Tlön, Uqbar, *Orbis tertius*”. Esta estrategia genera lo que se conoce como un simulacro posmoderno, es decir, una copia sin original, en oposición al simulacro moderno, que es la copia de un original. El original inexistente que es aludido se produce por un mecanismo de simulacro, esto es, gracias a la producción de un contexto en el que todo ocurre como si el referido original efectivamente existiera.

La ironía inestable ya fue definida y estudiada en su momento (1974) por el crítico estadounidense Wayne C. Booth en *A Rhetoric of Irony*.⁴ En ese trabajo seminal, el autor distingue entre una ironía estable (que permite al lector reconocer la intención del ironista) y la ironía inestable (donde ni siquiera es posible tener la certeza de que una intención irónica efectivamente existe). La consecuencia de esta relatividad de la intención termina por hacerla irrelevante. En otras palabras, la ironía posmoderna es aquella que se presenta en un texto en el que la intención irónica precisa del autor es irrelevante, pues este sentido depende exclusivamente de aquello que el lector proyecta desde su contexto de lectura.

⁴ Wayne Booth: *A Rhetoric of Irony* (1974).

Ejemplos claros de este mecanismo se encuentran en *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso, en la perspectiva del narrador de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar y en los monólogos de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. En éstos, y otros casos, es el lector quien completa el sentido del texto, pues la indeterminación semántica permite una gran diversidad de sentidos.

La hibridación genérica es, con toda seguridad, el mecanismo de producción de la estética posmoderna más fácil de reconocer y al que se suele reducir la complejidad de los mecanismos de la estética posmoderna. Corresponde a lo que se conoce como el cine de la alusión que surgió a principios de la década de 1970.⁵

Ésta es una herramienta muy difundida en el cine contemporáneo. Aunque existen numerosos antecedentes, muchos de los casos considerados como paradigmáticos en la historia del cine posmoderno se produjeron en 1982: *Blade Runner* (Ridley Scott) corresponde a la hibridación de géneros y estilos tradicionales (en este caso, ciencia ficción y *film noir*); *Body Heat* (Lawrence Kasdan) atañe a la tradición del *remake* en el que se condensan elementos narrativos de una fuerte tradición genérica (melodrama *noir* en una estructura triangular que lleva al crimen); *Danzón* (María Novaro) corresponde al cine espectacular que, sin embargo, subvierte la relación de precedencia entre sonido e imagen y que altera la percepción del espectador a partir de una edición alternativa.

Din duda, el caso más complejo y espectacular de hibridación genérica producida en 1982 es *Zoot Suit* (Luis Valdez), donde encontramos la presencia de mecanismos de distanciamiento brechtiano en el cine *mainstream*, aunado a diversas formas de hibridación (cine y televisión, cine y teatro, cine y espectáculo de baile,

⁵ Noël Carroll: "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)", en *October*, Massachusetts Institute of Technology, núm. 20, 1982, 51-81.

cine y periodismo, cine y reconstrucción documental, cine en color y cine en blanco y negro), además de una tematización de las funciones ideológicas del final narrativo, que aquí se multiplica en diversas variantes posibles sin por ello alterar la fuerza que mantiene la lógica del mito del héroe ideológico (un chicano convertido en símbolo de la dignidad de la raza).

La relatividad hermenéutica existe en los inicios del siglo XXI en la relectura que se hace de materiales producidos en momentos muy distintos. Esta disparidad entre la interpretación original y las interpretaciones contemporáneas producen una cadena de asociaciones culturales que parece no tener fin.

Por ejemplo, la deconstrucción de lecturas canónicas se encuentra en el trabajo del crítico estadounidense Harold Bloom, cuyo trabajo podría ser definido como el resultado de emplear categorías provenientes de la tradición cabalística para estudiar la literatura del siglo XX.⁶ Otro caso revelador, aunque proviene de un terreno distinto al de las ficciones analizadas en este trabajo, es el de las pinturas más estudiadas, más populares y más imitadas en el siglo XX, como la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci (Donald Sasoon, 2001) y *Las Meninas* de Velázquez (Suzanne Stratton-Pruitt, 2003).⁷ Estas obras, producidas en los primeros años de los siglos XVI y XVII, respectivamente, pueden ser consideradas como pertenecientes al arte clásico y al pop, es decir, coexistentes como parte del canon artístico de Occidente y como íconos de la cultura medial.

La referencialidad architextual, es decir, la alusión a reglas de género, se opone a la alusión a textos individuales. A lo primero podríamos llamarlo el espacio de las reglas architextuales, mientras que a lo segundo se le podría llamar el ámbito de la

⁶ Una discusión sobre este canon se encuentra en el trabajo de Carlos Gamarro: *Harold Bloom y el canon literario* (2003).

⁷ Donald Sasoon: *Becoming Mona Lisa. The Making of a Global Icon* (2001) y Suzanne Stratton-Pruitt (ed.): *Velázquez's Las Meninas. Masterpieces of Western Painting* (2003).

pretextualidad. La distinción entre una intertextualidad alusiva a reglas de género (architexto) y la referencia a un texto individual (pretexto), propuesta por el teórico croata Pavao Pavlicic, permite distinguir la intertextualidad moderna (pretextual) y la posmoderna (architextual). La explicación es muy sencilla: mientras los textos posmodernos juegan con la existencia de una tradición (y por lo tanto, con reglas de género), todo texto moderno establece una ruptura con un texto anterior al que podemos llamar el pre-texto, esto es, el texto precedente frente al cual el nuevo establece una diferencia.

En un texto paradigmáticamente experimental, como en el cuento “Continuidad de los parques” (1960) de Julio Cortázar, encontramos una referencialidad architextual a diversas tradiciones textuales, como el género policiaco y la escritura poética, además de una yuxtaposición de los planos de la ficción literaria y de la ficción cotidiana gracias a la metalepsis.⁸

Estas 10 estrategias, ya explicadas y ejemplificadas, pueden ser consideradas como constitutivas del ámbito lúdico de la estética posmoderna; también, es muy frecuente que al existir una de éstas en un texto podamos rastrear la presencia de algunas de las otras en el mismo. La precedencia de la lectura por sobre la textualidad es parte de este paradigma estético.

⁸ Véase el análisis de este cuento en *La minifcción bajo el microscopio* (1996).

Ensayo y error: Semiótica del ensayo posmoderno

El objetivo de estas notas es proponer un modelo general para distinguir los rasgos literarios del ensayo clásico (cuyo referente original es Montaigne); el ensayo moderno (cuya referencia más característica se encuentra en la tradición del ensayo inglés), y el ensayo posmoderno (especialmente en el contexto de la literatura mexicana contemporánea).

La utilidad de establecer esta distinción entre los tres paradigmas de la escritura ensayística es múltiple:

a) En términos historiográficos, permite establecer con nitidez la evolución artística y las formas de continuidad y ruptura en la tradición genérica, además de reconocer la existencia de vasos comunicantes entre la evolución del ensayo y la de otros géneros literarios.

b) En términos genéricos, precisa los elementos comunes a ensayos que son temática e ideológicamente muy diversos entre sí, también, establecer similitudes y diferencias formales y estructurales que existen entre el ensayo posmoderno y otros géneros contemporáneos, en particular el cuento (con el que comparte la brevedad y la estructura epifánica) y con los géneros que utilizan la primera persona del singular (la crónica testimonial, la crítica literaria, la reconstrucción autobiográfica y el diario íntimo).

c) En términos didácticos, ambas cartografías genéricas (la cartografía diacrónica, de carácter historiográfico, y la cartografía sincrónica, de carácter genérico) tienen una indudable utilidad pedagógica, pues ofrecen herramientas conceptuales que facilitan la comprensión del género.

El itinerario propuesto consiste en partir de un modelo preexistente acerca de la literatura posmoderna en general, derivado de los estudios sobre otros géneros de la literatura contemporánea. El itinerario se inicia con la reconsideración de los rasgos distintivos del ensayo como género literario, continúa con el establecimiento de los paradigmas de la literatura clásica, moderna y posmoderna, para reconocer la presencia de estos rasgos paradigmáticos en la evolución literaria del ensayo y concluye con el estudio de textos específicos que exhiban los rasgos señalados en el contexto de la literatura mexicana.

No está de sobra decir que estos apuntes forman parte de lo que podría considerarse como una especie de ensayo anfibio, es decir, uno que de manera simultánea comparte elementos específicos del ensayo libre y del ensayo universitario.

El terreno movedizo de un género híbrido

Al iniciar el recorrido propuesto, es decir, al estudiar los rasgos distintivos de todas las formas posibles del ensayo, resulta especialmente estimulante encontrar un problema taxonómico, pues podemos observar en los *Ensayos* de Montaigne algunos rasgos estructurales que hoy asociamos con la estética posmoderna: hibridación genérica, adopción de una perspectiva personal y organización digresiva.

Estos rasgos distinguen al ensayo *propiamente dicho* de las formas de lo que podríamos llamar el *especializado*. Lo que aquí llamo ensayo propiamente dicho es el concebido y producido en

consonancia con la escritura de Montaigne. Esta clase, que es el que nos interesa en términos de la evolución de los géneros literarios, también ha sido llamado *ensayo informal* (por Federico Patán), *ensayo personal* (por Philippe Lopathe), *ensayo como tentativa* (por Dante Salgado) y *ensayo sin adjetivos* (por Óscar Oliva).

Esta escritura se distingue del ensayo académico por el hecho de que este último está sometido al rigor de una argumentación lógica y al rigor de la presentación sistemática y exhaustiva de las evidencias que la sustentan y de los antecedentes que permiten su formulación (Wayne Booth *et al.*). También se distingue del llamado ensayo literario por ser éste, en realidad, el apelativo usado comúnmente para referirse a la crítica de textos literarios (*El ensayo literario en México*, 2001).

El ensayo también se distingue del diario personal, la crónica periodística, la crítica de arte, la reflexión filosófica y la viñeta cotidiana. La principal diferencia consiste, precisamente, en el hecho de que en el interior del ensayo pueden estar presentes los rasgos de todas estas formas de escritura, con una presencia a la que podríamos llamar simulacro genérico.

Sin embargo, todos estos elementos están sometidos al hecho de que el ensayo propone una perspectiva moral, reveladora del carácter del autor, de la comunidad a la que pertenece y del lector implícito que debe reconocer esta perspectiva para dar sentido al texto.

Como señalé de manera muy sintética líneas arriba, los otros rasgos formales del ensayo son el compromiso con una voz en primera persona del singular (que no requiere de ninguna justificación), la estructura digresiva (producida por el principio de libre asociación de ideas), la ocasional incorporación de narraciones anecdóticas (que funcionan como ilustración alegórica o como contrapunto irónico a una idea), una tendencia a mostrar interés

por lo nimio (para mostrar directa o indirectamente su valor trascendental) y la creación de un estilo individual (que puede llegar a ser inconfundible, como en cualquier otro género literario).

Hacia una estética del ensayo clásico y moderno

Todas las características señaladas hasta aquí son compartidas por cualquier texto al que decidimos llamar ensayo. Al llegar a este punto, es necesario precisar los rasgos que distinguen a la literatura clásica de la moderna y de la posmoderna.

El fundamento de todo canon, por supuesto, se encuentra en la tradición clásica, que siempre es estable e idéntica a sí misma. En contraste, el paradigma moderno se define en oposición al canon clásico. A su vez, la literatura posmoderna consiste en la yuxtaposición (diafórica) o la alternancia (epifórica) de elementos clásicos y de elementos modernos, lo cual produce una tensión interna.

Así, en el contexto clásico encontramos la construcción de un sistema textual elaborado a partir de una única verdad, la cual puede estar definida por un canon pre-existente, una argumentación persuasiva o, como ocurre en el caso del ensayo, por la voz del autor, que discurre a partir de lo que él mismo descubre como una posible verdad personal, de la cual el autor es el primero en dudar.

A partir de esta definición paradigmática, podemos definir al ensayo clásico como resultado de la exploración digresiva que hace el autor a partir de una voz personal, explorando las posibilidades de una idea, una imagen o una visión sobre un aspecto particular del mundo. Se trata de una exploración subjetiva del mundo a partir de la voz del que escribe. El ensayista parte de una afirmación fundamental: *yo discurro* (o, para emplear una expresión propia de Montaigne, *yo camino*).

En este contexto, se otorga más atención a indagar las posibilidades del tema que a las posibilidades del lenguaje utilizado para esta exploración.

En el ensayo clásico se pone en juego la revelación de una verdad personal que, sin embargo, no aspira a ser definitiva. Ésta es, por cierto, la tradición del ensayo francés, que tiende a poner en escena las estrategias propias del pensamiento cartesiano y exacto, para inmediatamente dudar de sus alcances... con argumentos igualmente próximos a la tradición cartesiana o con el siempre sabroso y sugerente recurso de la digresión, la introspección y la anécdota.

En la literatura mexicana encontramos la presencia de esta tradición en los ensayos de Alfonso Reyes y de Julio Torri, entre quienes exploran las minucias de la vida cotidiana, y en Rodolfo Usigli y en Jorge Portilla, entre quienes exploran las ironías laberínticas de la identidad nacional. Más recientemente, los rasgos del ensayo clásico se pueden reconocer en la escritura circular de Juan García Ponce, en el sistema de revelaciones intimistas de Sergio Pitol y en los artículos periodísticos de Juan Villoro, cuya estructura corresponde a la densidad epifánica del cuento clásico.

En oposición a lo anterior (oposición puramente formal, no ideológica), el ensayo moderno oculta la fragilidad del *yo digo* bajo la estrategia del *se dice*. Con frecuencia, en el ensayo moderno se escribe *en contra* de una idea establecida, adoptando el tono agónico y polémico de oposición al *se dice* impersonal y canonizado por el sentido común o por las voces autorizadas del poder discursivo.

Esta escritura es la reflexión azarosa de una duda específica convertida en estilo personal que termina por dialogar, a veces de manera ríspida, con un oponente, también a veces, imaginario. El ensayo moderno llega a adoptar un tono urgente, apocalíptico o incluso mesiánico, pero siempre se anuncia como algo nuevo, radicalmente original, siempre distinto de las voces canonizadas.

Por su propia naturaleza ilustrada, esta clase de ensayo suele adoptar un estilo alegórico o indirecto y, por ello mismo, otorga mayor atención a la fuerza persuasiva del lenguaje y a su poder de invocación que al rigor de la argumentación sistemática y cartesiana, todo ello como parte de un impulso claramente poético.

En esta tradición de ruptura frente a la tradición clásica encontramos los trabajos canónicos de Octavio Paz, especialmente *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*, *El laberinto de la soledad* y *Posdata*, además de los otros ensayos de reflexión política y de corte autobiográfico.

En esa misma línea se encuentra una generación de ensayistas a la que pertenecen la escritura epigramática de Carlos Fuentes, los textos autorreferenciales de Salvador Elizondo, el sistema epistolar de Bárbara Jacobs y los ejercicios de orfebrería verbal de Hugo Hiriart.

La saturación intertextual y otros rasgos del ensayo posmoderno

Como ya fue señalado, la literatura posmoderna superpone en su interior componentes propios de la tradición clásica y de su opuesto, la literatura moderna y experimental. Esta yuxtaposición de tradiciones antagónicas crea una tensión que sólo se resuelve en el momento de la lectura.

Por lo tanto, el ensayo posmoderno consiste en la exploración de una perspectiva personal a partir de la suspensión provisional de la idea misma de sentido.

La superposición de *yo creo* con *yo dudo* genera una incertidumbre en la que *eso que yo digo* (por una parte) y *lo que se dice* (por otra) terminan por convivir en el espacio de lo relativo.

Ya no estamos ante el yo dudo (de lo que yo digo) ni yo creo (en lo opuesto a lo que se dice), sino yo dudo (hasta cierto punto) de lo que yo digo y de lo que se dice, y por ello me apoyo en lo que otros han dicho y cómo lo han dicho.

En este juego con las convenciones genéricas se da la misma atención al lenguaje que al tema y, ocasionalmente, se tematiza el acto de escribir.

En el ensayo posmoderno encontramos estrategias irónicas, formulaciones paradójicas y un rasgo claramente distintivo de las otras formas del ensayo: la *saturación intertextual*. Esto significa que el ensayo posmoderno ya no discurre para aspirar a la construcción de un yo soberano que al reflexionar sobre un tema cualquiera duda incluso de su propia existencia, ni tampoco propone un sistema de ideas o de imágenes en el que se opone de manera original a una verdad establecida. En cambio, el ensayo posmoderno está construido a partir de una red de alusiones a todo aquello que los lectores serán capaces de reconocer durante su lectura (ya sea de manera irónica, deliberada y explícita o no).

Todo texto posmoderno está elaborado partiendo de alusiones a otros textos, a numerosos universos simbólicos —del cine a la literatura, de la filosofía a la política, de la historia a las marcas de jabón, pues nada de lo que concierne al yo le es ajeno—, y hablar de intertextualidad significa hablar de la memoria de los lectores.

Por lo tanto, el estilo natural del ensayo posmoderno es el pastiche, la superposición de estilos y referencias. Es un género de la estética neobarroca, que en ocasiones deriva en franca parodia o incluso en la metaparodia (es decir, la adopción de una estructura que es la parodia de un género específico y en cuyo interior hay alusión a otros géneros y estilos con estrategias igualmente irónicas).

La tensión producida por la yuxtaposición de rasgos clásicos y modernos se resuelve en diversas formas de *ironía inestable* y de *intertextualidad facultativa e itinerante*. Siguiendo a Wayne Booth, aquí considero como ironía inestable aquella cuya intención es irrelevante (como en los ensayos de Augusto Monterroso), y entiendo por intertextualidad facultativa aquella cuyo reconocimiento

depende de la enciclopedia literaria y de las competencias interpretativas del lector.

La naturaleza lúdica del ensayo posmoderno coincide con la tradición del ensayo inglés, que tiende a ser más bien irónico y sorprendente, apoyado en un sistema de sobreentendidos y en la complicidad con sus lectores. El ensayo posmoderno, por todo ello, tiende a la escritura aforística, brillante y fragmentaria, que en algunos casos llega al extremo de ser alegórica y enigmática (digamos, Cioran).

Esta historia se inicia en México con la publicación en 1923 de los *Ensayos* de Salvador Novo, continúa con los ensayos disfrazados de crónica de Carlos Monsiváis, con las crónicas de la poesía mexicana y la poesía en forma de crónicas de la vida cotidiana urbana de José Joaquín Blanco y con las digresiones simultáneamente sistemáticas y anárquicas de Gabriel Zaid sobre economía, poesía y cultura.

También aquí encontramos las crónicas del desamparo universitario de Guillermo Sheridan, los pastiches seriales sobre los desencuentros cotidianos en la vida urbana de Rafael Pérez Gay y Luis Miguel Aguilar, y los informes secretos sobre las formas de vida que hay en Campeche, de Eduardo Huchín.

Como ejemplo paradigmático de ensayo posmoderno en México, quiero mencionar cómo a partir de “El grafógrafo” (1972) de Salvador Elizondo (autor paradigmático del ensayo moderno), Andrés Acosta propone una minificción elaborada en forma de pastiche en “El creyente” (1998).

Conclusión

La naturaleza del ensayo es lo suficientemente flexible y generosa como para dar cabida a toda la historia de los géneros literarios,

sabiéndolos acomodar en el espacio de un yo que duda de su propia identidad como observador privilegiado de la realidad inmediata.

En el caso del ensayo posmoderno, la historia está apenas empezando. Como ocurre con toda la escritura posmoderna, su existencia es prerrogativa de los rasgos que el lector proyecta sobre el texto.

El ámbito del juego, a través del método de ensayo y error, siempre producirá tentativas de complicidad en las que es el lector quien tiene la última palabra.

Semiótica de la metaficción

A partir del estudio de la narratología contemporánea, en los apuntes siguientes se presentan algunas propuestas que pueden ser útiles como fundamento para el estudio de la metaficción. A continuación, se establece una serie de 10 propuestas para definir las características de una teoría literaria en general. Enseguida se presentan otras 10 propuestas teóricas sobre la naturaleza de la metaficción en general.

Elementos generales de teoría literaria

El establecimiento de ciertos principios teóricos debe partir de algunas consideraciones metatéóricas, como las siguientes:

1. Una teoría es un sistema conceptual: aquí se entiende por teoría un sistema conceptual que es aplicable a todos los casos posibles de su objeto de estudio. Por lo tanto, una teoría de la metaficción es un sistema conceptual que permite explicar cuál es la especificidad de todos los casos de metaficción posibles.
2. Una teoría es un *framing* de lectura: un sistema teórico establece un *framing* (enmarcamiento) que, a su vez, construye una serie de estrategias para la interpretación de textos con características comunes, como es el caso de la metaficción

3. La teoría literaria es un género de la ficción: cada una de las distintas teorías literarias construye una concepción específica de lo que entiende por literatura, sus condiciones de posibilidad, sus recursos formales y estructurales, sus características particulares y sus efectos en los lectores. En ese sentido, toda teoría literaria es la construcción de un sistema de verdades textuales que son distintas para cada teoría.
4. Una teoría debe incluir un correspondiente modelo de análisis: el primer principio de todo sistema teórico consiste en establecer una tipología, una taxonomía y una genealogía de los casos posibles de su objeto de estudio, pero una teoría que únicamente propone una taxonomía no tiene ninguna utilidad para el análisis de casos. Un indicador de ausencia de modelo teórico es afirmar que no se puede teorizar sobre la metaficción, o bien ofrecer una taxonomía de la metaficción utilizando sólo categorías de la misma teoría de la ficción.
5. Toda ficción es una forma de verdad: desde la perspectiva de la filosofía constructivista, una ficción es la construcción de una verdad que pertenece al contexto que la hace posible. El contexto de una ficción literaria es el género literario al que pertenece, es decir, su naturaleza architextual.
6. Las teorías textuales tienden a ser interdisciplinarias: las teorías literarias de la ficción y de la metaficción propenden a producir taxonomías, lo cual les da un carácter interdisciplinario, pues rebasan el campo de los estudios literarios: sus categorías pueden ser utilizadas en el estudio de otras formas de ficción, como el cine y la novela gráfica, entre otros.

7. Las teorías contextuales tienden a ser disciplinarias: las teorías literarias de la ficción y la metaficción se inclinan a utilizar a la misma metaficción para elaborar tesis pertenecientes a diversas disciplinas de las ciencias sociales, tales como la sociología, la filosofía, la lingüística, la historia o la psicología y, en ese sentido, son teorías instrumentales de aquellas disciplinas.

A partir de lo anterior es posible establecer algunas tesis sobre la construcción de una teoría de la metaficción.

8. Una teoría de la metaficción requiere una metateoría de la ficción: esto significa que antes de elaborar un modelo teórico sobre la naturaleza propia de la metaficción, y sobre la relación entre ficción y la metaficción a partir de sus condiciones de posibilidad, es necesario contar con un marco metateórico en el que se ofrezca una definición del concepto de ficción, lo cual permite establecer con claridad cuáles son las consecuencias teóricas y analíticas que se desprenden de esa definición al estudiar la metaficción.
9. La teoría de la metaficción incluye una historia y una metahistoria: cada una de las teorías de la metaficción debe incluir una interpretación de la historia de las teorías anteriores con las cuales está dialogando. También debe incluir una historia de las formas de la metaficción, pues la vocación de toda teoría es ofrecer una interpretación de esta misma historia y de las formas de metaficción existentes.
10. Una semiótica de la metaficción es intertextual: una semiótica de la metaficción termina por demostrar que todo aquello que nos resulta significativo forma parte de una red intertextual y, en consecuencia, es producto de la memoria y, a su vez, es una forma de traducción y reactualización de una tradición textual.

Elementos para una teoría de la metaficción

A partir de los principios señalados para la construcción de una teoría literaria, a continuación se establecen algunos supuestos para la construcción de una teoría de la metaficción.

1. La metaficción es una forma de intertextualidad: la metaficción es una forma de intertextualidad porque podemos definirla (a la metaficción) como una forma de autotextualidad, es decir, como una forma de intertextualidad donde el texto que es referido (aludido, parodiado, citado, tematizado...) en el mismo texto que construye esta relación textual con otro. En ese sentido, un texto metaficcional es aquel que establece una relación intertextual consigo mismo, de tal manera que la referencialidad de su intertextualidad no sólo es extratextual, sino sobre todo intratextual.
2. La intertextualidad es una forma de metaficción: la intertextualidad es una forma de metaficción porque todo mecanismo de referencialidad textual (esto es, todo mecanismo en el que un texto se refiere, alude, parodia, cita, tematiza o actualiza los contenidos o los rasgos formales de otro texto o de sí mismo) pone en evidencia las condiciones de posibilidad del texto y eso es precisamente lo que define a la metaficción (es decir, poner en evidencia las condiciones de posibilidad del texto).
3. La metaficción moderna es pretextual: si toda metaficción es intertextual, esta intertextualidad es moderna o posmoderna y ello depende de que su objeto referido (aludido, parodiado, citado, tematizado...) sea un texto particular (intertextualidad pretextual) o una regla de género (intertextualidad architextual). La intertextualidad pretextual

es moderna porque establece una inevitable *ruptura* con el texto referido (ruptura que define a la textualidad moderna).

4. La metaficción posmoderna es architextual: la intertextualidad architextual (es decir, referida a reglas de género) es posmoderna porque establece una recuperación irónica de la tradición architextual referida (recuperación irónica que es lo que define a la textualidad posmoderna). Por lo tanto, la metaficción historiográfica no necesariamente es posmoderna, pues el carácter posmoderno del texto metaficcional depende de la presencia de un architexto aludido en su interior, no de la naturaleza historiográfica del texto metaficcional.
5. La metaficción actualizada se construye por minimización, hiperbolización o subversión: cada episodio (manifestación, caso o recurrencia) metaficcional es específico de un componente formal (título, inicio, narrador, entre otros) y pone en juego alguno de los recursos que la constituyen, es decir; su relativa minimización o disolución; su hiperbolización relativa o su empleo subversivo frente a la norma convencional.
6. La metaficción tematizada se manifiesta en alguno de los componentes formales: así como no existe una función gramatical (como la adjetivación, la conjugación o la declinación) si un objeto o una acción que le da sentido, de la misma manera sólo existe un texto metaficcional cuando el mecanismo de autorreferencialidad se manifiesta en un recurso (tematización, minimización, hiperbolización o subversión de la convención) que se pone en juego en relación con un componente particular del texto (como el título, el narrador, el final...).

7. Toda metaficción es una forma de traducción: puesto que todo texto metaficcional es intertextual y toda intertextualidad es una forma de traducción, de ahí se sigue que todo texto metaficcional es también un tipo de traducción. La traducción metaficcional consiste en traducir al contexto de una tradición architextual específica los contenidos o los recursos formales de otra tradición architextual, adaptándola al contexto de lectura de los lectores específicos.
8. La metaficción breve es evidencia de la novelización del cuento: la presencia, cada día mayor, de metaficción en el cuento pone en evidencia la tendencia del cuento moderno y posmoderno hacia su correspondiente novelización, es decir, a su tendencia a la polifonía, la hibridación genérica y la ironía.
9. La metaficción ultrabreve es paralela a la fragmentación de la novela: la presencia de metaficción en la minificción, debido a la naturaleza posmoderna de esta última, existe de manera paralela a la creciente tendencia a la fragmentación del discurso novelesco, de tal manera que la minificción tiende a ser gregaria y la novela a estructurarse como una serie de minificciones seriales.
10. La metalepsis es la forma extrema de ironía metaficcional: la metalepsis es la forma más accesible y evidente de metaficción y propende a estar sustentada en una ironía inestable (posmoderna), es decir, una ironía cuya intención es irrelevante. La metalepsis es una tematización de la puesta en abismo, materializada en un personaje que se desplaza por los diversos niveles de la diégesis y la metadiégesis, lo cual pone en juego las convenciones de toda representación textual.

A partir de estos principios es posible distinguir entre una teoría de la metaficción y una mera taxonomía o una casuística limitada a un corpus particular. También es posible establecer algunos elementos que permiten elaborar un modelo para el análisis de textos metaficcionales.

Comentario general

En todos los casos de ficción y metaficción en literatura, cine y otros medios, los creadores, lectores, espectadores y visitantes exploramos las posibilidades de la realidad y la imaginación, las perspectivas posibles de la referencia, la acción, la interacción y la reflexión, así como las paradojas de las estrategias intertextuales e intermediales.

Con estos recursos de representación, antirepresentación y presentación (incluyendo las formas de autorepresentación), los usuarios de estos materiales exploramos, suspendemos y reconstituimos lúdicamente el posible sentido de la experiencia humana.

Exploraciones teóricas
en los estudios literarios

Estrategias en la enseñanza de teoría literaria

Estudiar literatura significa tener acceso a un secreto. Quien conoce este secreto llega a hacer una buena carrera académica, ya sea como estudiante, tesista, profesor o investigador.

En esta ocasión, estoy autorizado a revelar este secreto, el cual consiste en reconocer que la estrategia más útil para realizar cualquier trabajo académico sobre literatura es el conocimiento de la teoría literaria. Por ello, no es casual que en muchos países la teoría literaria haya sido, durante varias décadas, la materia que ha atraído a miles de estudiantes a inscribirse en la carrera de letras. Para decirlo en otras palabras, la teoría literaria es la materia más útil y la más interesante en la formación académica de todo estudiante de literatura.

Cada una de las numerosas teorías literarias que existen en este momento ha sido desarrollada para responder a las muy diversas preguntas que los lectores nos hacemos después de leer un texto literario: ¿en qué condiciones personales y sociales se produce una obra? ¿Qué sentidos implícitos tiene un texto literario? ¿Qué elementos distinguen un texto literario de aquellos que no lo son? ¿Qué ocurre a un lector o lectora durante el proceso de lectura? Éstas y muchas otras preguntas son respondidas por las distintas teorías literarias.

Por otra parte, los libros de texto de teoría literaria son un indicador de la madurez que una tradición académica ha alcanzado. Para entender la importancia de los libros de texto en el desarrollo de la disciplina es necesario observar la naturaleza de esta tradición bibliográfica en el contexto internacional.

Aquí, es conveniente señalar que el aprendizaje de las teorías literarias puede resultar una experiencia placentera y productiva gracias a los libros de texto. A su vez, cada libro de texto propone un modelo metateórico para estudiar las teorías.

Si tomamos una veintena de libros de texto sobre las teorías literarias —producidos durante los últimos 25 años en Canadá, Chile, Cuba, España, Estados Unidos, Holanda, Inglaterra y México—, encontraremos al menos cinco tipos de aproximaciones al estudio de la teoría literaria.

- a. Aproximación historiográfica. En esta clase de libros de texto se sigue un orden cronológico y se señalan las genealogías y las polémicas que existen entre las teorías. Éste es el caso de los libros de Fokkema, Pérez-Pisonero, Guerin, Bertens, Selden y Viñas.¹
- b. Aproximación filosófica. En estos libros se enfatiza la atención dedicada a reflexionar sobre los fundamentos epistemológicos y las consecuencias ideológicas de las teorías literarias. Éste es el caso de los libros de Alborg y Culler.²
- c. Aproximación política. En estos libros se estudian las teorías desde una perspectiva específica, bajo la cual se

¹ G. W. Fokkema y Elrud Hirsch: *Teorías de la literatura del siglo XX* (1984); Arturo Pérez-Pisonero: *El texto y sus múltiples lecturas*. (1989); Wilfred Guerin et al.: *A Handbook of Critical Approaches to Literature* (1992); Raman Selden: *Teoría literaria contemporánea* (1993); Hans Bertens: *Literary Theory: The Basics* (2004); David Viñas Piquer: *Historia de la crítica literaria* (2009).

² Juan Luis Alborg: *Sobre crítica y críticos. Historia de la literatura española. Paréntesis teórico que apenas tiene que ver con la presente historia* (1991) Jonathan Culler: *Literary Theory. A Very Short Introduction*. (1997).

- observan las demás teorías. Éste es el caso del trabajo de Terry Eagleton, elaborado desde una perspectiva marxista.³
- d. Aproximación antológica. En estos libros se reúnen artículos canónicos de la tradición académica en la disciplina, organizados y presentados desde la perspectiva metateórica de los antologadores. Éste es el caso del volumen organizado por las investigadoras cubanas Nara Araújo y Teresa Delgado.⁴
- e. Aproximación pedagógica. En estos libros se utilizan recursos didácticos que son de enorme utilidad para el estudiante. Referente a la aproximación pedagógica, veamos, brevemente, algunos casos notables para conocer las estrategias utilizadas en cada uno de ellos

En el trabajo de Raman Selden son estudiados 24 modelos teóricos y cada uno de ellos es aplicado al análisis de un texto distinto para mostrar así su utilidad práctica.⁵

En el trabajo coordinado por Julian Wolfreys y William Baker se toma un cuento de Richard Jefferies, cada uno de los siete analistas invitados utiliza un modelo teórico distinto para el estudio de este mismo cuento.⁶

El texto de mi autoría, manual de análisis narrativo (2007), contiene tres modelos de análisis (literario, cinematográfico e intertextual), varios glosarios y bibliografías temáticas.

La obra de Robert F. Barsky, de Canadá, escrita en francés (*Introduction a la théorie littéraire*),⁷ presenta 11 tipos de teorías literarias; cada capítulo está organizado a partir de preguntas estratégicas: ¿quién? (presentación de precursores y representantes); ¿cuándo? (surgimiento y auge); ¿dónde? (orígenes y mayor influen-

³ Terry Eagleton: *Introducción a la teoría literaria* (1998).

⁴ Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios): *Textos de teorías y crítica literarias* (2003).

⁵ Raman Selden: *Practicing Theory and Reading Literature. An Introduction* (1989).

⁶ Julian Wolfreys y William Baker: *Literary Theories. A Case Study in Critical Performance* (1986).

⁷ Robert F. Barsky: *Introduction a la théorie littéraire* (1997).

cia); ¿qué? (los objetivos de la teoría); ¿por qué? (originalidad y relevancia); ¿cómo? (el método de análisis); ¿a quién? (tipo de textos a los que la teoría es aplicable), y ¿hasta dónde? (límites y lagunas de la teoría).

Por su parte, el estudio de Jaime Blaume y Clemens Franken, de Chile (*La crítica literaria del siglo xx. 50 modelos y su aplicación*)⁸ presenta 47 distintos teóricos agrupados en 14 tipos de teorías literarias. Para cada uno de estos teóricos se estudia su perfil académico, sistema crítico, principios teóricos y método de análisis. Y todo ello se complementa con la presentación de un ejercicio de análisis donde este método se pone en práctica en un texto distinto en cada caso.

El libro de John Sutherland contiene 50 breves ensayos sobre conceptos estratégicos de las principales teorías literarias, para cada una de las cuales se incluye una evaluación histórica, breves citas textuales, una línea del tiempo y recuadros conceptuales.⁹

La obra de Steven Venturino, de Estados Unidos, *The Complete Idiot's Guide to Literary Theory and Criticism*,¹⁰ tiene un carácter enciclopédico cuya intención es ofrecer una guía amena, informativa y, a la vez, ingeniosa y con sentido del humor. En este trabajo se utilizan breves recuadros que contienen definiciones de conceptos, citas textuales y propuestas para realizar ejercicios de análisis.

El texto de Azucena Rodríguez, publicado en México en 2016,¹¹ tiene la particularidad de que su autora es una escritora de textos literarios, razón por la cual incluye recuadros que contienen textos de teóricos o de analistas en los que se estudia una obra particular.

⁸ Jaime Blaume y Clemens Franken: *La crítica literaria del siglo xx. 50 modelos y su aplicación* (2006).

⁹ John Sutherland: *50 Literature Ideas You Really Need to Know* (2010).

¹⁰ Steven Venturino: *The Complete Idiot's Guide to Literary Theory and Criticism* (2013).

¹¹ Azucena Rodríguez: *Las teorías literarias y el análisis de textos* (2016).

Vincent Leitch presenta un panorama de las nuevas corrientes teóricas de la teoría literaria surgidas en el siglo XXI, a las que, en conjunto, el autor llama el Renacimiento de la Teoría.¹² En éste se propone un mapa de las teorías literarias y culturales vigentes en los primeros años del siglo XXI. El autor las engloba en 12 grupos, cada uno de los cuales está formado por una serie de seis a 10 teorías, de tal manera que en su mapa se registra un total de 94 teorías literarias y culturales. Dichos grupos son los siguientes (aquí señalo algunas de las teorías que incluye cada uno 1) Globalización (Estudios Poscoloniales, Multiculturalismo, Estudios sobre la Diáspora, etc.); 2) Estudios Institucionales (Estudios sobre la Canonización, Humanidades Digitales, etc.); 3) Economía Política (Neoliberalismo, Estudios sobre la Clase Obrera, etc.); 4) Biopolítica (Estudios sobre el Cuerpo; Estudios de Género; Estudios sobre la Edad; Estudios sobre el Ocio, etc.); 5) Cultura Popular (Subculturas, Música Popular, etc.); 6) Género (Literatura Electrónica, *Pulp Fiction*, Estudios de Narrativa, etc.); 7) Ecocrítica (Teoría Cognitiva, Geocrítica, etc.); 8) Comparativismo Literario (Estudios Transpacíficos, Estudios Transatlánticos, Estudios de Traducción, Estudios Hispanófonos, etc.); 9) Identidad (Estudios Étnicos, Estudios sobre Masculinidad, Estudios sobre Sexualidad, etc.); 10) Estudios sobre los Medios (Estudios sobre Sonido; Estudios sobre Cine, Historia del Libro, Nuevos Medios, etc.); 11) Estudios sobre el Afecto (Teoría del Afecto, Estudios sobre el Trauma, Estudios sobre la Memoria, etc.); 12) Retórica (Estudios sobre la Redacción; Análisis del Discurso, Topología, Poética Cognitiva, Estudios de Recepción, etc.).

Al final de este vertiginoso recorrido por estos materiales para la enseñanza de la teoría literaria, se puede llegar a algunas conclusiones generales. Por una parte, la teoría literaria está cada día más ligada a los estudios culturales, pues el concepto

¹² Vincent Leitch: *Literary Criticism in the 21st Century. Theory Renaissance* (2014).

mismo de literatura está igualmente ligado a procesos de carácter multicultural y, por ello, se trata de un terreno muy diverso, cuya naturaleza es cada día más transdisciplinaria. Por otra parte, las estrategias para la enseñanza son muy diversas, pero sobresalen aquellas en las que no sólo se ofrece información sobre los orígenes, los alcances y los métodos del análisis textual, sino que también ofrecen ejercicios de aplicación de estas herramientas al estudio de textos concretos.

Además de lo anterior, también se puede observar que en lengua española se han producido materiales de carácter metateórico con igual abundancia que en otras lenguas, lo mismo en España que en Cuba, Chile, México o Venezuela.

En conclusión, la teoría literaria sigue siendo una disciplina estratégica de la tradición humanística; las propuestas para su enseñanza garantizan su acceso a los estudiosos de la cultura contemporánea.

Las crónicas de viaje en el siglo xx

Entre la creación literaria y la búsqueda de identidad

Los siguientes apuntes son una reseña de los materiales presentados durante el Congreso Internacional de Crónicas de Viajes, convocado por la Universidad de Humboldt, en California, correspondientes al siglo xx.

Estos materiales pueden ser organizados, para su mejor comprensión, en dos grupos. Casi la mitad trata sobre las relaciones entre las experiencias de viaje y la escritura literaria (en cuentos, crónicas, novelas, testimonios y minificciones). El resto trata sobre diversas experiencias de viaje desde la perspectiva de las ciencias sociales, es decir, como parte de un proyecto de recuperación de la memoria individual o colectiva.

La literatura como viaje y las formas del viaje literario

Uno de los mayores placeres que podemos obtener durante la lectura de textos literarios lo proporcionan los libros sobre viajes.

En los ensayos que siguen encontramos la recreación de proyectos literarios en los que el viaje es vivido como aquello que cada escritor considera más valioso: el viaje como revelación epifánica y arquetípica (para el escritor chicano Rudolfo Anaya), como regreso a la patria de la lengua y la memoria en el exilio político

(para los escritores del exilio argentino y español en México), como inspiración para escribir y como fuente de todas las historias posibles (en la narrativa del escritor mexicano Sergio Pitol) o como exploración de las posibilidades recién inauguradas por la modernidad urbana (para los mexicanos Salvador Novo y Ulises Irigoyen en la década de 1930).

Otras experiencias se revelan como la oportunidad para redescubrir la vocación humana de vagar sin límites (en el conocido periplo de Chatwin en la Patagonia), como una recuperación del misterio y la belleza (en la traducción de unas íntimas y a veces dolorosas memorias personales), como una etnoficción de reconocimiento asombrado (en los primeros textos de B. Traven al llegar a Chiapas, en 1927) o como una exploración de las fronteras mismas de la escritura de viajes (en algunos escritores de minificciones híbridas).

En todos los casos, la vida misma es una viaje que adquiere sentido al ser recreada en la escritura. El texto de Mempo Giardinelli, leído en la sesión plenaria del congreso al inicio mencionado, sirve como un mapa literario para orientar el recorrido por los trabajos que se presentaron.

En términos generales, los materiales literarios estudiados por los investigadores convocados a participar en el congreso muestran la fuerza de la escritura literaria, fuerza señalada en el trabajo de Giardinelli al recordar que la literatura es un viaje a la fantasía, un disparador de la imaginación, un camino hacia el conocimiento y una indagación filosófica y psicológica en el interior del ser humano.

Esta exploración interior, realizada a propósito de un viaje a un lugar distante del propio, es evidente en la crónica del escritor chicano Rudolfo Anaya acerca de su viaje a China. En la ponencia de Robert K. Anderson descubrimos que Anaya viajó en 1984 acompañado por su esposa Patricia, gracias a una beca W. K.

Kellogg. Durante un mes realizó un viaje que consideró como una experiencia mística, en busca de una única epifanía, la clave de la esencia comunal de todos los seres humanos.

En este periplo, Anaya establece conexiones entre la cultura china y las culturas chicana y mexicana, especialmente en sus mitos fundacionales y tutelares. En su propia experiencia física del viaje, el narrador experimenta cada uno de los momentos que definen la aventura del héroe, tal como lo explica Joseph Campbell en su estudio sobre las mitologías. De hecho, él mismo se ve como un chamán en contacto con los espíritus arquetípicos para transmitir esta experiencia mística a los demás.

Por su parte, Joan Lindgren muestra en su trabajo cómo la traducción literaria es una forma de viaje personal y de conocimiento de la experiencia humana. Para mostrarlo, aquí se comentan respetuosamente algunos fragmentos de las memorias de Carmen Cornes, nacida en Galicia pero residente en Argentina durante muchos años, quien perdió a su hijo como víctima de la dictadura y se convirtió en una de las Madres de la Plaza de Mayo. En este paso del español al inglés, la autora trató de conservar la historia, la experiencia y el misterio que una traducción debe ser capaz de recuperar.

Volviendo al texto de Giardinelli, en él se menciona su propia experiencia como autor de una crónica sobre su trayecto a la Patagonia, donde considera que este espacio es una especie de cárcel abierta, dice, similar a la literatura, *ese otro infinito*. Esta experiencia de viaje y de escritura es explorada en otro de los trabajos presentados en este congreso, precisamente sobre la crónica del viaje de Bruce Chatwin a la Patagonia.

En el libro *In Patagonia*, publicado por Chatwin en 1997, descubrimos que para el narrador este lugar tenía un significado mítico, como una especie de utopía incontaminada por la civilización (un refugio ante la amenaza nuclear) y como el sitio donde

encontraría un objeto deseado desde que era niño (una mitificada piel de oso).

La crónica de este recorrido extraordinario tiene las características formales de una novela picaresca, pues el narrador (quien adopta la primera persona del singular) no tiene un hogar y debe moverse de un lugar a otro, encuentra episódicamente a personas de muy distinta naturaleza y ocupa un sitio marginal en la sociedad. Incluso la estructura textual es digresiva, como en la narrativa picaresca, pues en el relato incorpora comentarios de carácter geológico, biológico, histórico o etnográfico, creando una estructura que Laurence Sterne llamó un “zigzaguo transversal”.

Sin embargo, mientras los textos de la picaresca clásica concluyen en el momento en que el protagonista obtiene los símbolos de éxito social y material, el viaje de Chatwin no parece llevarlo a ninguna parte. Al encontrar la piel de oso, que no es tan maravillosa como la había imaginado cuando era niño, el narrador dice, simplemente: “Por fin había llegado al final de este ridículo viaje”.

En realidad, este final decepcionante es sólo uno más en una larguísima cadena en la que numerosas generaciones de aventureros y refugiados de todo tipo han llegado a la Patagonia en busca de una riqueza especial, para encontrarse precisamente con el reconocimiento de su propia locura.

¿Qué resulta de un viaje como éste? Como lo señala el mismo Chatwin, si uno es consciente de la paradoja en la que está inmerso, puede encontrar algo diferente, un objeto inmaterial. En su caso, él lo expresa de esta manera: “Mi Dios es el Dios de los caminantes. Si uno camina lo suficiente, probablemente no necesite ningún otro Dios”.

Una conclusión derivada de esta observación la propone el autor de la ponencia cuando añade: “Una vida nómada es el único estilo de vida aceptable para la humanidad”.

Otra de las propuestas contenidas en el trabajo de Giardinelli es recordar la distinción fundamental que han establecido numerosos estudiosos del tema. “Hoy en día los viajeros son más bien mansos turistas que van en grupos”, a diferencia de los viajeros genuinos, como Ulises, Virgilio, Darwin, Humboldt y muchos otros.

Esta distinción entre la experiencia del turista y la del verdadero viajero se encuentra expuesta claramente en las narraciones de Salvador Novo, B. Traven. Noé Jitrik, Paco Ignacio Taibo y Antonio Muñoz Molina.

En su trabajo, Nora Lizet Castillo glosa las crónicas de los viajes realizados en su calidad de diplomáticos por los mexicanos Salvador Novo y Ulises Irigoyen en las primeras décadas del siglo xx. *Continente vacío* (1935) es la crónica de un viaje de 90 días de México a Buenos Aires en un barco inglés abordado en Nueva York. Ahí, afirma Novo, la práctica de la renovación tiene al acto de viajar como precepto máximo. “Reformarse es vivir, así como viajar es reformarse. En consecuencia, viajar es vivir”.

En *Return Ticket* (1927), también de Salvador Novo se noveliza el viaje en tren y en avión de El Paso a Honolulu haciendo una escala en San Francisco para entregar un paquete de libros, como delegado, en la Primera Conferencia Pampacífica sobre Educación, Rehabilitación y Recreo. Aquí se nos recuerda que, para Novo, un escritor no debe leer durante el viaje, sino observar para después contar la experiencia. *Caminos* (1934) de Ulises Irigoyen es la crónica de un diplomático que viaja a Francia.

Al estudiar estos libros de viaje, reflexiona la autora: “Todo viaje es hacia el interior de sí mismo. Viajar es conocer, pero también conocerse. Viajar es descubrir, pero también descubrirse. Viajar es temer, pero también temerse. Viajar es asombrarse, pero también asombrar”.

Por otra parte, en las crónicas de viaje de varios escritores hispanoamericanos que han visitado diversos países europeos (como Noé Jitrik y Paco Ignacio Taibo), así como de algunos viajeros europeos que han visitado países americanos (como Antonio Muñoz Molina) se encuentran los componentes de una escritura experimental. Esta escritura puede tener características como la brevedad extrema (una extensión de dos o tres páginas en cada crónica) y la hibridación genérica (al oscilar entre poesía, ensayo, crónica y conversación), así como algunos recursos de la escritura fragmentaria (ambigüedad semántica, economía verbal, organización elíptica y sobreentendidos ideológicos).

De esta manera, no sólo se exploran los bordes de estos géneros de la escritura, sino también los bordes de las culturas de Europa y América, aprovechando la posibilidad de reconocer en pequeños acontecimientos la huella de la historia. Un ejemplo de este impulso lo encontramos en el final de una minicrónica de Taibo, quien nació en España pero es conocido como escritor mexicano porque ha escrito la mayor parte de su obra literaria en México. Al visitar Madrid, después de muchísimos años de haber hecho su primer viaje a esa ciudad, condensa los cambios históricos en una sencilla viñeta: “De la copa subrepticia de anís nocturno, a la que perseguían todos los guardias, al mundo bullicioso que se abre a la vida en la madrugada, en todos los barrios, no pasó un tiempo ni dos tiempos. Pasó una vida, una política y una historia”.

Otra forma de viajar a través de la literatura la constituyen los textos en los que se retoman elementos específicos de otra cultura para incorporarlos en la propia lengua. Éste es el caso de las obras literarias escritas en Alemania a lo largo del siglo sobre la figura mexicana de la Malinche.

En el trabajo de Sergio Sánchez Loyola se recuerda cómo la Malinche indígena, amante, intérprete y consejera del conquistador,

se convirtió en una figura mítico-literaria. También se nos recuerda que, como Edipo y Moisés, ella fue una niña echada de su propio reino; como Eva, que es la madre de la humanidad, la Malinche es la madre del mundo mestizo, y como Ariadna, que ayudó a que Teseo saliera del laberinto, la Malinche ayudó a Hernán Cortés a llevar a cabo la conquista del Anáhuac. Hoy en día, la preocupación por el malinchismo es vista como un paso necesario hacia la modernidad y como parte de una ideología caduca, es decir, como una forma de xenofobia.

En el texto de Sánchez Loyola se estudian cinco obras literarias alemanas del siglo xx que tienen como protagonista a la Malinche, publicadas por Justus Wolfram Schottelius en 1911, Gerhart Hauptmann en 1920, Wilhelm Vollrat en 1921, Peter Schneider en 1985 y Hans Eckardt Wenzel en 1991. En todas ellas, la Malinche aparece como una mujer enamorada que antepuso todo para permanecer junto al hombre que amaba.

En el texto de Schottelius, la Malinche es un ángel vengador que actúa impulsada por el deseo de terminar con un sistema religioso en el que la mujer había ocupado el último estrato social.

En la novela de Vollrat, esta mujer aparece como el elemento más importante de la Conquista y la atípica unión sentimental entre Cortés y su intérprete representó la inimaginable unión física y ontológica de dos culturas antagónicas.

En contraste, en la novela de Hauptmann la Malinche es presentada como una mujer sensual y provocativa; su apelativo siempre está antecedido por el nombre hiriente de un animal (serpiente, bicho o zorra lujuriosa), desdeñando su importancia entre los conquistadores.

El texto de Schneider (*Tololoque*) se trata de una obra teatral que fue un total fracaso en Alemania, pero su repercusión se deriva del empleo del término *malinchista*: “Mentirosa que roció a su pueblo con inmundicias, oportunista corrompida, ignominiosa con el

bastardo en sus entrañas, de tu nombre quedará un insulto: *Malinchista*".

En años recientes se presentó en Alemania un estudio sobre la recepción literaria en México de la Malinche (Carmen Wurm), y en 1998 el dramaturgo mexicano Víctor Hugo Rascón Banda y el director austriaco Johann Kresnick mostraron durante el Festival Internacional Cervantino su *Malinche*, manteniendo el tratamiento eurocentrista de mediados de siglo. Sin duda, el tema seguirá siendo de interés para ambas culturas.

Casi al final de su texto, Mempo Giardinelli nos recuerda que hoy la mayor parte de quienes viajan lo hacen para escapar de situaciones avasalladoras; sin embargo, al llegar al país que los recibe sólo encuentran indiferencia o chovinismo. Precisamente el trabajo de Sandra Lorenzano explora esta forma de escritura, la narrativa del exilio. Su texto nos recuerda que no todas las experiencias de viaje son iguales. Las vivencias no son las mismas para el etnógrafo, el escritor de novelas de viaje, el que emigra en busca de trabajo, el poeta expatriado o el que huye de su patria para salvar la vida.

En un viaje genuino, nos señala la autora, el viaje mismo es más importante que llegar al destino. Entre los textos literarios en los que esta idea es evidente, Lorenzano recuerda *Los autonautas de la cosmopista* de Julio Cortázar y *Viajes con Charley* de John Steinbeck.

Hay, sin embargo, una experiencia de viaje que tiene una naturaleza especial: la del exilio, ese viaje sin retorno. Tan sólo a partir del golpe de 1976 que derrocó a Isabel Perón en Argentina, viajaron a México de siete a 10 mil argentinos exiliados.

¿Cuál es la naturaleza de esta escritura? "Frente a los estados límite que provocan las ausencias, frente a la angustia de la desfamiliarización permanente, la escritura se volverá tímida ancla,

espejo borroso”. No es yendo hacia afuera como se llega a la frontera, señala la autora, sino hacia dentro del país y de sí mismo.

Después de todo, “la memoria y la lengua serán la patria del exiliado”. Las palabras, como la patria, son la infancia y el origen de todo proyecto de identidad recuperada.

Es difícil concebir una literatura sin viaje, como es casi imposible pensar que un viaje no provoque literatura. Dice el mismo Giardinelli: “Para mí, viajar y escribir son la vida misma. Viajar y escribir son, para mí, tan naturales como respirar.”

Esta afirmación podría ser suscrita por casi cualquier otro escritor contemporáneo. Veamos los casos paradigmáticos de B. Traven y Sergio Pitól.

En su trabajo, Dietrich Rall estudia las características del libro de viajes que sirvió como punto de partida para la obra literaria de B. Traven en México. Se trata de un trabajo de etnoficción, *Tierra de primavera* (1928), donde este escritor, de origen alemán, relata sus experiencias y reflexiones a lo largo de su estancia en el estado de Chiapas durante un periodo de seis meses en 1926. A partir de estas experiencias, él mismo escribió las novelas del famoso Ciclo de la Caoba.

Este testimonio es un caso peculiar de etnoficción, surgida de un interés por lo extraño y dirigida a lectores alemanes. Es una mezcla de información histórica y sociocultural, experiencias de viaje, comentarios sobre los logros de la Revolución mexicana, y sobre el socialismo indígena y el europeo, además de ofrecer diversas apreciaciones acerca de la relación entre México y Estados Unidos, sobre el comunismo indígena y sobre la riqueza natural y humana de la región.

Traven ofrece varios pronósticos acerca del futuro posible del país y llega a pensar en la inminencia de una alianza entre México, Estados Unidos y el resto del continente, de tal manera que se dejaría atrás a otras regiones del mundo en términos de fuerza

económica e ideológica. A pesar de las limitaciones inevitables de un extranjero recién llegado al país, este texto sigue siendo interesante hoy en día.

Por otra parte, la vida y la obra del escritor mexicano Sergio Pitol está indisociablemente ligada a sus viajes. Por ello, Luz Fernández de Alba hace un recuento de la relación entre los viajes y la escritura en la vida de Sergio Pitol. Ya a los seis años, al quedar huérfano, hizo su primer recorrido en tren para visitar a sus abuelos, en una experiencia que duró poco más de 24 horas y, que al parecer, lo marcó para siempre.

Durante los 30 años en los que vivió lejos del país, siempre como viajero, residió sucesivamente en Pekín, Roma, Varsovia, Belgrado, Londres, Barcelona, París, Moscú y Praga, todo lo cual se registra, convertido en literatura, en sus cuentos y novelas. Volvió a México a finales de 1988, al cumplir 60 años regresó a Veracruz para instalarse en Xalapa. En su obra *El viaje* (2001), se narra una experiencia que conjunta la literatura y la experiencia de vida, pues fue precisamente durante una breve visita a Georgia cuando tuvo la idea que sirvió para escribir su novela *Domar a la divina garza*, terminada dos años después.

En resumen, se puede afirmar que en la vida y en la literatura de Pitol, el viaje es lo que da forma y sentido a todas sus experiencias. Incluso la traducción es un viaje literario, pues ha traducido más de 50 libros del checo, el ruso, el francés, el inglés y el italiano. Para Pitol, dice la autora, “traducir es un viaje literario que le permite descubrir la urdimbre de otros textos, la estructura de otros lenguajes, el sonido de otras voces”.

Los viajes y la identidad personal o colectiva

Un segundo grupo de materiales están orientados a estudiar diversas dimensiones de la vida social e individual a partir de la

experiencia de la territorialidad en sus relaciones con la identidad cultural.

En este grupo de materiales encontramos aproximaciones muy diversas en búsqueda de una identidad en construcción o de una identidad que está sedimentada en la memoria.

Las aproximaciones son notablemente diversas, pues encontramos trabajos de carácter antropológico (en las propuestas artísticas para metaforizar el concepto de frontera), etnográfico (en el ensayo sobre Tehuantepec del caricaturista Miguel Covarrubias), ideológico (en los encuentros de viajeros daneses con sus anfitriones hispanoamericanos), místico (al seguir los pasos que dio en vida un líder espiritual), psicoanalítico (sobre la relación homosexual entre un mexicano y un estadounidense), anecdótico (al releer el diario de viaje de un bibliotecario español que llega a Buenos Aires), biográfico (en la minuciosa reconstrucción de las experiencias del legendario aviador Jimmie Angel en Venezuela) o historiográfico (en la reconstrucción de la difícil experiencia de los ciudadanos ecuatorianos que sufrieron exilio forzado durante la Segunda Guerra Mundial).

El antropólogo Néstor García Canclini dio cuenta de las actividades del programa de arte público INSITE en Tijuana y San Diego, entre los años 1992 y 2000. En estas formas de arte público se muestra una consecuencia de la reformulación misma del arte, en un recorrido que lo llevó, primero, a salir de la casa de su lenguaje (que era el cuadro) al cuestionamiento de la institución que lo contenía (que era el museo) para, finalmente, compartir con las culturas globalizadas la vivencia de que la nación es insuficiente para nutrir y abarcar los imaginarios sociales.

En las experiencias artísticas reseñadas en este trabajo se documenta y problematiza la manera en que la metaforización de la frontera contribuye a elaborar simbólicamente, o a naturalizar, sus significados y sus interacciones de poder. Se trata de dar voz a

los protagonistas de la frontera, ritualizando estas interacciones y proponiendo metáforas más abiertas.

Cada uno de los artistas reseñados eligió poner en juego el futuro del arte y de los viajes en alguna de las tres vías que señala el autor para re-poetizar e interpretar el mundo: en sus obras, instalaciones efímeras o acciones comunicacionales todos ellos hablan del espacio para celebrarlo, para espectacularizarlo o para nombrar su pérdida.

La hipótesis de este trabajo sostiene que la frontera es una zona de condensación de las acciones y los significados de los viajes, las obras de arte son los soportes de esta doble condensación: la que operan las metáforas al correlacionar experiencias de un lugar con imágenes de otro.

Al leer la crónica de la arquitecta chilena Margarita Pla Pares, la acompañamos en un viaje emprendido para rastrear las huellas de José Kentenich, el sacerdote alemán que fundó la orden de los padres palotinos en 1914.

La narradora se traslada a Milwaukee en 1993 para conocer el lugar donde murió Kentenich y en 1996 viaja a Europa para conocer los lugares donde este personaje nació, fundó la orden y vivió durante tres años en un campo de concentración.

El psicólogo Eduardo de la Fuente, por su parte, presentó el testimonio de Juan, un mexicano de 30 años, y Andrew, estadounidense de 45 años, quienes establecen una relación homosexual, considerando que al tratarse de un extranjero, el otro es alguien sin prejuicios.

Abel Sandoval compartió, casi sin intervención propia, un extracto de las cartas del viaje que hizo el bibliotecario español Ignacio Pares a Buenos Aires en 1927 y 1928.

Karen Angel reconstruyó, a partir de numerosos testimonios y entrevistas, la biografía del aviador y explorador Jimmie Angel, del cual se cuentan varias leyendas. La cascada más alta del mundo, ubicada en Venezuela, fue nombrada con su apellido: Salto Ángel.

James Crawford Angel, conocido como Jimmie Angel, nació en Missouri en 1899 y a los 14 años aprendió a volar en avión. Murió en 1956, conocido como un soldado de la fortuna. Exploró y contribuyó a levantar los mapas de la región de la Gran Sabana que se extiende entre Venezuela y Brasil, gracias a lo cual se ha podido preservar dicha región hasta la fecha.

La leyenda se inicia en 1921, cuando conoce en un bar de Panamá al geólogo McCracken, quien le ofreció cinco mil dólares por llevarlo al sudeste de Venezuela. Al realizar ese viaje, encontraron varios kilos de oro en un río de la región. Al parecer, este río coincide, en los mapas de la colonia, con la región de El Dorado.

En 1933, Angel trabajaba en la Gran Sabana como aviador para la compañía minera Santa Anna, de Tulsa, Oklahoma, y el 14 de noviembre descubrió lo que ahora se conoce como Angel Falls (Salto Ángel), que es, de acuerdo con el artículo publicado en noviembre de 1949 por su amiga Ruth Robertson en la revista *National Geographic*, la caída de agua más alta del mundo (tres mil 212 pies).

Un trabajo similar al anterior, es decir, basado en una meticulosa investigación de toda clase de fuentes directas e indirectas, entrevistas y testimonios, es el realizado por Kimberly Contag, quien hace una reconstrucción histórica de la muy difícil experiencia de Ernest Contag y su familia entre 1942 y 1945.

En enero de 1942 se impuso a todos los ciudadanos ecuatorianos que tenían apellidos de origen alemán, japonés o italiano, una deportación forzada, llamada *repatriación de extranjeros*. La familia Contag fue originalmente trasladada en barco a Nueva Jersey y de ahí a Stuttgart. Durante los siguientes tres años, la familia vivió y fue testigo de toda clase de experiencias terribles, además de sufrir hambre, frío y un constante desconcierto, esforzándose a

pesar de todo ello por mantenerse unida. Sin embargo, no todos los miembros de la familia sobrevivieron hasta el final de la guerra.

En noviembre de 1945, después de nueve meses de haber permanecido en un campo de repatriación en Francia, los sobrevivientes de la familia Contag tomaron un barco de vapor que los llevó de regreso a Ecuador. Pero este regreso fue muy distinto de lo que habían imaginado durante los años de exilio forzado, pues su casa estaba casi en ruinas.

La crónica de la compleja y extenuante experiencia de Contag y su familia concluye con una observación elocuente: “La reubicación de los ecuatorianos alemanes en 1942 cambió las vidas de personas ordinarias para siempre. Ellos sobrevivieron, pero algunos nunca se recuperaron”.

En su reseña del libro etnográfico de Miguel Covarrubias, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec* (1942), Tamara R. Williams señala que es parcialmente crónica de viaje, investigación arqueológica, reseña histórica, manifiesto político, comentario sobre la sensibilidad estética de los pueblos de Tehuantepec, compendio del folklore del istmo, y colección de fotografías y arte propio.

Uno de los elementos destacados en este trabajo es la visión que ofrece Covarrubias de la mujer tehuana. Dice el mismo Covarrubias: “Para el mexicano promedio de la ciudad, una tehuana es un sujeto romántico y atractivo como lo puede ser una muchacha sureña para un adolescente norteamericano”.

En el imaginario mexicano posrevolucionario, la región del Tehuantepec tenía la cualidad de ser un lugar de peregrinación para artistas e intelectuales que buscaban un sentido quintaesencial de la *mexicanidad*. Esta mexicanidad parecía encontrarse en elementos inconfundibles, como la belleza e impenetrabilidad de su paisaje; la fuerza, inteligencia, laboriosidad, espíritu de comunidad y habilidades artísticas de sus pueblos, además de la atracción física, la naturaleza emprendedora y el carácter seductor de sus mujeres.

El mismo secretario de Educación, José Vasconcelos, envió a Diego Rivera a Tehuantepec, en 1922, para que encontrara ahí una estética “más mexicana”. También, en 1989 se publicó el libro *Juchitán de las mujeres*, un trabajo de colaboración entre Elena Poniatowska, Graciela Iturbide y Pablo Ortiz Monasterio.

Este interés por la búsqueda de la identidad a través del viaje es el tema de la investigación realizada por Jan Gustafsson, quien estudió el otro cultural como construcción textual en las crónicas personales de viaje danés a Hispanoamérica. El problema del otro es estudiado aquí con elementos de la sociología fenomenológica de Alfred Schütz, el dialogismo de Bajtín y el pensamiento de Levinas.

En este trabajo se proponen diversas modalidades de *construcción* del otro, que terminan por ser distintas formas de *deconstrucción* e incluso de *destrucción*.

En el primer caso se presentan textos en los que el viajero europeo muestra una actitud de dominio ante el otro (indígena americano) al obsequiarle objetos que para el europeo no tienen valor (cuentas de vidrio o calcomanías políticas), pero que son aceptadas por el otro como algo valioso por su significación afectiva.

En el segundo caso se presenta un pasaje donde una viajera europea convive con una mujer en su cocina, en Omotepec, Nicaragua, pero a pesar de que ambas hablan español, casi no conversan entre ellas, pues la narradora considera que las separan *cientos de años*. A este mecanismo el autor lo llama una preterización del otro (o de la otra).

En el tercer caso se presenta una crónica de Tehuantepec, en México, desde la perspectiva de un danés que observa este lugar como una utopía realizada, donde hay igualdad de géneros y una tradición democrática en un ambiente de alegría y vitalidad (como los signos convencionales de la identidad nacional de los mexicanos, desde una perspectiva europea). Aunque en esta visión

no se cae en la preterización o en la infantilización de los casos anteriores (como mecanismos de deconstrucción del otro), tampoco hay ningún indicio de diálogo y se reproduce el ideal que las guías de viaje proponen acerca del otro.

En los tres casos se pone en práctica un reconocimiento de diversos mitos, entre los que destacan el buen salvaje, la visión del espacio otro como ámbito del pasado y la visión del otro como niño. En conclusión, no se trata de un otro igual al observador, sino de uno diferente, interpretado a partir de una analogía marcada por una ideología ajena a la realidad del otro.

Conclusión en tránsito

En los trabajos presentados en esta sección del congreso podemos observar cómo el viaje, al ser una actividad permanente o incidental en la vida de una persona, al ser una experiencia deseada o inesperada, siempre es una oportunidad de reformular o poner a prueba la propia identidad.

Si podemos considerar que la vida misma es un viaje, la diversidad de trayectos que es posible experimentar, directamente o a través de los relatos de otros, tiene un rango inmenso que va desde el asombro ante el descubrimiento de lo desconocido y hasta la amenaza de la propia integridad.

Un mapa que dé cuenta de esta vastedad es casi imposible de realizar, pero mostrar lo que distingue a un viaje particular de cualquier otro es la vocación de toda narración.

Podemos concluir que el viaje tiende a adquirir una forma literaria cuando es vivido como experiencia iniciática, refugio interior, evasión esperada, tregua provisional, búsqueda interior, descubrimiento del otro o celebración de los sentidos.

Con esta idea en mente, podríamos concluir esta invitación para leer los materiales presentados recordando la declaración

de principios con la que concluye Mempo Giardinelli su propia visión de las relaciones entre la literatura y el viaje: “La bandera de mi resistencia ante este tiempo atroz es la literatura, donde siempre están y estarán las semillas de los sueños, de las ideas, de las revoluciones, de los cambios. De todos los cambios, incluso los imposibles”.

Hacia la filosofía desde las letras

Un nuevo género de la escritura filosófica

La relación entre filosofía y literatura ha sido estudiada, en su mayor parte, al observar la dimensión filosófica de los textos literarios. Sin embargo, si dejamos de lado las novelas y los cuentos que tratan sobre temas filosóficos de manera implícita o explícita, descubriremos la existencia de un nuevo género de la escritura surgido durante la última década. Se trata de un grupo considerable de narraciones, crónicas y ensayos que tienen como objetivo la difusión del conocimiento y la reflexión filosófica entre los lectores que no son filósofos profesionales.

Simultáneo a la existencia de este género, de lo que podríamos llamar *literatura para la filosofía*, también existe una tradición de estudios cinematográficos que corresponden, respectivamente, a la reflexión sobre cuatro áreas centrales de la investigación filosófica: la epistemología, lógica, ética y estética. Éste es un género al que podríamos llamar *la filosofía a través del cine*.

En este trabajo hago un breve recorrido por un grupo de 75 libros que se encuentran en el entrecruce de la reflexión filosófica, la escritura literaria y el discurso audiovisual.

Entre los géneros específicos de la articulación entre filosofía y literatura se encuentran los siguientes: los estudios sobre los contenidos filosóficos de las grandes obras literarias; estudios sobre la

dimensión ética en los cuentos y en las novelas del canon literario; testimonios de los filósofos profesionales acerca del momento en el que descubrieron su vocación filosófica; reportajes sobre las más grandes polémicas filosóficas; historias de la filosofía para niños, jóvenes y no expertos; textos literarios anotados por filósofos profesionales; libros que relacionan las grandes preguntas de la reflexión filosófica con los problemas de la vida cotidiana, y las entrevistas, biografías, autobiografías y diccionarios de filósofos reconocidos.

En el terreno de los estudios cinematográficos se pueden mencionar los siguientes géneros de interés para la divulgación del conocimiento y la práctica de la filosofía: las historias de la ética, la estética y la filosofía en general a través de ejemplos cinematográficos y literarios; la presentación de filósofos individuales a través del análisis de películas individuales; las compilaciones de epistemología cinematográfica; las historias de la epistemología y la estética del cine para no expertos; las crónicas sobre las teorías de los cineastas; los estudios sobre las estrategias retóricas del lenguaje cinematográfico; las crónicas y reportajes sobre las polémicas en epistemología y estética del cine; la presentación de textos filosóficos clásicos (como la *Poética* de Aristóteles) con anotaciones a partir de la teoría cinematográfica contemporánea, y los estudios sobre las estrategias argumentativas del análisis cinematográfico

Literatura para la filosofía

En el grupo de los materiales de literatura para la filosofía hay algunos títulos que son de interés para cualquier lector, independientemente de su propia actividad personal y profesional. Comentaré brevemente algunos de éstos cuyo contenido es propicio para

el estudio de los géneros fronterizos de la escritura filosófica y literaria.

El trabajo de Manuel Asensi, *Literatura y filosofía* explora la dimensión literaria en la escritura de filósofos canónicos, como Platón, Aristóteles, Schlegel, Hegel, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger. De manera simultánea, explora los contenidos filosóficos en la escritura de autores como Cervantes, Góngora, Flaubert, Lewis Carroll, Paul Valéry, Proust, Kafka y Borges.

Por su parte, la editorial Siruela, publicada en Madrid, cuenta con una serie de títulos de obras canónicas en las que un filósofo profesional ha elaborado diversos materiales dirigidos a lectores jóvenes. Estos volúmenes contienen, entre otros títulos, *Cinco aventuras de Sherlock Holmes*, de Arthur Conan Doyle, *La metamorfosis y otros cuentos*, de Franz Kafka y *Frankenstein*, de Mary Shelley. En estas ediciones especiales se incluye un texto en el que se proponen al estudiante varias actividades que propician la reflexión sobre el contenido ético, estético e ideológico de la obra estudiada.

Dichas actividades consisten en responder numerosos grupos de preguntas que permitan que el estudiante relacione cada uno de los textos que ha leído en el libro con los problemas, las decisiones y las formas de valoración que debe enfrentar en su vida cotidiana. Así, por ejemplo, en el volumen que contiene los cuentos de Franz Kafka se proponen diversas preguntas que debe explorar con el apoyo de alguna enciclopedia para entender el contexto en el que vivió el autor; en otra sección se presentan algunas afirmaciones de los textos de Kafka en los que se utiliza la palabra *sentido*, lo cual permite distinguir sus distintos usos; más adelante se señalan diferentes situaciones cotidianas para que el estudiante decida si cada una de ellas tiene sentido. El resto de las actividades consiste en plantear los problemas sobre culpabilidad, responsabilidad, castigos, familia, amistad, comunicación, soledad

y desarraigo que se presentan en las situaciones cotidianas vividas por cualquier grupo de estudiantes.

Una aproximación distinta a los problemas de naturaleza ética a los que se enfrenta un alumno en su vida cotidiana se encuentra en novelas de naturaleza filosófica escritas para lectores jóvenes. Éste es el caso de *El libro de Manuel y Camila* (2001), originalmente escrito en Chile y traducido al alemán, en el que los protagonistas tienen varias conversaciones acerca de problemas de naturaleza ética, siempre en relación con situaciones cotidianas.

Los temas de discusión surgen de alguna noticia terrible vista en la televisión, algún hecho visto en la calle o una situación que involucra a sus compañeros. Los protagonistas establecen diversos diálogos con sus amigos, sus familiares, sus profesores y entre ellos, asimismo, se plantean problemas acerca de la violencia, el engaño, el respeto, la solidaridad, las responsabilidades, la autonomía y la felicidad.

Una aproximación distinta a los problemas de la filosofía se encuentra en el texto *La historia de las preguntas ¿Por qué?* (2001) del mexicano José Ezcurdia. Éste es, como lo indica el subtítulo, *Una historia de la filosofía para niños* y está dividido en cuatro apartados: “Grecia y el nacimiento de la filosofía”; “La Edad Media”, “El Renacimiento” y “La modernidad”. En cada sección se presentan de manera individual un total de 29 filósofos cuyo pensamiento filosófico es mostrado a partir de preguntas muy sencillas, por ejemplo, en el capítulo sobre Aristóteles se plantea la siguiente pregunta: “¿Tú has sembrado la semilla de algún árbol, y después visto cómo nace una pequeña planta, que después se convertirá en enorme tronco con espeso follaje?” (Ezcurdia, 2001: 57).

Y a continuación se presenta el pensamiento de Aristóteles de la siguiente manera: “Aristóteles pensó en otras cosas de la naturaleza, y se dio cuenta, por ejemplo, de que así como el árbol

está en potencia en la semilla, la lluvia está en potencia en la nube, la leche está en potencia en la vaca y el vino está en potencia en las uvas” (2001: 58).

Otras guías de filosofía para jóvenes consisten en presentar las ideas de un filósofo particular (por ejemplo, Nietzsche, Gandhi o Kant) a lo largo de un volumen monográfico en el que se incluye una síntesis de la argumentación contenida en sus libros principales; una discusión sobre los pros y los contras que se han señalado sobre dicha argumentación; varios recuadros con datos específicos —con palabras clave o con cuadros sinópticos—, todo ello acompañado por un glosario, una bibliografía comentada y una cronología biográfica.

Una variante de la historia de la filosofía para lectores jóvenes es la obra *¿Es la filosofía un cuento chino?* (1999) del autor español José Ramón Ayllón. En este trabajo, escrito en forma de lecciones de dos páginas cada una, se dedica una sección a lo que el autor llama *leer entre líneas*. Ahí se comenta el contenido filosófico de las novelas *Crimen y castigo*, de Fiodor Dostoievsky, *Rebelión en la granja*, de George Orwell, *El señor de las moscas*, de William Golding, entre otras obras literarias. En esta sección se explica el contenido filosófico de la *Odisea* de Homero al enfatizar cómo esta obra “es un canto a la amistad, al valor, a la hospitalidad, a la prudencia y a la fidelidad a los dioses y a los hombres” (Ayllón, 1999: 115).

Por su parte, en *El café de los filósofos muertos* (1996), originalmente escrito en alemán, conocemos el intercambio epistolar entre una niña de 11 años, Nora K., y el filósofo Vittorio Hösle. En estas cartas ambos narran sus experiencias al conversar con numerosos filósofos, pues cada uno de ellos visita regularmente el mencionado café.

Veamos cómo Nora, poco antes de cumplir 12 años, describe sus similitudes con Anna Frank:

¿Qué en qué se me parece Anna Frank? Creo que también ella se siente a veces como si estuviera enfadada con todos y no supiera muy bien qué hacer. Además, se fija metas en la vida: quiere ser periodista. Y esto es algo parecido a escritora, lo cual en mi opinión ella hubiera acabado siendo de todas maneras. Le gusta aprender cosas (...). Y tiene tantos pensamientos iguales a los míos. Por ejemplo, que la vida es maravillosa mientras esté ahí la naturaleza... Anna Frank también filosofaba, y también le gustaba escribir historias. Resumiendo: si nos hubiésemos encontrado, seguro que nos habríamos hecho amigos (K. y Hösle, 1996: 104).

Por supuesto, también hay materiales literarios escritos por filósofos pero dirigidos a los lectores adultos. Christopher Phillips, en *Sócrates Café. Un soplo fresco de filosofía*, reproduce la experiencia de haber organizado, en librerías de muy distintas ciudades, discusiones con numerosas personas acerca de las preguntas fundamentales sobre la existencia humana. Al recrear dichas discusiones, el libro es también una forma de proponer diversas formas de reflexión filosófica a los lectores.

Cada fragmento de esta obra es la crónica de alguna de estas discusiones o las reflexiones del autor acerca de los temas dialogados en el café. Veamos un ejemplo: “Me gusta filosofar con niños. Nadie como ellos para hacer preguntas. Nadie se asombra ni desmenuza las cosas como ellos. No es que les guste hacer preguntas, es que las *viven*” (Phillips, 2002: 122).

Otra estrategia para articular la reflexión filosófica con la vida cotidiana se encuentra el libro *Las consolaciones de la filosofía* (2000), donde el autor, Alain de Botton, presenta a seis filósofos para ilustrar la manera de enfrentar y entender seis problemas comunes: Sócrates y la impopularidad, Epicuro y la falta de dinero, Séneca y

la frustración, Montaigne y la ineptitud, Schopenhauer y el corazón partido, y Nietzsche y las dificultades.

Por su parte, el *Diccionario filosófico* de Fernando Savater nos recuerda que la filosofía es simultáneamente un género literario y un entretenimiento trascendental, de tal manera que no existe “Nada menos respetable en un filósofo que un patente afán de respetabilidad” (Savater, 1995: 22).

Este diccionario personal reúne más de 60 ensayos sobre filósofos, temas, conceptos, actividades, condiciones, experiencias y actividades humanas que tienen interés para este autor y que son motivo de una reflexión en la que se equilibra la calidad de la escritura con el acto mismo de reflexionar, discurrir, valorar, considerar y tomar partido. En una palabra: filosofía a través de la escritura literaria.

También existe una filosofía a través de la actividad cotidiana más universal e imprescindible: el acto de alimentarse. Francesca Rigotti, en *Filosofía en la cocina. Pequeña crítica de la razón culinaria* (2001), desarrolla, glosa, ejemplifica y analiza una de las metáforas más frecuentes en la tradición literaria y filosófica, la que afirma que “Leer es comer, y escribir es cocinar” (Rigotti, 2001: 30).

A partir de esta sencilla metáfora se organiza un discurso sistemático acerca de las experiencias y reflexiones de los grandes filósofos y escritores, desde Platón, Epicuro y Aristóteles hasta Dante, Kant, Condorcet, Sartre y Wittgenstein. Aquí, podemos entresacar un par de observaciones al respecto. En sus *Migajas filosóficas*, Kierkegaard afirma al referirse a su actividad filosófica: “Yo sigo dando vueltas a mis pensamientos hasta que, en mi opinión, el plato está listo”.

Y en su momento, Wittgenstein afirmaba, en términos más bien prescriptivos y alejado del principio del placer, que: “El que hoy en día enseña filosofía da al otro alimentos no para complacerlo, sino para modificar su gusto”.

Un género distinto lo encontramos en la dilatada crónica de David J. Edmonds y John A. Eidinow del encuentro que tuvieron el viernes 25 de octubre de 1946 en Cambridge los dos más grandes filósofos del lenguaje en el siglo xx: Karl Popper y Ludwig Wittgenstein. Mientras Popper, tal vez el último gran filósofo moderno, sostiene que el lenguaje es una ventana que permite ver una realidad que no podríamos ver sin su apoyo, en cambio el último Wittgenstein, tal vez el primer gran filósofo posmoderno del lenguaje, sostiene que el lenguaje también es capaz de construir una realidad con sus propios recursos y, por ello, puede clarificar los contrasentidos que produce.

Las numerosas dimensiones de este encuentro histórico —que duró poco menos de 10 minutos y concluyó de manera espectacular cuando Wittgenstein blandió de manera amenazadora el atizador de la chimenea frente a un azorado Popper— permitieron a los cronistas hacer, en 2001, una reconstrucción en la que intervienen las dimensiones biográficas de los protagonistas, así como diversos antecedentes políticos, históricos, ideológicos, literarios y, por supuesto, inevitablemente filosóficos.

Este caso es tal vez único en la historia de la filosofía, en la medida en que un incidente aparentemente oscuro ocupa un lugar fundamental (por lo que tiene de sintomático) en la historia de las ideas de la modernidad contemporánea (esta absorbente crónica ocupa más de 330 páginas y contiene material para una o varias posibles recreaciones de carácter cinematográfico).

Tal vez, en el otro extremo, podemos ubicar el trabajo de Matthew Stewart, quien (con una extensión similar, 582 páginas) lo propone como *Una historia irreverente de la filosofía* (1998). Veamos el estilo de Stewart al presentar la filosofía de Heidegger. Al inicio del capítulo “Mucho ruido y poco ser”, afirma lo siguiente:

El sentido del asombro es la inspiración de la filosofía de Heidegger. Los hay entre nosotros que se quedarían impactados por, digamos, una mujer barbuda; o por el edificio más alto del mundo; o que mirarían reverencialmente una fotografía de nuestro atractivo planeta hecha por un satélite. No Heidegger. Él podía encontrar maravilla en las cosas más humildes, por ejemplo, en una taza de chocolate. Porque lo que dejaba perplejo al joven Heidegger no eran las propiedades particulares de esa taza de chocolate (su color, forma, olor, etcétera), ni cómo llegó allí (que fue vertida por su abnegada madre), sino el hecho aparentemente primordial de que era. Su existencia. Su *es-dad*. Ser. La admiración ante el misterio del ser fue la base de toda la filosofía posterior de Heidegger (Stewart, 1998: 390).

Otra estrategia para ofrecer las respuestas de algunos filósofos a las preguntas cotidianas se encuentra en el irreverente trabajo del psicoanalista francés Oreste Saint-Drome, autor de un título deliberadamente paródico: *¿Su angustia es metafísica? Entonces debe saber... Cómo elegir a su filósofo* (2000).

Y, tal vez, en el extremo de estas estrategias conversacionales se encuentra la obra de la periodista italiana Giovanna Borradori, que en *Coversaciones filosóficas. El nuevo pensamiento norteamericano* (1996) entrevista a nueve conocidos autores contemporáneos: el filósofo de las ciencias, Thomas S. Kuhn; el anarquista filósofo del poder, Robert Nozick; el pragmático filósofo del conocimiento, Richard Rorty; el filósofo del cine, Stanley Cavell; la epistemóloga Hilary Putnam; el teórico del arte, Arthur C. Danto; el filósofo de la ética, Alasdair MacIntyre, y el lógico-matemático Willard van Orman Quine.

Pero no hay nada tan accesible como una buena historia, breve, intensa y verosímil. En el volumen de David Darnos y Robert Shoemaker se reúne un grupo de 62 relatos en primera persona

acerca del momento en el que cada uno de los autores invitados descubrió su vocación por la carrera filosófica. Entre éstos se encuentran algunos tan conocidos como Arthur Danto, W. O. Quine y Paul Feyerabend. La diversidad de experiencias, estilos, reflexiones e historias de vida es suficientemente estimulante para reconocer la riqueza de la profesión filosófica en el interior de las universidades contemporáneas.

El interés de la reflexión filosófica en el terreno del cine es tanto o aún más abundante que el mostrado en el terreno de la difusión de la tradición filosófica entre los lectores no profesionales.

Cierro este breve recorrido con el texto de Eduardo Solano, escritor español, que en *Semillas de fábula* incluye el siguiente texto alegórico, con el título “Filósofos cínicos”:

Cuando llega la noche y sobre el mundo se cierne la oscuridad más profunda llueven del cielo preguntas importantes y siente el corazón angustia aterradora, entonces escucho ladrar a los perros que tienen alma de filósofo.

Uno pensaría que por su especie todos los perros abundarían en la doctrina del cinismo y sin embargo basta escuchar atentamente para descubrir un sin fin de propuestas filosóficas: es sorprendente el dominio de la patrística del perro San Bernardo y del budismo de los Grifones del Tíbet, el frío cartesianismo de los Grandes Sabuesos Azules de Gascuña y el empirismo de los Setters Ingleses, el marxismo del Pastor Alemán y sus tesis matizadas en la línea de Mao por los Pekineses, el intransigente y dogmático nacionalsocialismo del Rottweiler y del Dobermann, el atomismo democríteo del Chihuahua, el esteticismo hegeliano del Dálmata, el racionalismo kantiano de los Dogos Alemanes, etcétera, etcétera.

Amanece y el sol se lleva las preguntas y los perros abandonan sus discursos para ladrar (si lo hacen) en breves aforismos. Y no

puedo dejar de sentir cierta simpatía por los chuchos callejeros que, a base de perpetuo mestizaje, han acabado por mantener un cierto eclecticismo.

Fuentes consultadas

- Aitken, Ian. *European Film Theory and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Allen, Richard. *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Anderson, Joseph D. *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995.
- Appiah, Kwame Anthony. *Thinking It Through. An Introduction to Contemporary Philosophy*, Oxford: University Press, 2003.
- Arias, Luis Martín. *El cine como experiencia estética*, Valladolid: Caja España, 1997.
- Arroyo Fernández, Miguel. *Diccionario de escuelas de pensamiento o ismos*, Madrid: Alderabán, 1997.
- Asensi, Manuel. *Literatura y filosofía*, Madrid: Editorial Síntesis, 1995.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, París: Nathan, 2001.
- Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona: Paidós, 2004.
- Aylló, José Ramón. *¿Es la filosofía un cuento chino?*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.
- Booth, Wayne. *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bordwell, David y Carroll, Noel (eds.). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Wisconsin: University Press, 1996.
- Bordwell, David. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona: Paidós, 1995.
- Borradori, Giovanna. *Conversaciones filosóficas. El nuevo pensamiento norteamericano*, Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1996.

- Braudy, Leo y Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford: University Press, 1997.
- Brown, Stuart; Collinson, Diane y Wilkinson, Robert. *Cien filósofos del siglo xx*, México: Diana, 2001.
- Brunet, Graciela. *Ética y narración. Los recursos del cuento, la novela y el cine en la enseñanza de la ética*, México: Édere, 2003.
- Brunette, Peter y Wills, David. *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Buckland, Warren. *The Film Spectator. From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
- Cabrera, Julio. *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- Carroll, Noël. *Una filosofía del arte de masas*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 2002.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine, 1945-1990*, Madrid: Cátedra, 1993.
- Castellanos Cerda, Vicente *et al.* *La experiencia estética en el cine*, México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Chateau, Dominique. *Cinéma et philosophie*, Paris: Nathan, 2003.
- Conan Doyle, Arthur. *Cinco aventuras de Sherlock Holmes*, Madrid: Siruela, 1999. Invitación y actividades de Diego Antonio Pineda Rivera.
- Darnos, David D. y Shoemaker, Robert G. (eds.). *Falling in Love with Wisdom. American Philosophers Talk about their Calling*, Londres: Oxford University Press, 1993.
- De Botton, Alain. *Las consolaciones de la filosofía*, Madrid: Punto de Lectura, Santillana, 2000.
- Díaz, Luis Miguel. *Más Chaplin y menos Platón. Manejo de conflictos desde la sabiduría del cine y las canciones*, Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos, 2004.
- Easthope, Anthony (ed.). *Contemporary Film Theory*, London: Longman, 1993.
- Edmonds, David J. y Edinow, John A. *El atizador de Wittgenstein. Una jugada incompleta*, Barcelona: Península, 2001.

- Ezcurdia, José: *La historia de las preguntas. ¿Por qué? Una historia de la filosofía para niños*, México: Editorial Torres Asociados/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Falzon, Christopher. *La filosofía va al cine. Una introducción a la filosofía*, Madrid: NeoMetrópolis/Tecnos/Alianza, 2005.
- Fearn, Nicholas. *Zeno and the Tortoise. How to Think Like a Philosopher*, New York: Grove Press, 2001.
- Fernau, Joachim. *Rosas para Apolo. Una historia de los griegos*, Madrid: Editorial Edaf, 2001.
- Freeland, Cynthia A. y Wartenberg. Thomas E. (eds.). *Philosophy and Film*, London: Routledge, 1995.
- Gledhill, Christine y Williams, Linda (eds.). *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, 2000.
- Gómez Alonso, Rafael. *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- Grinberg, Miguel. *Edgar Morin y el pensamiento complejo*, Madrid: Campo de Ideas, 2002.
- Hankinson, Jim. *Cómo dárselas de experto en filosofía*. Guías del Enterado (The Bluffer's Guide), Barcelona: Mondadori, 1988.
- Heaton, John y Groves, Judy. *Wittgenstein para principiantes*, Buenos Aires: Era Naciente, 1995.
- Honderich, Ted (ed.). *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford: University Press, 1995.
- Hösle, Vittorio y K., Nora. *El Café de los filósofos muertos*, Barcelona: Anaya, 2004.
- Hottois, Gilbert. *Historia de la filosofía del Renacimiento a la posmodernidad*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Huisman, Denis. *Diccionario de las mil obras clave del pensamiento*, Madrid: Tecnos, 1993.
- Irwin, William; Conard, Mark T. y Skoble, Aeon J. (eds.). *The Simpsons and Philosophy*, Chicago: Open Court, 2001.

- Jackson, Roy. Nietzsche. *Guía para jóvenes*, Salamanca: Lóguez Ediciones, 2002.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros cuentos*, Madrid: Siruela, 2000. Invitación y actividades de Félix García Morrión.
- Lapsley, Robert y Westlake, Michael. *Film Theory: an Introduction*, Manchester: Manchester University Press, 1988.
- Lechte, John. *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Madrid: Cátedra, 1996.
- Liandrat-Guigues, Suzanne y Leutray, Jean-Louis. *Cómo pensar el cine*, Madrid: Cátedra, 2003.
- Literatura y Filosofía. Revista de la Maestría en Literatura*, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia, año 1 núm. 1, enero-junio de 2003.
- Lizarazo, Diego. *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2004.
- Lledó Iñigo, Emilio. *La filosofía hoy*. Personalidad entrevistada: Jürgen Habermas, Barcelona: Salvat, 1973.
- Marinoff, Lou. *Pregúntale a Platón. Cómo la filosofía puede cambiar tu vida*, Barcelona: Ediciones B, 2003.
- Mayne, Judith. *Cinema and Spectatorship*, London: Routledge, 2003.
- McConnell, Frank D. *El cine y la imaginación romántica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Mitchell, Helen Buss. *Raíces de la sabiduría*, New York: International Thomson Editores, 2003.
- Mongin, Olivier. *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*, Barcelona: Paidós, 1997.
- Nichols, Hill (ed.). *Movies and Methods. An Anthology*, Berkeley: University of California Press, 1976.
- Obiols Sauri, Núria. *Cómo desarrollar los valores a partir de la literatura*, Barcelona: Ediciones CEAC, 1998.
- Phillips, Christopher. *Sócrates Café. Un soplo fresco de filosofía*, México: Planeta, 2002.
- Ray, Robert B. *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Rigotti, Francesca. *Filosofía en la cocina. Pequeña crítica de la razón culinaria*, Barcelona: Herder, 2001.

- Rivera, Juan Antonio. *Lo que Sócrates diría a Platón. Cine y filosofía*, Madrid: Espasa, 2003.
- Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1991.
- Rosenstadt, Nina. *The Moral of the Story. An Introduction to Questions of Ethics and Human Nature through Film and Literature*, California: Mayfield View, 1993.
- Ruiz Baños, Sagrario et al. *El compás de los sentidos. Cine y estética*, Murcia: Universidad de Murcia, 1998.
- Saint-Drome, Oreste. *¿Su angustia es metafísica? Entonces debe saber cómo elegir a su filósofo*, Barcelona: Vergara/Grupo Z, 2000.
- Savater, Fernando. *Diccionario filosófico*, Barcelona: Planeta, 1995.
- Stam, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona: Paidós, 2000.
- Stewart, Matthew. *La verdad sobre todo. Una historia irreverente de la filosofía con ilustraciones*, Bogotá: Santillana/Taurus, 1998.
- Teichman, Jenny y Evans, Catherine C. *Filosofía. Una guía para principiantes*, Madrid: Alianza Editorial, Libros de Bolsillo, núm. 1672, 1994.
- Tierno, Michael. *Aristotle's Poetics for Screenwriters. Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*, New York: Hyperion, 2002.
- Tredell, Nicolas (ed.). *Cinemas of the Mind. A Critical History of Film Theory*, London: Icon Books, 2002.
- Tugendhat, Ernst; López, Celso y Vicuña, Ana María. *El libro de Manuel y Camila. Diálogos sobre ética*, Barcelona: Gedisa, 2001.
- Turnbull, Neil. *Qué sabes de filosofía*, Barcelona: Ediciones B, 1999.
- Watson, Peter. *Historia intelectual del siglo xx*, Barcelona: Crítica, 2002.
- Whittock, Trevor. *Metaphor and Film*, Cambridge: University Press, 1990.

Apéndice

Análisis de diseño gráfico

Planteamiento

1. Problema original
2. Solución gráfica

Descripción micropragmática

3. Nivel textual (síntesis del ideograma): plano verbal
4. Nivel icónico (enumerar elementos intextuales): descripción de imágenes visuales
5. Nivel iconológico (iconograma: connotaciones del enunciado visual)
6. Nivel entimemático (relaciones entre iconograma e ideograma): implícitos ideológicos

Análisis micropragmático

7. Nivel tópico (técnicas-visuales)
8. Nivel tropológico (figuras de retórica visual)

Macropragmática

9. Posibilidades de resemantización (polisemia)

10. Co-texto de lectura (semánticidad latente): otros discursos presentes
 11. Contexto de producción (nivel iconográfico): dimensión sociohistórica
 12. Conclusión general (convención, ruptura de convenciones o juego paradójico), (a quién/desde dónde/cómo/eficacia)
- (*) Referencias técnicas

Análisis fotográfico

a) Iluminación

Intensidad/Dirección/Naturaleza

Textura (sensibilidad de película y lente, apertura de la lente)

b) Encuadre

Emplazamiento: proporciones/perspectiva/angulación

Líneas: posición/dirección/longitud/implícitas o explícitas

Formas: verosimilitud/abstracción/retórica

Límites: extensión/claridad

c) Dinamismo visual

Ritmo/Distorsión/Dominante/Velocidad/Contrastes

d) Perspectiva interpretativa

Formalista/Estilística/Técnica/Intencionalista

Comparativa/Arquetípica/Psicoanalítica

Marxista/Semiótica/Biográfica/Feminista

e) Contextos

Interno (objetual, medial, formal)

Externo (situacional) / Original (artístico)

f) Evaluación

Criterios: Realismo/Expresionismo/Formalismo/Instrumentalismo

Originalidad/Composición/Técnica

Entrevista a Lauro Zavala sobre semiótica¹

Si no recuerdo mal, en 2023 se cumplirán tres décadas de la edición del primer tomo de Teorías del cuento. ¿Cuáles son los planteamientos —en los cuatro volúmenes— que más polémica causaron en su momento y hoy se confirman? Por el contrario, ¿hay algo importante en ellos que haya quedado ya desfasado o que cambiaría?

Empezando por esta última pregunta, los materiales reunidos en esta serie son siempre actuales para distintas generaciones de lectores, pues se trata de una recopilación de textos de más de cien escritores canónicos de cuento literario, escritos por ellos en un lapso de poco más de cien años, desde Maupassant, Chéjov y Joyce en adelante. Una prueba de su interés es el hecho de que esta serie ha sido objeto de cuatro reimpresiones en un lapso de 25 años, de tal manera que varios editores de la UNAM han llamado a esta colección un *bestseller* universitario. Eso se debe a que los materiales que ahí se incluyen son de interés para los lectores de literatura.

Por otra parte, es necesario señalar que en realidad estos volúmenes no contienen teorías del cuento, sino poéticas personales de la creación, que es un terreno donde los materiales tienen un valor intemporal, pues contienen la experiencia personal de creación de los escritores. En el proyecto original, lo que yo llevé a la Dirección de Literatura de la UNAM, entregué cinco tomos con materiales

¹ Entrevista realizada por Juan José Barrientos, Universidad Veracruzana.

producidos por los investigadores, es decir, por quienes producimos teorías. Pero el editor (el cuentista Hernán Lara) me pidió que sustituyera las teorías por las poéticas de creación que, sin duda, son muy atractivas.

En resumen, estos materiales nunca han producido ninguna polémica, pues contienen la visión personal, la experiencia de escritura y el recuento sobre los procesos de publicación de 120 cuentistas de Europa, Estados Unidos y América Latina. Es como una asamblea de escritoras y escritores donde conocemos la voz, el estilo y la memoria de cada uno, lo cual es muy útil en los talleres de creación, además de muy ameno para cualquier lector. Lo único que sigue faltando es la publicación de los cinco tomos originales, que contienen las teorías del cuento, es decir, los trabajos de los investigadores del cuento. Estos materiales son modelos de análisis, tipologías, genealogías, glosarios, recuentos de las tendencias estructurales, etcétera.

¿Por qué interpretar (textos literarios, cine, la ciudad...) y no solamente leer, mirar, disfrutar?

Al igual que en cualquier área del conocimiento, la curiosidad nos lleva, como seres humanos (y como investigadores profesionales), a formular preguntas, a tratar de entender los procesos, a tener la sensación de que entendemos qué ocurre, cómo funciona aquello que nos interesa, qué mecanismos existen detrás de un objeto que consideramos valioso. El conocimiento siempre amplía nuestro horizonte y es lo que da sentido al trabajo de investigación. Como cuando somos niños, todos los adultos conservamos algo de curiosidad por conocer y entender el universo. La investigación profesional consiste en sistematizar esa curiosidad y volverla una forma de vida, que se comparte con los demás. Creo que el estado natural del ser humano es ser investigador. Y creo

que la actividad más gratificante que existe es ser investigador y profesor universitario.

¿Qué busca usted al proponer métodos propios de interpretación y no simplemente seguir, clarificar o, peor aún repetir lo expuesto por teóricos como el gran Peirce, Eco o Watzlawick, como hace la gran mayoría de profesores y académicos mexicanos?

Todo investigador es un explorador. Cuando encuentro algo que me apasiona, que me gusta, que me conmueve, trato de entenderlo. Esta curiosidad me ha llevado a diseñar poco más de 50 modelos de análisis, algunos de ellos, a su vez, están ligados al diseño de modelos teóricos. Todo ello se deriva de un continuo diálogo con la misma tradición académica. Por ejemplo, la idea de que toda narración puede ser explicada a partir de modelos universales me ha llevado a proponer una serie de fórmulas narrativas, de carácter no demasiado distinto a las fórmulas matemáticas o lingüísticas. Estas fórmulas han sido convertidas por un editor en una serie de carteles para que puedan ser colgados en la pared de un estudio. Pero de ninguna manera he sido el primero en pensar en esta posibilidad, pues hay más de 50 investigadores en la historia de la narratología que han hecho distintas formulaciones para estudiar la narración.

Me parece muy divertido jugar con las ideas y los conceptos con el fin de crear modelos de análisis que después cualquier otra persona puede usar. Creo que se podrían registrar tales modelos de la misma manera como se registran las patentes de ingeniería. Pero eso no existe todavía. Éstos no parecen resolver ningún problema práctico, inmediato, como el funcionamiento de un circuito electrónico o el diseño de una *app*, pero sí resuelven un problema conceptual, como puede ser cómo analizar una película o un cuento o una fotografía.

Usted es, desde hace algunos años, integrante de la Academia Mexicana de Ciencias. En la presentación de los trabajos reunidos en su Semiótica preliminar dice que se trata de ensayos “provisionales, hipótesis de trabajo y sistemas conjeturales que se resisten a ser tomados en cuenta como definitivos”; y más adelante dice que son “meros ejercicios de la incertidumbre, instrumentos para salir a jugar”. ¿No resultan provocadoras estas afirmaciones cuando lo que le encanta al discurso científico son las certezas, las verdades, las verdades categóricas? ¿Por qué plantearlo así?

No. Lo que caracteriza a la ciencia es precisamente la duda cartesiana. En la ciencia nunca hay certezas. La ciencia es un invento humano que consiste en dudar de todo. Y una vez que algo ha sido probado experimentalmente, por el método de prueba y error, siempre existe la posibilidad de que se encuentre un caso particular que contradiga cualquier ley de la naturaleza. Si uno estudia la historia de la ciencia, desde sus orígenes cuando se oponía a la religión (donde sí existen certezas y verdades categóricas, como actos de fe), hasta el estado actual de la astronomía, la genética o las matemáticas, lo que uno encuentra como una constante universal es el principio de incertidumbre. Y, por supuesto, en el camino se encuentran innumerables verdades, muchas de las cuales tienen formidables consecuencias en nuestra vida cotidiana, lo mismo en el cuidado de la salud que en el conocimiento del universo o en el entendimiento de la condición humana. Pero lo que es verdadero en un contexto específico no necesariamente es verdadero en un contexto distinto.

La verdad científica (como la verdad literaria o cinematográfica) es un concepto relativo que siempre está ligado a un contexto particular que la hace válida. Ese relativismo relativo es medular a la ciencia. Y también es propio de las artes que, en ese sentido, son muy similares a las ciencias. Las ciencias y las artes están formadas por verdades provisionales, tentativas, a las que en ciencia

llamamos hipótesis, y en las artes se llaman poéticas personales de la creación. Pero lo más característico de ambas actividades, por cierto, no son estas verdades, sino la formulación de preguntas (como en una entrevista).

“Las ciencias sociales como narrativas de la crisis”, ¿no viven, las ciencias sociales, su propia crisis? ¿Cómo contarla? ¿Desde dónde?

Al estudiar el tipo de verdades provisionales que son producidas por las ciencias sociales, muy distintas de las artes, las humanidades y las ciencias experimentales, lo que señalo es que cada método de investigación contiene ya una ideología, una agenda política. No existe ningún método inocente. Entonces se puede estudiar este fenómeno (por lo demás inevitable y hasta necesario) observando la manera como las ciencias sociales construyen sus verdades al utilizar el lenguaje, pues es en ese proceso (el proceso de escritura) donde se construye su objeto de conocimiento. El análisis del discurso es una herramienta epistemológica para estudiar la ideología de cualquier texto de historia, sociología o antropología. Las ciencias sociales estudian las crisis sociales, pero toda sociedad se encuentra siempre en alguna clase de crisis. Las mismas ciencias sociales están en permanente crisis. Todo ello puede ser estudiado desde una perspectiva metateórica. Y una de las herramientas más útiles para estudiar estos procesos es el análisis de la escritura en las ciencias sociales, utilizando las herramientas de la narratología.

¿Cuáles son esos pequeños cambios adoptados por los medios de comunicación para no caer en una “verdadera crisis”?

Los medios de comunicación funcionan como las colonias de hormigas. No necesariamente responden a un líder que les da lineamientos a seguir, sino que siguen ciertas rutinas (por

ejemplo, los contenidos de la programación televisiva), que modifican constantemente para adaptarse a los continuos cambios en las audiencias, en sus propios recursos y en la sociedad en general. Estos cambios son constantes, pero al ser pequeños no son muy notables. En los medios no hay grandes revoluciones, pero sí existen pequeñas variaciones en la programación, en la oferta de esta misma, en los contenidos programáticos. Todo ello permite que sobrevivan, que sean atendidos por las audiencias y que no caigan en una verdadera crisis.

¿En qué rasgos, o de qué forma, es posible notar la “naturaleza intertextual de la cultura contemporánea”?

Al observar cualquier producto cultural. Una película, una novela, un par de *jeans*, un concierto, una declaración a los medios, una carta de amor, entre otros. Cualquier producto humano dialoga con una tradición a la que pertenece. Cuando se produce un par de zapatos, ya sea de manera artesanal o industrial, se establece un diálogo con una tradición milenaria de hacer zapatos. Cada nuevo diseño adopta determinadas características en términos de los materiales, las texturas y los colores que utiliza. Todo eso establece un diálogo intertextual con un architexto (esto es, aquello que nos permite reconocer que se trata de un par de zapatos) y con un pretexto (es decir, los zapatos con los cuales se relaciona y aquellos frente a los cuales se distingue). Un par de zapatos es un producto intertextual. Y lo mismo ocurre con cualquier otro producto humano: un plato de sopa, una clase de inglés, una conversación con los vecinos o un acto sexual. Los seres humanos damos sentido a la experiencia gracias a nuestra memoria, que nos permite establecer estas asociaciones intertextuales que se producen de manera automática, casi inconsciente, y que son estudiadas por la semiótica intertextual.

¿Cómo sobrevivir en una sociedad que otorga el valor más alto a lo clásico, basa su bienestar en la modernidad y, muchas veces sin darse cuenta, va trepada en la posmodernidad que, en no pocas ocasiones, la avasalla?

Yo no diría que la posmodernidad sea necesariamente avasalladora, pues siempre tiene una naturaleza lúdica y placentera. Por una parte, es natural reconocer el valor de lo clásico, pues se trata, precisamente, de aquello que tiene un valor universal y que es el fundamento de la posmodernidad. Sin un fuerte componente clásico no hay posmodernidad. La modernidad, en cambio, al oponerse a lo clásico, sí puede ser una amenaza a la estabilidad y a la misma supervivencia. El principal rasgo de la modernidad es la razón instrumental. Y la razón instrumental puede resultar muy benéfica, por ejemplo, cuando tiene como resultado los avances médicos y tecnológicos que son tan convenientes para la vida cotidiana. Pero también puede ser avasalladoramente destructiva, como la bomba atómica o la búsqueda del poder y del beneficio económico a toda costa.

En la tradición clásica hay ciertas verdades permanentes, universales. En la tradición de ruptura que caracteriza a la modernidad todo se vuelve relativo, contextual, dudoso. El extremo de la modernidad es la paranoia, cuando no se puede confiar en nadie, como en los estados totalitarios, en el *film noir*, en el cine de terror, en las cárceles o en casi todos los ambientes políticos. Esos riesgos reales llevaron a la creación de la posmodernidad, donde este relativismo, a su vez, se hizo relativo. La posmodernidad consiste en proponer un equilibrio entre los extremos de la estabilidad clásica y la volatilidad moderna. La posmodernidad consiste en un retorno a las raíces universales de lo clásico, pero con algunos elementos útiles y razonables de la modernidad.

El problema es que existen dos tipos de posmodernidad. Por una parte, hay una posmodernidad escéptica, donde se tira el agua

sucia de la razón instrumental junto con el bebé mismo, es decir, junto con todas sus virtudes. Ésta es la posmodernidad que aparece todos los días en los medios, sobre todo en la televisión: es una modernidad extrema, donde la misma violencia ha sido convertida en un espectáculo cotidiano. Pero también existe una posmodernidad propositiva, donde se retoma lo universal de la tradición clásica, se rechazan los extremos de la modernidad y se recupera lo valioso de la razón instrumental. Ésta es la posmodernidad de la lucha por preservar el planeta y su biodiversidad, donde hay oposición pacífica a los riesgos de la globalización, donde se lucha por hacer accesibles los descubrimientos de la medicina, etcétera.

¿Cómo sobrevivir en este contexto? Algunas formas de cine, filosofía, literatura, docencia universitaria y periodismo están atentas a estos procesos y pueden ser referentes para informarnos y orientarnos sobre el sentido medular que se proyecta sobre lo coyuntural.

¿Crear que la distinción racionalista entre ficción y no ficción está siendo desplazada por el empleo del término ficción para referirse a toda construcción de sentido a la que llamamos texto a que nos conduce? ¿Cuáles son sus consecuencias? ¿Cuáles sus límites, si los hay?

La filosofía constructivista, a la que algunos llaman precisamente posmoderna, ha estudiado este problema. Lo que señala esta filosofía es que podemos considerar que toda ficción es verdadera. Aquí se entiende como ficción cualquier construcción humana. El tipo de verdad de la que estamos hablando es una verdad humana, que depende del contexto que la hace verdadera. Por ejemplo, si yo digo: “Ésa es la mujer más hermosa del mundo”, esa percepción es verdadera en un contexto personal. Pero ese contexto puede cambiar, y con él su valor de verdad. Éstas son las verdades que contienen las películas, los cuentos, las novelas o las conversaciones y casi todo lo que decimos a lo largo del día. En ese

sentido, lo ficcional (es decir, lo que tiene sentido) siempre es verdadero, mientras que lo ficticio (alejado del arte) siempre es falso. Por ejemplo, la política casi siempre es ficticia, pero puede llegar a estar al servicio de lo ficcional (cosa extremadamente poco frecuente, pero siempre posible en una democracia).

¿Toda ciudad puede ser recorrida como laberinto circular, barroco y rizomático según quien la transite y las formas de transitarla o hay ciudades que sólo son de una forma? ¿Ciudad de México cómo es? ¿Qué tipo de ciudades (de acuerdo con su propia experiencia) predominan en México: circulares, barrocas o rizomáticas?

La naturaleza de una ciudad depende de los recorridos que hacemos en ella. Generalmente se emplea el término *laberíntico* como un adjetivo. Pero lo que yo hago es otra cosa. Propongo estudiar los distintos tipos de recorridos que hacemos en cualquier ciudad. Por ejemplo, la semana pasada fui invitado a dar una conferencia sobre cine mexicano clásico en la ciudad de Bangkok, capital de Tailandia. Para mí, la experiencia de la ciudad fue básicamente la de un laberinto circular, donde me trasladé del punto A (el hotel de la universidad) al punto B (el auditorio del congreso) para estar ahí a una hora precisa. De cualquier manera, pude percibir que Bangkok es muy parecida a Ciudad de México (y a Nueva York, donde estuve viviendo un semestre como profesor invitado) porque es más bien caótica. En Bangkok se pueden comprar cosas en las banquetas de las calles y también cuenta con una espléndida librería, con miles de libros en inglés. En el camino de regreso a Ciudad de México, el avión hizo una escala en Tokio, donde decidí quedarme un par de días para conocer la ciudad. Como no tenía ninguna agenda previa, decidí visitar las principales librerías, los centros comerciales, caminar por las calles. Pero lo más interesante lo encontré en el mismo hotel, es decir, en su diseño arquitectónico, el diseño del baño y de las almohadas, el bufet que

ofrecen durante el desayuno y las noticias que leí en el periódico local en inglés (*Japan Times*). También encontré muy interesante la tienda de la esquina (Mini Shop), que estaba abierta las 24 horas, la estación de bomberos y la peluquería que estaban detrás del hotel. Y a sólo 10 metros del hotel había unos sanitarios públicos, extremadamente limpios y elegantes, acompañados por un jardín muy verde y bien cuidado, en medio del cual había una banca semi-circular de madera.

Así que mi experiencia de la ciudad fue más bien rizomática, pues tenía un itinerario preciso, pero iba improvisando, deteniéndome o cambiando de ruta sobre la marcha. Entonces, lo que yo propongo no es una tipología de ciudades, sino una tipología de los distintos recorridos que cada persona llega a hacer en una misma ciudad.

El escritor clásico, moderno o posmoderno al trabajar, al crear, no está pensando en inscribir su obra dentro de alguna de estas dimensiones, ¿por qué, sin embargo, es posible identificar determinada obra como perteneciente a un contexto determinado? ¿Cómo es que la época le dicta al autor el contexto de la obra?

Eso es algo inevitable. Por ejemplo, nadie puede componer hoy en día una sinfonía al estilo de Beethoven o un concierto al estilo de Mozart, pues eso fue posible en otro contexto. Nosotros vivimos en el siglo XXI y es inevitable que eso determine cómo se escribe, cómo se hace una película, cómo se lee un cuento y, también, cómo escuchamos a Mozart en este momento.

¿La intertextualidad ilimitada (“todo texto está en deuda con otros textos”) es la justificación ideal para el plagio contemporáneo? Bryce Echenique recibió el Premio de la FIL de Guadalajara en las puertas de su casa, no obstante que fue pillado en uno que otro plagiecillo.

La frontera entre la intertextualidad legal y la ilegal determina que algo sea considerado como plagio. El caso extremo (condenado como plagio) consiste en copiar textualmente el texto de otro autor, sin tomarse la molestia de: 1) reelaborar las ideas; 2) cambiar el estilo; 3) glosar los contenidos; 4) añadir algo propio, y 5) dar el crédito correspondiente. Cuando aparecen estos cinco rasgos de apropiación ilegítima, deliberada y extrema, estamos ante un plagio. Yo mismo he sido objeto del plagio de un artículo mío sobre posmodernidad literaria, por parte de una conocida colega italiana. Es algo más frecuente de lo que uno podría imaginar.

¿Qué significa hablar de estudios cinematográficos desde el punto de vista de las humanidades?

En los países latinoamericanos hay una tendencia muy fuerte a estudiar exclusivamente el cine nacional, además de hacerlo desde la perspectiva de la historia social. Esto se debe a que la mayor parte de los investigadores que han estudiado el cine en los países latinoamericanos, incluyendo México, han sido historiadores o han adoptado una perspectiva sociológica a partir de una agenda estética e ideológica particular.

Por otra parte, la tradición humanística en los estudios sobre cine consiste en plantearse preguntas ligadas a su teoría, su lenguaje y los métodos del análisis (no de la crítica, que sólo emite juicios de valor, como cualquiera de nosotros como espectadores comunes). Todo ello requiere la creación de una tradición académica que establezca un diálogo con el cine internacional y con los estudios de cine. La creación de una tradición humanística en los estudios sobre cine en Latinoamérica permitirá elaborar una historia del cine mexicano, y del cine internacional, que incluya el análisis del lenguaje audiovisual en las películas y no solamente el contexto de producción, distribución y consumo.

La perspectiva humanística pone en el centro de la discusión la experiencia emocional, estética, ideológica y cognitiva de los espectadores. ¿Por qué una película nos gusta? ¿Por qué algunas películas tienen éxito o fracasan, independientemente de la publicidad que las acompaña? ¿Qué elementos hacen valiosa una película? ¿Qué determina el enorme efecto emocional e ideológico que puede producir una película en sus espectadores? Éstas son las preguntas que se hacen desde una perspectiva humanística y que complementan la perspectiva contextual que ofrecen las ciencias sociales.

¿Por qué si hay, en México y Latinoamérica, la posibilidad de realizar estudios literarios de maestría y doctorado, no hay la opción de realizar estudios cinematográficos de maestría y, sobre todo, de doctorado?

Efectivamente, en las escuelas de cine, en México y el resto de Latinoamérica, sólo se enseña a hacer cine, pero no a investigar sobre éste. Por eso, es necesario señalar que en Latinoamérica no existe ningún instituto de investigaciones cinematográficas. La tradición académica de los estudios sobre cine es todavía muy incipiente. Pero ya empieza a haber iniciativas en ese sentido.

Por ejemplo, apenas en 2015, al cumplirse 60 años de haber sido creado el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, se formalizó la posibilidad de que se otorgue el grado de licenciatura a sus egresados. Y lo mismo ocurrió, casi al mismo tiempo, en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

La Universidad Iberoamericana cuenta con una maestría en cine, creada en 2017, pero está orientada exclusivamente a la producción, no a la investigación. La Universidad de Guadalajara tiene una maestría en estudios cinematográficos, que cuenta con una sede en la Cineteca Nacional, y está orientada al estudio de la historia del cine mexicano. La UNAM cuenta con un programa

doctoral en cine documental, pero su sede es la Facultad de Arquitectura. Esto es así porque en este momento difícilmente una institución universitaria en Latinoamérica cuenta con suficientes especialistas en cine con grado de doctor para posibilitar la creación de programas de doctorado en esta disciplina.

Desde el 2019 el CUEC se ha convertido en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC). Aquí podemos recordar que la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), de la misma UNAM, fue creada en 1975 y tuvieron que pasar 40 años para que, en 2015, se convirtiera en Facultad de Artes y Diseño (FAD), pues ya cuenta con programas de maestría y doctorado en artes plásticas y diseño. En 1976, cuando yo ingresé a la ENAP como docente, se creó una maestría con profesores externos a la escuela. Han tenido que transcurrir 40 años para que la institución cuente con sus propios profesores con doctorado para formalizar el programa dirigido a la formación de investigadores. Yo espero que no sea necesario esperar al 2060 (dentro de 40 años) para que la ENAC se convierta en Facultad de Estudios Cinematográficos (FEC), y que en 2100 (dentro de 80 años) se cree un Instituto de Investigaciones Cinematográficas (IIC) en la UNAM.

Conviene señalar que en 2008 se creó la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (Sepancine), asociación civil sin fines de lucro (en este caso, con fines académicos), la cual ha organizado ya 18 congresos internacionales de teoría y análisis cinematográfico. En 2016 el XV Congreso se realizó en las instalaciones de la Cineteca Nacional y tuvo más de 120 investigadores provenientes de ocho países. Sepancine ha publicado ya seis libros colectivos y varios números de revistas derivados de estos congresos.

Por último, es necesario mencionar que en la UAM Xochimilco existe una línea de graduación en teoría y análisis cinematográfico como parte del doctorado en humanidades creado en 2017. Éste

es el primer programa doctoral en esta disciplina que existe en Latinoamérica. Esperamos que le sigan muchos otros en el resto de la región latinoamericana.

¿Qué es lo que tiene el cine que hace, por ejemplo, que profesores universitarios de medicina o psicología o sociología, etcétera, encarguen a sus alumnos ver determinada película para comprender aspectos específicos de la realidad humana si se trata de obras completamente ficcionales?

El cine cumple uno de los objetivos que tiene cualquier proyecto democrático: posibilita que los espectadores se pongan en los zapatos de otros seres humanos. Esta posibilidad es accesible y placentera, didáctica y memorable, verosímil y espectacular. Los recursos del lenguaje cinematográfico, como el empleo de la música y el ritmo del montaje, contribuyen a construir una experiencia en sí misma. Ver una película no es imaginar una experiencia, como ocurre al leer una novela, sino que es tener una experiencia en sí misma: la de ver y, casi sin darnos cuenta, también la de oír una película. Esa experiencia tiene una enorme fuerza de pedagogía social.

En otras palabras, cada vez que vemos una película aprendemos muchas cosas acerca de lo que significa ser humano. Y ese aprendizaje puede ser aprovechado como una poderosa herramienta al estudiar cualquier disciplina universitaria. Las estrategias para utilizar el cine como herramienta de aprendizaje en cualquier disciplina se conoce como el análisis instrumental del cine, a diferencia del análisis interpretativo, cuyo fin es estudiar los componentes del lenguaje del cine y cómo una película produce un efecto en sus espectadores. Éste es un terreno de la investigación en constante crecimiento.

Como integrante de la Academia Mexicana de Ciencias, acabo de coordinar (como editor invitado) un número de la Revista *Ciencia* dedicado a este fantástico campo de la investigación, disponible en

línea, también en la revista colombiana *Praxis & Saber*, disponible en línea.

¿Por qué la minificción se ha desarrollado solamente en español? ¿Es un género adecuado para esta época en que todo tiene que ser visto y comprendido de prisa? ¿Por qué, como lo señala usted, la minificción sería una actitud irónica frente a la tradición literaria?

Siempre ha habido textos literarios muy breves en todas las lenguas. Lo excepcional en lengua española es su enorme diversidad y abundancia, así como su estudio sistemático. En español hay más de 50 libros de carácter académico sobre este género, mientras que en otras lenguas difícilmente hay uno o dos y con frecuencia están dedicados a la minificción latinoamericana. También hay una notable producción sistemática de tesis doctorales, y desde 1998 (cuando se organizó en México el Primer Encuentro Internacional de Minificción) con regularidad se organizan congresos de investigadores y escritores de minificción en toda la región latinoamericana. Esto significa, entre otras cosas, que se están produciendo en español las primeras teorías literarias de carácter universal, pues en la minificción se fusionan los rasgos de todos los otros géneros literarios.

Existen varias hipótesis para explicar este auge de la minificción y su estudio en Latinoamérica. Es notable que la minificción es una escritura que tiende a ser poética y humorística, que son dos recursos naturales (poesía y humor) que existen de manera abundante en la región.

La minificción, como un género literario distinto de los otros, surgió apenas en la segunda década del siglo xx, es decir, mucho antes del internet, y en la actualidad se incorpora con naturalidad a los medios digitales. Si lo definimos como un nuevo género literario, tiene un rasgo distintivo: convierte en literario (es decir, en poético) todo género que no lo es. Estos géneros extraliterarios

pueden ser los mitos, anuncios del periódico, chistes, adivinanzas, epitafios, solapas de libros, el horario del tren, instructivos, la escritura epistolar, conversaciones, saludos, confesiones, boletines de prensa, recetas, mensajes en las postales, entrevistas, entre muchos otros. Es decir, cualquier forma de escritura muy breve. Y para disolver la frontera entre lo literario y lo extraliterario, en la minificción se utiliza el ácido retórico más fuerte que existe: la ironía. Pero, además, también hay minificciones audiovisuales, conocidas como nanometrajes. Toda película está formada por varias secuencias (que duran entre dos y 10 minutos cada una), las cuales, con frecuencia, tienen los rasgos estructurales de una minificción literaria. Y se empiezan a estudiar otras formas de minificción (gráfica, coreográfica y musical).

Se dice ya, con relación a esa eterna y siempre polémica relación entre literatura y cine, que resulta peyorativo hablar de adaptación. ¿Pero no es acaso éste un asunto exclusivo de los teóricos, quienes prefieren hablar de traducción intersemiótica? En lo cotidiano se sigue hablando de adaptación...

Todos hablamos sobre adaptación, por supuesto. Pero hay unos pocos investigadores de cine que señalan algo que es mucho más fácilmente aceptado en los estudios literarios. Me refiero al hecho de que la traducción de un poema a otra lengua es considerada como una forma de creación. Y para juzgar el valor literario de una traducción de poesía no es necesario confrontarla con el poema original. La creación es exactamente lo opuesto a la fidelidad a un original. Si utilizamos este mismo razonamiento, podremos considerar que una adaptación (de literatura a cine) es también una creación, y para apreciar el grado de creación de la obra cinematográfica no es necesario compararla con el texto literario original. Una traducción hecha por Octavio Paz de un poema de Ezra Pound (que a su vez es la traducción de un poema

chino) es considerado como uno creado por Octavio Paz. Y para juzgar su valor literario no se le juzga a partir de la fidelidad al texto de Pound (ni menos aún al texto chino, que Paz nunca conoció).

De la misma manera, una adaptación de Shakespeare hecha por Kurosawa no se valora por su fidelidad al texto original, sino por su valor como obra cinematográfica. Es una traducción y, por lo tanto, es una creación por derecho propio y puede estudiarse sin relacionarla con el texto de Shakespeare. No necesariamente es peyorativo hablar sobre adaptación, pero sí es válido estudiar una adaptación sin referencia al grado de fidelidad a la obra literaria. Y, más aún, sin comparar la película con la obra. Una adaptación debe ser fiel al lenguaje cinematográfico, no necesariamente el texto literario en el que está basado.

¿Por qué un Antimanual del museólogo? ¿Se ha perdido de vista que el museo puede ser un lugar privilegiado para la comunicación y la interacción?

El título de este libro es irónico. Todas las propuestas contenidas en este texto parten de señalar el lugar central que debe ocupar el visitante en cualquier proyecto de exposición museográfica. En todos los manuales de museos (y en gran parte de la práctica institucional) el visitante suele ser lo menos importante, y es por eso que sólo un porcentaje mínimo (alrededor de tres por ciento de la población) visita los museos de manera frecuente. Este libro contiene una serie de argumentos, estrategias, recomendaciones y métodos para estudiar a los visitantes. O más exactamente, para estudiar a ese 97 por ciento que huye de los museos, pues esa población es la que debería ser la prioridad de dichos espacios. En términos más generales, el libro contiene un modelo teórico para estudiar la recepción museográfica, pero también es un modelo para estudiar la experiencia de visitar los espacios de la vida cotidiana. Porque nosotros, los visitantes, también somos los

curadores de nuestros propios lugares de convivencia. En este texto se propone una teoría para estudiar la experiencia de visita a los espacios de la vida cotidiana. Pero es necesario señalar que esta situación está empezando a cambiar en los años más recientes.

¿Cómo fue que se integró —como académico correspondiente— a las academias Norteamericana y Hondureña de la Lengua Española?

En ambos casos, tanto en Estados Unidos como en Honduras, recibí una invitación personalizada de los respectivos comités de selección. Éste es un mecanismo distinto al de ingreso a la Academia Mexicana de Ciencias, que es un procedimiento más académico. En la AMC el candidato debe enviar su solicitud personalmente, un breve currículum y los más importantes documentos probatorios de la trayectoria académica, todo ello acompañado por una carta donde un académico que ya es miembro de la AMC avala su incorporación. En cambio, en las academias de la lengua la iniciativa proviene de la misma academia.

¿Siguen los semióticos, como me contó alguna vez, queriéndolo expulsar a usted de su agrupación internacional? ¿Por qué?

La semiótica es una disciplina joven y necesita legitimarse ante las otras disciplinas ya establecidas. Esto ha llevado a crear diversos mecanismos de legitimación que, en ocasiones, han llevado a endurecer la postura de las asociaciones nacionales, regionales e internacionales de semiótica. No es nada personal. Lo que ocurre es que la creación de modelos que se apartan del canon establecido es vista por estas asociaciones (en el momento en el que aparecen) con cierta desconfianza, pues se considera que podrían debilitar la credibilidad de una disciplina relativamente reciente.

Al mismo tiempo, debo añadir que todo mi trabajo de semiótica ha sido resultado de haber estudiado la tradición disciplinaria desde que tenía 16 años, en 1971, cuando empezaron

a llegar a México los libros de Barthes, Booth, Eco, Genette, Hjelmslev, Metz, Peirce, Saussure, Watzlawick y los otros grandes maestros de la disciplina, a los que admiro y he tratado de asimilar, pero sin reproducir sus modelos de manera mecánica.

En respuesta a la pregunta, el trabajo de investigación que he realizado durante más de 40 años ha tenido el efecto de revertir el rechazo inicial por un aprecio paulatino.

Espero que mis propuestas sean útiles en sí mismas, más allá del canon. Por lo pronto, al observar las redes sociales se puede ver que hay investigadores y estudiantes que las encuentran útiles, sobre todo en el extranjero. Ésta es una de las ventajas de la difusión de libros y revistas especializadas en formato digital, pues cuando alguien encuentra algo que le resulta convincente, no importa si el autor es legitimado por su proximidad con un autor del canon.

Para finalizar, un texto académico es valioso por la consistencia de su argumentación, y cada modelo teórico (insisto) es el equivalente a una patente de ingeniería, pues permite resolver un problema específico de análisis. Y su utilidad debe ser universal.

LAURO ZAVALA

Es doctor en literatura hispánica por El Colegio de México. Es, también, profesor investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, donde trabaja en el doctorado en humanidades y profesor invitado en la New York University. Pertenece a la Academia Mexicana de Ciencias, la Academia Norteamericana de la Lengua Española y el Sistema Nacional de Investigadores. Presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico. Entre sus libros se encuentran: Principios de teoría narrativa (UNAM, 2017), Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas (GEM, 2014), Cómo estudiar el cuento (Trillas, 2013) y La minificación bajo el microscopio (UNAM, 2006).

The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions. It emphasizes that every receipt, invoice, and bill should be properly filed and indexed for easy retrieval. This not only helps in tracking expenses but also ensures compliance with tax regulations.

In the second section, the author provides a detailed breakdown of the company's financial performance over the past year. This includes a comparison of actual results against budgeted figures, highlighting areas of both success and concern. The analysis shows that while revenue has increased, certain operational costs have risen significantly, impacting the overall profit margin.

The third section outlines the strategic initiatives planned for the upcoming year. These include expanding into new markets, investing in research and development, and strengthening the company's financial foundation. The author stresses the need for disciplined financial management to support these growth objectives.

Finally, the document concludes with a summary of key findings and recommendations. It calls for continued vigilance in financial reporting and a commitment to transparency. The author expresses confidence in the company's ability to navigate future challenges and achieve long-term success.



En este volumen de *Semiótica fronteriza* presento una reflexión epistemológica sobre la relevancia social de las humanidades y algunos modelos para el análisis de la historieta, la metaficción, el ensayo, la historia del cuento, la secuencia de créditos, el nanometraje, el diseño gráfico y la fotografía, así como una propuesta cartográfica sobre las estrategias de inferencia en la enseñanza de la semiótica.

Estos ensayos tienen un carácter fronterizo al encontrarse en las lindes de varias tradiciones disciplinarias; al proponer reflexiones sobre la interdisciplina y la transdisciplina, y al proponer modelos de análisis semiótico en las fronteras de la significación.

Este volumen es paralelo a *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas* (GEM, 2014), donde expongo una propuesta cartográfica sobre los estudios de semiótica.

