



Razón y Palabra

ISSN: 1605-4806

octavio.islas@uhemisferios.edu.ec

Universidad de los Hemisferios

Ecuador

Zavala, Lauro

CINE Y LITERATURA. PUENTES, ANALOGÍAS Y EXTRAPOLACIONES

Razón y Palabra, núm. 71, febrero-abril, 2010

Universidad de los Hemisferios

Quito, Ecuador

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514914003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CINE Y LITERATURA. PUENTES, ANALOGÍAS Y EXTRAPOLACIONES.

Lauro Zavala

Resumen

Con el fin de contribuir a establecer la autonomía de los estudios cinematográficos, en estas notas propongo una cartografía general para responder a una de las preguntas centrales en este terreno académico: ¿Cuáles son los puentes, las analogías y las extrapolaciones que existen entre los estudios de teoría literaria y los estudios de teoría cinematográfica? En lo que sigue, las respuestas a esta pregunta estarán centradas casi exclusivamente en el terreno de los estudios cinematográficos.

Palabras clave

Cine y literatura, estudios cinematográficos, teoría literaria, teoría cinematográfica.¹

Con el fin de contribuir a establecer la autonomía de los estudios cinematográficos, en estas notas propongo una cartografía general para responder a una de las preguntas centrales en este terreno académico: ¿Cuáles son los puentes, las analogías y las extrapolaciones que existen entre los estudios de teoría literaria y los estudios de teoría cinematográfica? En lo que sigue, las respuestas a esta pregunta estarán centradas casi exclusivamente en el terreno de los estudios cinematográficos.

En esta discusión parto de dos presupuestos básicos: (1) el hecho de que los estudios literarios y los estudios cinematográficos pertenecen a la tradición de los estudios humanísticos, y (2) la distinción (aunque no necesariamente la separación entre) teoría y análisis (por una parte) y crítica y ensayo (por otra).

En relación con el primer presupuesto (la pertenencia de las teorías a la tradición humanística) es suficiente señalar que la teoría y el análisis cinematográfico (al igual que la teoría y el análisis literario) constituyen un terreno cuyo objetivo es la *interpretación* de las películas (o los textos literarios), en oposición al *uso* que se hace de ellas en el ámbito de las ciencias sociales,² y muy especialmente en los estudios sobre la historia del cine (o de la literatura).

Por otra parte, es necesario señalar que los métodos de análisis se derivan en gran medida de los modelos teóricos, y su objetivo es precisar la especificidad de cada película particular. En cambio, el uso que hace la crítica de las películas consiste en determinar el valor que éstas tienen para una preceptiva determinada.

Pero es en relación con el segundo presupuesto donde hay una gran diversidad de formas de lectura de un mismo texto, de acuerdo con el contexto de lectura y con las necesidades de cada lector, independientemente de que estemos tratando sobre usos o interpretaciones de las películas. Veamos este problema genérico con más detenimiento.

1 El problema del género de la escritura

Estas notas parten de una distinción genérica fundamental. La teoría (como exploración ontológica, metafísica, epistemológica o hermenéutica, es decir, como exploración filosófica) se pregunta: ¿Qué es la literatura? o ¿Qué es el cine? El análisis, en cambio (como un método o una serie de modelos derivados de una teoría literaria o cinematográfica), se pregunta: ¿Qué distingue a esta novela de otra? o ¿Qué distingue a esta película de cualquier otra?

El ensayo, como género literario híbrido escrito en primera persona, se pregunta: ¿Qué puedo decir a propósito de esta película o de esta novela? En cambio, la crítica (como una forma de periodismo valorativo) se pregunta: ¿Qué tan valiosa o recomendable es esta película o esta novela? ³

En cada uno de estos géneros de los estudios literarios y cinematográficos (teoría, análisis, ensayo y crítica) la pregunta por una novela o por una película se puede aplicar igualmente al estudio de un género, un autor, un periodo o cualquier otra escala de trabajo. La distinción que propongo aquí es de carácter metodológico.

En cuanto a los puentes entre los estudios cinematográficos y los literarios, tal vez los más importantes son los relativos a la adaptación de textos literarios al lenguaje cinematográfico, y lo relativo a las múltiples formas de traducción que encontramos en la literatura, en el cine y entre la literatura y el cine.

Una de las analogías más importantes y menos estudiadas entre los estudios literarios y los estudios cinematográficos se encuentra en el terreno de las tendencias metatéoricas en cada uno de estos terrenos.

En cuanto a las extrapolaciones, éstas existen en ambos sentidos, es decir, de los estudios literarios a los estudios cinematográficos, y viceversa, como se verá más adelante.

2. Estrategias de argumentación analítica

En términos generales, las aproximaciones al análisis de una película o una obra literaria pueden ser de tres tipos bien diferenciados, de acuerdo con las estrategias de argumentación utilizadas. Éstas pueden ser de naturaleza deductiva, inductiva o abductiva.

(1) Las aproximaciones deductivas se realizan a partir de presupuestos establecidos de antemano, ya sean de carácter metodológico (en el caso de un análisis) o de carácter ideológico o incluso estético (en el caso de la crítica). Esta tradición propicia el establecimiento del canon en términos de corpus o métodos de trabajo.

Ejemplos de esta tradición deductivista, en el caso de los estudios sobre cine, se encuentran en la serie de análisis individuales en formato de ensayo libre adoptado por el British Film Institute (BFI) en su serie *Modern Classics* (en Inglaterra), así como en los análisis realizados en la serie *Nathan* (en Francia) y en los trabajos realizados por autores como Christian Metz (al aplicar su *Gran Sintagmática*) o, por razones didácticas, por Warren Buckland en *Teach Yourself Film Studies* (1998), también en Inglaterra.⁴

(2) Las aproximaciones inductivas se realizan a partir de la experiencia de ver cada una de las películas estudiadas (o la experiencia de leer cada uno de los textos estudiados) siguiendo muy de cerca su estructura interna. Esta clase de aproximación es llamada *lectura simultánea*, y permite reconsiderar aquello que ya ha sido señalado por la crítica y por los ensayos y análisis realizados con anterioridad.

Ésta es la tradición a la que pertenecen los análisis plano por plano que se han hecho en la serie de Nau Llibres, en Valencia, y en la serie Paidós Películas (ambas en España), y en la compilación *Cien años de cine*, coordinada por Werner Faulstich y Hans Korte (en Alemania).⁵

(3) Las aproximaciones abductivas parten de un conocimiento de las opciones metodológicas disponibles para el análisis, y con estos antecedentes en mente se tiene la experiencia de ver la película, a partir de lo cual se decide cuáles son las categorías y las herramientas de análisis que son convenientes para reconocer lo distintivo de esa experiencia o de esa película. Éste es el sistema propuesto por Bazin (años 60); Bellour (años 70); Branigan (años 80); Bordwell (años 90), y Buckland, este último en colaboración con Thomas Elsaesser en *A Guide to Movie Analysis* (2002).⁶

También esta última tradición ha sido nutrida por el neoformalismo de Kristin Thompson (en el estudio del cine hollywoodense y del corpus de Eisenstein) (1981; 1999), y se encuentra en gran parte de los numerosos libros de texto del lenguaje cinematográfico producidos en la tradición estadounidense desde principios de la década de 1980.

En esta tradición el analista establece una negociación entre sus hipótesis preliminares y la experiencia estética de ver la película (o leer la obra literaria), y el resultado del análisis suele tener consecuencias para la teoría, estableciendo en ocasiones una relación polémica con la crítica. Se trata de un género formalmente académico (acompañado de un utilísimo, abundante y necesario aparato crítico), cuyos contenidos y estrategias de argumentación son muy similares a los del ensayo literario.

Esta tradición corresponde a lo que David Bordwell y Noël Carroll llaman estudios de nivel medio, y que se contrapone a lo que ellos llaman la Gran Teoría de las décadas anteriores, que tenía un carácter más filosófico y militante que propiamente analítico.

Veamos ahora cómo cada una de las aproximaciones señaladas se ha desarrollado en terrenos específicos de la teoría y el análisis cinematográfico, empezando por observar algunos casos de extrapolación de los estudios literarios a los estudios cinematográficos.

3. Los estudios literarios en la teoría cinematográfica

Existen al menos seis áreas de los estudios cinematográficos que han sido nutridas directamente por la tradición de los estudios literarios: teoría y estética del guión; teoría del cine clásico; narratología audiovisual; estudios de recepción cinematográfica, teoría del cine de autor, y escenología en el cine.

(1) Teoría y estética del guión cinematográfico. Aunque en todos los casos se reconoce la autonomía del guión frente a los géneros literarios tradicionales, toda teoría del guión se nutre de las poéticas personales de los escritores, y de herramientas del análisis dramático, mitológico y narratológico.

Uno de los materiales más característicos de esta tradición académica es el estudio panorámico de Francois Vanoye (1996), donde se ofrece una cartografía de los modelos de guión a partir de su naturaleza narratológica y estructural.

(2) Teoría de los géneros narrativos en el cine clásico. La teoría de los géneros es una de las áreas más complejas de la teoría estética, pero es inevitable que los estudios cinematográficos se nutran de una tradición que tiene más de 2,000 años, iniciada por Aristóteles. Parte de esta herencia ha llevado a reconocer la existencia de las *modalidades* genéricas.

Tal vez el estudio más panorámico sobre las discusiones teóricas en los estudios sobre cine es el trabajo de Rick Altman (2001), que es referencia inevitable al estudiar las variantes e hibridaciones genológicas del cine contemporáneo.

(3) Narratología cinematográfica. La herencia de la rama más desarrollada de los estudios humanísticos es igualmente inevitable, y se encuentra en un estado de permanente expansión, precisamente a partir del surgimiento de las nuevas tecnologías.

La narratología ha tenido un desarrollo explosivo y numerosas ramificaciones, tan diversas como las disciplinas e interdisciplinas en las humanidades y las ciencias sociales. El inicio de la narratología literaria tenía una orientación formalista. Por esta razón, en su todavía incipiente historia, la narratología audiovisual se ha derivado de la narratología genettiana, como puede observarse en los trabajos seminales de Francois Jost (en Francia) y André Gaudreault (en Canadá) (1990).

(4) Teorías de la recepción. La estética de la recepción cinematográfica ha tenido múltiples desarrollos, incluyendo las aportaciones de la semiótica de la enunciación (Bettetini), la semiopragmática generativa (Odin), la formulación greimasiana (Casetti) y muchas otras. En lengua española el trabajo más conocido sigue siendo el de Francesco Casetti (1989), ligado a las teorías de la enunciación audiovisual.

(5) Teoría del Cine-de-Autor. Esta tradición fue establecida por los críticos de *Cahiers du Cinéma* en Francia (después convertidos en los directores de la Nueva Ola Francesa), y por Andrew Sarris en los Estados Unidos, todos ellos en las décadas de 1950 y 1960. Esta tradición ha sido adoptada por la mayor parte de los críticos de cine, y por una porción considerable de los ensayistas. Sin embargo, hoy en día incluso la crítica periodística se apoya en una lectura de las estrategias de intertextualidad, y no sólo en la mera intencionalidad autoral.

(6) Teoría dramática y escenológica en el cine. Los estudios sobre la puesta en escena (Aumont, 1998) y sobre la crucial relación del actor con la cámara (Durand, 1979) son suficientes para

reconocer la impronta dramática del teatro en el cine (Bentley, 1984). Sin embargo, en las últimas décadas este terreno ha adquirido autonomía profesional y analítica (Murcia, 2002), sin dejar de ser parte de la teoría de la enunciación filmica en general.

En el terreno complementario, es decir, en las extrapolaciones del lenguaje cinematográfico a los estudios literarios, encontramos al menos tres terrenos de estudio: el empleo del tiempo; la construcción del espacio, y el punto de vista narrativo. Esto incluye, notoriamente, recursos como el montaje paralelo y otras formas de simultaneidad cronológica; la ruptura de la secuencialidad causal, y la espacialización del tiempo (que caracterizaron a las vanguardias narrativas de entreguerras), así como las formas del montaje conceptual gracias a la yuxtaposición de metáforas, y la multiplicación del punto de vista narrativo.

Este terreno ha sido objeto de numerosos estudios sistemáticos. Véase, por ejemplo, para el caso de la literatura mexicana, el estupendo trabajo de Patrick Duffey (1997), donde se estudia la construcción del tiempo y el espacio con recursos procedentes del cine en la narrativa de José Revueltas, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, José Agustín, José Emilio Pacheco y Laura Esquivel, a los que se podrían añadir los nombres de Juan Villoro, Ángeles Mastretta y Sergio Pitol.

4. Analogías entre los estudios literarios y los cinematográficos

El segundo terreno de interacción entre los estudios literarios y los cinematográficos es el de las analogías que se pueden encontrar al estudiar ambos lenguajes. Estos paralelismos se observan en el estudio de los grandes paradigmas estéticos; en las tendencias teóricas generales; en el lugar estratégico que ocupan la intertextualidad y la metaficción en cine y literatura, y en los estudios sobre minificción literaria y audiovisual.

En el primer caso es evidente la existencia de tres grandes paradigmas estéticos en cine y literatura: clásico, moderno y posmoderno. La narrativa clásica se caracteriza por un inicio

catafórico, un tiempo secuencial, un narrador omnisciente y un final anafórico, entre otros rasgos generales comunes a cine y literatura. En cambio, la narrativa moderna o vanguardista, experimental, se distingue por ser exactamente opuesta a la clásica, de tal manera que el inicio es anafórico, el tiempo es espacializado, el narrador es múltiple y el final es catafórico, es decir, se extiende más allá del final hasta el punto de la relectura. Por su parte, al yuxtaponerse en una misma narración ambos paradigmas estéticos (clásicos y moderno) encontramos estrategias de la estética posmoderna tales como hibridación genérica, intertextualidad irónica, simulacros de intriga de predestinación y de epifanía resolutive, y diversas formas de polisemia y ambigüedad semántica.

En el segundo caso (las tendencias teóricas generales) se puede estudiar en ambos terrenos (cine y literatura) la existencia de cuatro grandes tendencias teóricas, a las que podemos llamar, respectivamente, la tendencia ideológica (marxismo, realismo, feminismo); la tendencia genética (teoría de autor, sutura, etnografía de audiencias); la tendencia formalista (semiótica estructural, glosemática, narratología, retórica, genología, neoformalismo) y la tendencia pragmática (hermenéutica, fenomenología, dialogismo, sociosemiótica, post-estructuralismo).

Un tercer caso es el de los estudios sobre la intertextualidad y la metaficción, donde se ha señalado en diversas ocasiones la existencia de similitudes estructurales entre los recursos literarios y los cinematográficos,⁷ específicamente en la presencia de las cuatro estrategias generativas de la autorreferencialidad. Estas estrategias son, respectivamente: hiperbolización (como la tematización del título); minimización (como la existencia de una historia sin resolución narrativa), subversión (como es el caso de las alteraciones de la estructura narrativa clásica) y tematización (como las numerosas formas de metalepsis narrativa). Cada una de estas cuatro estrategias productivas se encuentran ancladas a cada uno de los componentes formales de los textos literarios y de los productos audiovisuales (es decir, título, inicio, personajes, narrador, tiempo, espacio, final, etc.).⁸

Otro terreno común donde hay numerosas analogías es el de los estudios sobre minificción. Éste es el género más reciente de la historia literaria, surgido a principios del siglo XX en

lengua española, en la literatura hispanoamericana, aunque empezó a ser estudiado como tal en la década de 1980. Pero es apenas ahora cuando se inicia el estudio de diversos formatos audiovisuales con las herramientas propias de la minificción literaria. Se trata de géneros audiovisuales como el trailer cinematográfico, los spots comerciales y políticos, los créditos iniciales, las secuencias autónomas, las secuencias de baile, los videoclips, los cineminutos, la animación experimental y muchos otros.

Todas estas formas de minificción audiovisual tienen rasgos formales que comparten con las formas de minificción literaria: serialidad, fractalidad, metaforización, estructura anafórica, ellipsis, hibridación generica e intertextualidad irónica (al ser formas de narrativa posmoderna).

El último terreno que se va a comentar aquí es el de los puentes que permiten transitar de un terreno al otro, y comprende los estudios sobre la adaptación literaria al cine, y los estudios sobre traducción.

Los estudios sobre la adaptación literaria han orbitado alrededor del concepto de fidelidad al texto literario, pero deberían estar más orientados a la fidelidad del producto cinematográfico al lenguaje cinematográfico y a la visión estética del director que al pretexto literario.

Por esta razón, las tipologías señalan los gradientes de fidelidad o infidelidad literaria, como la de José Luis Sánchez Noriega (2000), que propone diez escalas ascendentes, agrupadas en cuatro estrategias: adaptación como ilustración (ya sea literal o parcial); adaptación como transposición (ya sea como analogía audiovisual o como equivalencia); adaptación como interpretación (ya sea como recreación parcial o total), y adaptación libre (que puede ser una relectura autoral, contextual, estilística o genérica).

5. La traducción de literatura a cine

Por último, en el terreno de la traducción en el cine, encontramos cuatro terrenos específicos:

(1). Traducción intralingüística, es decir, en el interior de una misma lengua natural (por ejemplo, en el doblaje del español coloquial de España al de México, o de los modismos venezolanos al humor argentino).

(2). Traducción interlingüística, es decir, de una lengua natural a otra (por ejemplo, en los subtítulos en español de una película hablada en alemán).

(3). Traducción intrasemiótica, es decir, de una película a su correspondiente re-make, parodia o pastiche (por ejemplo, las diversas versiones del film noir en el contexto del post-noir de los años ochenta en adelante).

(4). Traducción intersemiótica, es decir, de un sistema como el literario, el pictórico o el arquitectónico al lenguaje cinematográfico (de todos éstos, el lenguaje literario es el más estudiado, en parte porque más de la mitad de las películas de ficción producidas en la historia del cine provienen de un texto literario).

Este último terreno se empieza a desarrollar al retomar los planos de significación propuestos por Louis Hjelmslev para la construcción de una glosemática. Siguiendo una notable intuición semiótica de Christian Metz (2002), es apenas ahora cuando se empieza a hablar de una glosemática audiovisual para estudiar la traducción intersemiótica de la literatura al cine.⁹

Conclusión

Para concluir este recorrido panorámico sobre los puentes, analogías y extrapolaciones entre los estudios literarios y los cinematográficos, conviene recordar una metáfora y formular algunas preguntas.

La metáfora más importante que los estudios cinematográficos han heredado de la lingüística es el concepto de *lenguaje cinematográfico*. Durante más de un siglo esta metáfora impidió que ocurriera lo que Paolo Frabbri ha llamado el giro semiótico en los estudios del cine, que consiste en no tomar esta metáfora literalmente, y olvidarse de la lingüística para estudiar la especificidad cinematográfica (1999).

La consecuencia de este giro semiótico consiste en reconocer que el lenguaje cinematográfico está formado por cinco sistemas semióticos simultáneos: la imagen (heredera de la pintura, la fotografía y los medios digitales), el sonido (ligado a la música y la estética de lo cotidiano), la puesta en escena (derivada de la tradición teatral), la narrativa (inevitablemente ligada a la narratología literaria) y el montaje, que es el componente menos estudiado y el más específicamente cinematográfico.¹⁰

Por último, señalemos algunas preguntas surgidas en las últimas décadas de manera casi simultánea en los estudios literarios y en los estudios cinematográficos:

- ✖ ¿Qué consecuencias estéticas e ideológicas tiene la minificación literaria y audiovisual para la teoría?
- ✖ ¿Qué clase de literatura o de cine es la cibernarrativa digital?
- ✖ ¿El nuevo cine digital pertenece todavía a lo que conocemos como lenguaje cinematográfico?
- ✖ ¿Son el cine y la literatura sistemas de alusiones?

Con estas preguntas se abren nuevos horizontes para la teoría del cine y la teoría literaria, y se muestra una vez más la proximidad natural que sigue existiendo entre ambos terrenos de la investigación humanística.

Referencias

- Altman, R. (2001). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bellour, R. (2000). *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bentley, E. (1984). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton.
- Buckland, W. (1998). *Teach Yourself Film Studies*. London: Teach Yourself Books.
- Cabrera, J. (1999). *Filosofía: Cien años de cine*. Barcelona: Gedisa.
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Duffey, P. (1997). *De la pantalla al texto. La influencia de la literatura en la narrativa mexicana del siglo XX*. México: UNAM.
- Durand, P. (1979). *El actor y la cámara*. México: CUEC, UNAM.
- Elsaesser T., y Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold.
- Fabbri, P. (1999). *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de la historia*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández, S. (2000). *La realidad de un simulacro*. México: CNA.
- Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). *Narratología cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Metz, C. "Estudio sintagmático del filme *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier" (1967). En *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Vol. 1. Barcelona, Paidós, pp. 199-203, 2002.

Murcia, F. (2002). *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Madrid: Fundación Autor.

Sánchez J. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

Thompson, K. (1981). *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press.

----- (1999). *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.

Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós.

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona: MaNonTropo.

Zavala, L. (2005). *Elementos de análisis cinematográfico*. México: UAM Xochimilco.

----- (2008). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, UACM.

-----, "La traducción intersemiótica en el cine de ficción" en Castro, M. (coord.). *Ciencia Ergosum. Revista Científica de la Universidad Autónoma del Estado de México*. Número especial Cine. Vol. 16-1, marzo-junio, México, 2009.

¹ Lauro Zavala (zavala38@hotmail.com) es Profesor - Investigador Titular de Tiempo Completo en el Departamento de Educación y Comunicación de la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana), Unidad Xochimilco, en la Ciudad de México, desde 1984. Es Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México y desde 1994 pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II. Autor de más de treinta libros sobre cine y literatura, y un gran número artículos de investigación publicados en libros y revistas arbitradas en Estados Unidos, Inglaterra, España, Francia y otros países.

² Usar el cine (en lugar de interpretarlo) no es patrimonio de las ciencias sociales, ya que el cine también es usado para diversos fines disciplinarios por parte de los filósofos, los escritores o los mitólogos. Véanse, por ejemplo, los notables casos de un escritor como crítico de cine (Sergio Fernández, 2000); un filósofo como teórico de cine (Julio Cabrera, 1999) y un mitólogo como analista de cine (Christopher Vogler, 2002).

³ La complejidad de esta discusión consiste, precisamente en que muchos autores escriben en las fronteras entre estos géneros y al hecho de que sus textos son leídos de maneras diversas. Así, por ejemplo, la escritura de Jorge Ayala Blanco sobre las películas mexicanas (que suma ya varios miles de cuartillas en un lapso de casi medio siglo de producción semanal) pertenece claramente a la tradición del ensayo literario. Sin embargo, los estudiosos de la literatura mexicana ignoran su producción textual, y en cambio los estudiosos del cine mexicano lo adoptan como un referente crítico de carácter historiográfico.

⁴ El proyecto de BFI propone 365 volúmenes, cada uno de ellos dedicado a una película estudiada en format libre por cada autor invitado. El caso más evidente de los límites y posibilidades del trabajo de Metz se encuentra en su "Estudio sintagmático del filme *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier" (1967) (2002: 199-203). El trabajo de Warren Buckland ha sido reeditado sucesivamente (1998; 2003; 2008).

⁵ La serie publicada en la ciudad de Valencia por la editorial Nau Llibres ha publicado más de 25 volúmenes dedicados a películas particulares. La serie de Paidós Películas ha sido publicada en Barcelona. La serie de Faulstich y Korte, *Cien años de cine*, ha sido publicada en español en la ciudad de México por la editorial Siglo XXI Editores, y consiste en el análisis de 100 películas correspondientes a cada uno de los años comprendidos entre 1895 y 1995, donde cada análisis ha sido desarrollado a partir de un modelo distinto para elaborar cada mapa de secuencias.

⁶ Me refiero a los materiales reunidos en el volumen de André Bazin (1966); y a los libros de Raymond Bellour (2000 (1984)); Edward Branigan (1984); David Bordwell (1989); Thomas Elsaesser y Warren Buckland (2002).

⁷ Un antecedente importante de los estudios sobre metaficción en cine y literature es el trabajo de Robert Stam (1992).

⁸ Las cuatro estrategias referidas son estudiadas por Lauro Zavala (2008).

⁹ Ver, por ejemplo, la propuesta de Zavala sobre la traducción intersemiótica en el cine (2009).

¹⁰ Estos cinco elementos se complementan con el estudio de otros componentes específicos, como el inicio, el género, la intertextualidad, la ideología y el final (Zavala, 2005).