

¿Por qué el cine para la enseñanza de la lengua y la literatura?

(Why Film for the Study of Literature?)

FRANCISCO GONZÁLEZ GAXIOLA , *Universidad de Sonora, Sonora, México*

Volumen 1, Número 1

Edición especial. Febrero de 2016

p. 200-214

Este número se publicó el 5 de febrero de 2016

Artículo recibido: 9 de marzo de 2015


Artículo aprobado: 19 de noviembre de 2015

ISSN: 2448-5942, doi: <https://doi.org/10.36799/el.v1i1.31>

Citar este artículo como:

González Gaxiola, F. (2016). ¿Por qué el cine para la enseñanza de la lengua y la literatura? *Estudios lambda. Teoría y práctica de la didáctica en lengua y literatura*, 1 (1), 200-214. <https://doi.org/10.36799/el.v1i1.31>

Derechos de autor: El autor o autores conservan en todo momento sus derechos morales y patrimoniales sobre la obra; la obra no se puede alterar, transformar o ampliar; siempre debe reconocerse la autoría del documento referido. Ninguna de las modalidades de los documentos publicados en *Estudios lambda. Teoría y práctica de la didáctica en lengua y literatura* tienen fines comerciales de naturaleza alguna.

Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative Commons Atribución no comercial- Sin Derivadas 4.0 Internacional 

¿Por qué el cine para la enseñanza de la lengua y la literatura?

(Why Film for the Study of Literature)

FRANCISCO GONZÁLEZ GAXIOLA¹

RESUMEN

El presente artículo corresponde a una primera parte de una comparación entre dos sistemas semióticos la narrativa y el cine. En ella se analizan a su vez los sistemas semióticos más importantes constituyentes, presentes en el film: imagen, sonido, teatro, relato y edición. Parto del supuesto como hipótesis de que el cine es dentro de otros acercamientos al análisis de la narrativa, el que ofrece el mejor instrumento y/o herramienta metodológica para el estudio de la literatura. Paso revista a los elementos comunes tanto al film como a la narrativa literaria tratando de comparar, contrastar y confirmar el apoyo que permite un medio para comprender al otro a través de tres etapas. Primero, los elementos no discutibles y en ellos me detengo de momento. Segundo, los no fácilmente aceptables (para abordarlos en una segunda entrega o parte de este estudio) y tercero, los difíciles de aceptar y polémicos (última parte de este estudio, aún como proyecto). Los elementos compartidos cine y la literatura son: inicio, imagen, sonido, tiempo, espacio, edición narrador, narración, puesta en escena, género, lenguaje, intertexto, ideología y final. Mi acercamiento para la comparación parte desde la perspectiva de la didáctica de la lengua y la literatura. Y el marco teórico corresponde principalmente a los postulados de Lauro Zavala, en sus cursos de teoría de la literatura y del cine, los teóricos clásicos del cine, Bazin, F. Cassetti y Di Chio, Sánchez Noriega. También recurro a los clásicos teóricos de la narratología Aristóteles, Genette, Greimas, Todorov, entre otros.

PALABRAS CLAVE: Literatura comparada, análisis del film, análisis de la literatura.

ABSTRACT

This article, first part of a comparison between two semiotic systems, narrative and film, stops at the two most important semiotic systems of film to be analyzed: image, audio, theatre, story, and edition. My basic assumption as hypothesis is that films among other approaches to narrative analysis offers the best methodological instrument and/or tool for the study of literature. I make allusion to the common elements to film and to the literary narrative trying to compare, contrast and confirm the support that one medium allows the one to understand the other through three moments. First, the not polemical elements (and in them I stop for the moment). Second, those not easily acceptable (to be studied in a second turn or part of this study). And in third place, the really polemical series (last time of this study). The shared elements in film and in literature are: beginning, image, sound, time, space, edition narrator, narration, mise en scène, gender, language, intertext, ideology and finally the end. The comparison starts from the perspective of the didactics of language and literature. Theoretical mark corresponds mainly to the postulates by Lauro Zavala in his courses about the Theory of literature and film, those classic studies in film like Bazin, Cassetti and Di Chio, Sánchez Noriega. I also make reference to the classical theories in narratology: Aristotle, Genette, Greimas, Todorov, among others.

KEYWORDS: Comparative literature, film analysis, literature analysis.

¹ Doctor en Lengua y Literatura Españolas. Profesor investigador del Departamento de Letras y Lingüística la Universidad de Sonora. francisco.gonzalez@unison.mx

Artículo recibido: 9 de marzo de 2015

Aprobado: 19 de noviembre de 2015

INTRODUCCIÓN

Las carreras de literatura que brindan a nivel de licenciatura casi todos los departamentos de literaturas especificadas como licenciatura en letras, licenciatura en literaturas hispánicas, literaturas hispanoamericanas, literatura mexicana, etcétera, presentan desde mi punto de vista, una debilidad, la de especializarse sin necesidad, sin necesidad si consideramos la funcionalidad profesional a la que obedece su existencia. Los encargados de esta autolimitación, posiblemente inducidos por la necesidad de proteger un nicho ganado por una especialización, reducen el estudio de la literatura a un ámbito histórico o geográfico-político; luego, la gama de capacidades profesionales limitadas sólo al estudio de la literatura desestima la importancia del manejo de la lengua práctica comunicativa (redacción y composición y todas las de su campo disciplinario) autoimponiéndose de esa manera acotaciones que, si se superaran, podrían contribuir al saber hacer en el desempeño profesional amplio de la licenciatura. Y finalmente, otro factor más que explico en dos incisos, la balanza que contemplamos sobre la currícula general de la carrera,

a) la que se inclina a la actividad lectora y acota y diluye la escritura tanto en el género ensayo, propio de la investigación, como en el de la creación literaria.

b) la práctica de la lectura casi toda limitada o centrada en la lectura de narrativa en formato impreso o digital, práctica lectora que con el advenimiento de las nuevas tecnologías se ha transformado al grado tal que muchos profesores de literatura somos ignorantes e inconscientes de las implicaciones a las que conduce la lectura hipertextual. Por otro lado, y derivado de lo anterior, la ceguera ante la explosión de potencialidades que nos presenta por el momento la Web 2.0. Los escenarios mencionados se entrecruzan, lo cual hace crecer la gravedad de la situación.

En virtud de lo anterior propongo que las carreras tradicionales de la literatura se abran a lo que alguna vez llamé T. Eagleton “una retórica extendida”, para dar cabida en ella a todos los sistemas comunicativos artísticos, tales como la pintura, la radio, la televisión, el cine, la ópera, el teatro, etcétera. Mi artículo se centra en tratar de demostrar que la riqueza de planos y recursos de la literatura o mejor la narrativa, los maneja también el film, y que su

estudio comparado puede ayudar a fortalecer recíprocamente las competencias artísticas y estéticas de los dos medios.

A pesar de que cito como referente inmediato y obligado a T. Eagleton (1988), en realidad la fuente anterior es la teoría formal de Aristóteles en *La poética*, dado que como allí se expone, el teatro griego, el de la tragedia, era un conjunto total formado por una estructura, por un triángulo dramático con el clímax en la cúspide, y aparte, por seis componentes que hacían toda una unidad compleja de mutiniveles: mythos (argumento), personajes (ethos), dianoia (tema), dicción y recursos retóricos (lexis), espectáculo (opsis) y música (melos). De esta manera y desde la perspectiva del género dramático vs. el narrativo, da la impresión que tanto la literatura como el estudio literario hacían a uno rico y al otro pobre.

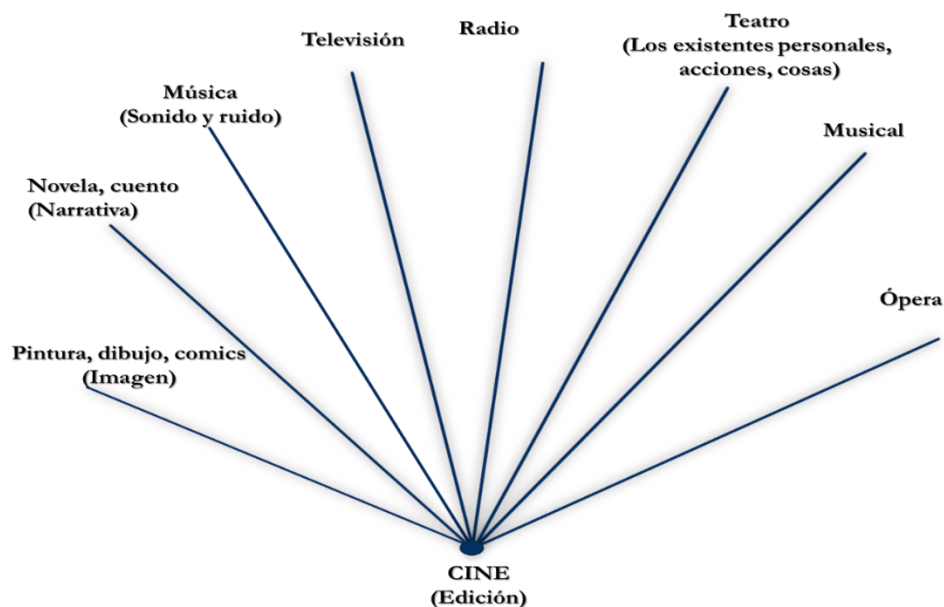
En la actualidad si observamos con cuidado y comparamos los dos géneros pareciera que los abundantes elementos de uno al realizarse en la narrativa se hubieran adelgazado y autolimitado. La pregunta es, si necesariamente es así por su naturaleza genérica o lo será por la evolución de los géneros. Los seis elementos que en la *Poética* se identifican para la tragedia y que parecieran encontrarse en la narrativa (que no es el caso) no los encontramos. Cuatro elementos en el mejor de los casos, o a lo peor tres elementos, a veces sólo a dos, lo que quizá por razones de especialidad, es comprensible, pero a la vez, ha resultado empobrecedor, ya que se le ha restado complejidad y profundidad al omitir elementos que podrían conservarse: la imagen, el sonido, el escenario y la edición o montaje. La narrativa no los puede apresar pero sí el cine, que también es narrativa.

CONTEXTUALIZACIÓN

El acercamiento expuesto en el presente ensayo le permitiría al futuro licenciado en literaturas hispánicas recibir una amplia gama de perspectivas teóricas y metodológicas al considerar la literatura como un objeto de confluencia de sistemas sobre todo cuando se los ve concretados en el cine, lugar en el que entran en diálogo los sistemas semióticos: la imagen, el sonido, el teatro, la narración y el montaje (Zavala, 2009, 11). No digamos menos, pueden ser estos cinco citados o más. Con la idea de exponer la relación del cine con los sistemas del entorno expongo el siguiente diagrama.

En el siguiente esquema, modificado a partir de una propuesta de Sánchez Noriega (2000), se explicita cómo el cine se nutre o conforma de varios géneros artísticos, siete los más importantes.

Figura 1. Prisma de la literatura en la retórica extendida, a partir del cine



Fuente: Modificada a partir de la propuesta de Sánchez Noriega, 2000, p. 25

Una idea de lo que se entendería por “retórica extendida”, es el que nos ofrece el diagrama, el cual puede llegar a ser más extenso y complejo, por supuesto. Pero con él, creo, se evidencia parcialmente lo que adelante se aborda en la comparación del film y la literatura. Todos los géneros, como en una red de interrelaciones, se vinculan a su vez con el cine. La única relación (aunque resulte evidente) no marcada por Sánchez Noriega es la del teatro con el cine, la cual alcanzo a percibir, a exponer y justificar bajo el nombre de *mise en scène* (montaje). Entre paréntesis, debajo de cada uno de los géneros artísticos se mencionan los sistemas semióticos a cómo luego los expondré en el análisis comparativo posterior.

Antes de realizar cualquier comparación entre ambos medios, es necesario tener en cuenta algunas observaciones: hacemos primero un considerando en cuanto a qué creemos que hay entre ambos medios centrándonos en esta ocasión a los elementos compartidos y no a los elementos supuestamente no compartidos. Nos inclinamos pues por presentar los elementos obviamente compartidos, así que enfatizamos las similitudes y ponemos entre paréntesis (bajo

borrador, diría Derrida), los contrastes, las diferencias; tenemos que identificar los elementos (cuántos y cuáles son) para enseguida presentar dos secuencias de elementos presentes en uno y otro medio. Parto de la lista de elementos identificados en el diagrama tal como los enlista L. Zavala (2009).

Nuestra propuesta consiste en conceder con la afirmación de Zavala de que el cine y la literatura poseen cuatro elementos comunes. Pero vamos más allá que él, pues añadimos que todos los otros elementos exceptuando el sonido hasta cierto grado, y reservando la imagen, todos los elementos formales en realidad son comunes a ambos medios. Zavala afirma (sin comprometerse mucho y pareciera tímidamente) que sólo algunos de los elementos que enuncia en la caracterización de ambos discursos son comunes. Los elementos que él enlista para ambos son los que enseguida se apuntan marcados en la siguiente tabla.

Tabla 1. Elementos comunes al cine y la literatura según Zavala, marcados con X

	Medios	
	cine	Literatura
Elementos formales		
Inicio	x	x
Imagen		
Sonido		
Tiempo		
Espacio		
Edición		
Narrador		
Narración		
Puesta en escena		
Género		
Lenguaje		
Intertexto	x	x
Ideología	x	x
Final	x	x

Fuente: Zavala, 2009, 51

Mi propuesta es que el sonido sería el único elemento diferencial (y no del todo, pero me reservo de momento este supuesto). Para los demás tendríamos que especificar qué es exactamente a lo que se refiere su concepto, y si es posible, cuando lo sea, extender el término para decir cómo es que cada elemento del film está presente en la literatura, por supuesto que

con distinciones y con grados variables. Partiremos entonces, en este primer acercamiento, del elemento presente en el cine y lo compararemos con el presente en la literatura. Luego pasamos uno por uno al resto de los elementos que se presentan en ambos; por esa razón será necesario especificar qué se quiere decir con su respectivo término.

Expongo enseguida todos los elementos compartibles por las dos bellas artes y afirmo que con un poco de reflexión se puede concluir que no es tan difícil aseverar que todos y no pocos son los elementos realmente presentes en los dos medios. En esta primera parte de mi estudio me dedicaré a los elementos no problemáticos, pero apunto a continuación dos etapas más: analizar un segundo grupo de elementos que hacen a los críticos entrecerrar los ojos y enfocar la vista de forma sorprendida, entre sorpresa y negación; hasta llegar a la última parte, la tercera, en la que los argumentos parecieran recurrir a la deconstrucción derrideana o a los malabarismos sofisticados de Gorgias para probar la semejanza y presencia comunes. Veremos.

1ª. Clase de elementos comunes: inicio, final, intertexto e ideología

2da. Clase, los potencialmente problemáticos: tiempo, espacio, narrador, narración.

3ª. Clase: los polémicos: imagen, sonido, montaje y puesta en escena.

Tabla 2. Elementos comunes al cine y la literatura según propuesta del autor de este artículo

	Medios	
	cine	Literatura
Elementos formales		
Inicio	x	X
Imagen	x	X
Sonido	x	x
Tiempo	x	x
Espacio	x	x
Edición/Montaje	x	x
Narrador	x	x
Narración	x	x
Puesta en escena	x	x
Género	x	x
Lenguaje	x	x
Intertexto	x	x
Ideología	x	x
Final	x	x

Fuente: Elaboración propia

No es pretensión convertirme en malabarista ni en sofista. Tampoco es mi intención contradecir al maestro y autoridad. Simplemente quiero que se considere un punto de vista distinto a la convención y diferente a lo que recibimos y aceptamos como aprendizaje sin complementarlo con nuestra propia exploración y perspectiva. Si algo aportara mi discurso sería el proponer un intento de ejercitar el cambio de punto de vista mediante una deconstrucción de la conceptualización y ubicación de los elementos formales del cine.

Si aceptamos como premisa que el cine nos cuenta algo, entonces es efectivamente una narración, y como tal por lo tanto tendrá muchos, si no todos, los elementos de una narración literaria. Parto de este supuesto porque afirmo también que, por ejemplo, el teatro aunque tenga sus propias características que lo identifican como género dramático, es también una narración (Cf. Genette), pues a través de las conversaciones se nos expone o muestra (mimesis) una historia. Todo film nos cuenta tanto una historia como un argumento, y también en términos de Hjelmslev (1971), nos presenta el significante y el significado del signo lingüístico de Saussure pero enriquecido con otro par de conceptos, expresión y sustancia para ambos elementos saussureanos. Veámoslo en la siguiente matriz.

Tabla 3. Tabla del componente del signo lingüístico (a partir de Saussure), completado y modificado por Hjelmslev

	Forma	Sustancia
Contenido	Concepto (masa abstracta de pensamiento)/plere mas	Conformación de lo abstracto y potencial en individual.
Expresión	Imagen acústica (relaciones)/cenemas	Articulación o pronunciación de sonidos.

Fuente: Hjelmslev (1971)

Además, cuando constatamos la imbricación de ambos géneros, cuando reconocemos las posibles combinaciones de forma y contenido, a como lo expone Hjelmslev, debemos recordar los niveles comunes también a cine y narrativa. Esas dimensiones son la historia, y la narración (relato o trama). Tenemos que asentarlos de la manera como los entiende la teoría literaria desde que retomando a Aristóteles, los Formalistas rusos expusieron las dimensiones de *fabula* y *sjuzet*. Estas dos dimensiones o niveles son también básicos, fundamentales e imprescindibles al momento de comparar el cine y la novela. No se puede comprender la

revolución de un género y su impacto en el otro si no es recordando por ejemplo el montaje como elemento generador de la trama, pero eso sólo ocurre cuando hemos construido o tenemos como referente una historia.

Repito a continuación el diagrama con ejemplos aplicados tanto a la lengua como a los niveles del cine: un contenido-forma (concepto, masa abstracta de pensamiento/pleremas; en cine equivaldría a una idea, la soledad, por ejemplo); expresión-forma (imagen acústica (relaciones)/cenemas; en cine, sería más bien una imagen sola sin ubicación, sin contexto, sin recurrir a lo acústico necesariamente); después un contenido-sustancia (realización de palabras en diferentes idiomas; en cine, la toma de un rostro solo y triste, y/o compungido, y/o con la vista perdida, llorando, o mirando hacia abajo); y por fin, expresión-sustancia (articulación de imágenes que potencialmente formarían una toma).

Estas categorías, aunque serán fáciles de entender para los familiarizados con la teoría del signo lingüístico de Saussure, las he llevado a concretar en ejemplos de la imagen y no de la lengua, porque la imagen en movimiento es una característica propia del film. Dicho de otra manera, el signo lingüístico tiene significado y significante, y hasta allí en Saussure. Hjelmslev enriquece el signo lingüístico predicándole a cada uno de los dos elementos el tener expresión y sustancia. Eso ocurre en lo lingüístico. Ahora si trasladamos la metáfora del lenguaje al cine, surge el lenguaje cinematográfico que aquí sólo por razones didácticas mantendremos (pues en realidad el supuesto lenguaje cinematográfico ha sido rechazado por la dependencia de la semiótica del cine a la lingüística); y, repito, si consideramos las transposiciones de los dos lenguajes veremos su utilidad. He propuesto ejemplos del cine entre paréntesis para tratar de comprender los niveles en ejemplos de meras imágenes, y he tratado de no recurrir al sonido, porque el cine como imagen en movimiento puede llegar a ser autosuficiente (recuérdese el cine mudo). Cosa difícil de lograr en la fotografía, aunque sea posible llegar a traducir una buena fotografía en un relato, sin embargo no es nuestro caso aquí.

Una película puede basarse en un cuento, en un mito, en una leyenda, en una novela, un episodio de la historia, etcétera, en cualquier texto que presente un relato real o ficcional. Pero advirtamos que no toda película es narrativa, es decir que contenga aparte de una historia una trama, en este caso se exceptuarían los reportajes, por ejemplo.

INICIO Y FINAL

El inicio y el final. Los elementos que tienen obligatoriamente tanto el cine como la literatura son el inicio y el final, pero sólo por convención. En algún lugar se comienza y en algún lugar se termina. En la vida real las cosas comienzan y terminan por convención. En realidad, desde un punto de vista ontológico, es muy difícil decir con precisión dónde comienza algo y dónde termina. Abordé esta temática en la reflexión “Por qué terminan las historias” (2007). Entiendo que es muy complicado el tema y que se ha dicho mucho al respecto pero también uno siempre tendrá derecho a iniciar una nueva búsqueda desde otro tiempo y otro lugar, desde otra perspectiva, desde otro marco conceptual y teórico.

Parece que fue el cine el primero que tomó conciencia de que las historias no tienen por qué terminar. Pero no es así; las novelas muy antiguas solían ampliarse y expandirse en virtud del éxito en la recepción de un relato, el cual se alargaba elásticamente tanto como el interés y la memoria del público lo permitía. Tales libros de relatos son las típicas novelas de aventuras con un número indefinido de episodios (póngase a consideración, un ejemplar de la antigua novela griega o romana, *El asno de Oro* de Apuleyo; o de novela bizantina, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, o una serie de televisión como *Breaking Bad*) que, teóricamente al menos, podrían no tener fin, pues los episodios y aventuras se pueden ir engarzando una tras otra como cuentas de rosario *ad infinitum*. Tales series de historias narrativas o de película se terminan cuando el escritor agota su inventiva o la demanda disminuye. En el siglo XIX en el auge del realismo psicológico europeo hubo varios casos de novelas escritas por entregas para ser publicadas en los periódicos; tales novelas se podían extender indefinidamente, mientras el público lector se manifestara interesado. En la actualidad ocurre algo similar con las famosas telenovelas o series como la citada arriba.

Anteriormente el fin era relativamente firme y estable; el final movible. Lo que continuaba después del fin era el epílogo. Luego después del fin vinieron las secuelas, o seguimientos argumentalmente aceptables de la historia: *El Charro negro*, *El regreso del Charro negro*, *El hijo del Charro negro*. Actualmente, todas las novelas de súper héroes tienen secuelas en principio interminables. *James Bond*, *Santo el enmascarado de Plata*, *Die Hard*, *Viernes trece*, en fin. Lo contrario, conocido como precuelas, es un poco más raro y sólo es hasta recientemente cuando los escritores han empezado a proponer la fundamentación para un nuevo relato a

partir de lo que sucedió antes del inicio fijado por una historia. La conmovedora novela *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brönte, la continuó en un antes, muchos años antes del inicio de la mencionada novela mencionada, Jean Rhys en *Ancho mar de los Sargazos* (*Wide Sargasso Sea* (1966), se dijo que para hacerle justicia a “la loca del ático”.

Ahora tomemos de nuevo los elementos del cine. Zavala apunta ocho componentes en la forma del contenido de la literatura y diez para el cine, en el mismo nivel de acuerdo a las categorías de Hjelmslev, contenido y expresión; forma y sustancia. En la literatura menciona narrador y para el film, menciona narración. Algo no cuadra aquí. Tratemos de destrabar la aparente incongruencia.

Aspectos que no toma en cuenta Zavala para definir el cine: el movimiento y la orientación para construir un sentido de la historia. Hago la aclaración de que mucha de la narrativa experimental del siglo XX, se deslinda de la orientación, en cuanto existen novelas que parecieran no llevar a ninguna parte. Tal caso es algo diferente, por supuesto, a la novela de aventuras, pero también a la novela dramática, pero parecida en contenido a los monólogos de los orates.

Al observar una fotografía, una pintura, un dibujo, el tiempo pasa para el observador pero en los tres casos mencionados, ni tiempo ni espacio avanzan. Este es el quid, cuando afirmamos que el cine es fotografía en movimiento (más otras cosas más, es verdad), se afirma que las fotografías enlistadas en la cinta producen la sensación de movimiento. Es posible también observar casos en que el correr de las fotografías de la cinta, si en el film no se mueve nada porque la cámara esté enfocando un paisaje o naturaleza muerta, puede ser que se trate de una etapa que tiene una función en el film, pero definitivamente que el objetivo no es dedicar toda la película a ese enfoque, en todo caso se habría hecho una toma para contextualizar o ambientar, por ejemplo. Cuando se dice que es funcional, queremos decir que depende de otro elemento, o que es contextual, que sirve para ubicar o para proporcionar un estado significativo de premonición o de caracterización del ambiente o de algún otro aspecto significativo. Ya se verá luego que la cámara se mueve, se aleja, panaea, o enfoca algo o alguien en particular. Estamos en presencia de un procedimiento típicamente fotográfico o filmico, pero también usado frecuentemente por la literatura realista, algo a lo que denominamos con las metáforas visuales: perspectiva, punto de vista o focalización.

Falta considerar la rápida secuencia de fotografías que produjeron el cine mudo, y también falta considerar el habla sola que cuenta una historia sin imagen, en cuyo caso tenemos la radionovela. Pero también en cine o teatro se da a veces explícita o implícita (en off) la participación de un narrador.

Afirma Zavala que se puede desarrollar toda una teoría del fin (cf. F. Kermode, 1967), pero igualmente, con el mismo derecho, se podría postular una teoría del inicio. ¿Qué tan atrás puede una historia ahondar en un inicio? Se recordará *Edipo Rey* de Sófocles. La tragedia de Sófocles comienza cerca del final, cuando el atribulado Edipo está a punto de encontrar al asesino de su padre, el fin de la incógnita que debe resolver el detective. Toda la historia anterior en el teatro griego queda entre paréntesis, por la sencilla razón de que el público ya la conocía. Pero podríamos regresarnos un poco, al menos hasta cuando se enfrentan Edipo y su padre luchando por el derecho de paso. O un poco más, cuando Edipo se informa de lo vaticinado por el oráculo; o quizá un poco más, cuando se le pide a un criado que despeñe a Edipo recién nacido; o quizá más, cuando los padres escuchan el oráculo sobre el futuro del hijo por nacer; ¿o quizá, aún más?

El recurso ordinario de la narrativa por recuperar el pasado se realiza a través de digresiones conocidas como analepsis, llamadas en cine *flashbacks*. Lo contrario es el conocimiento del futuro mediante profecías, premoniciones en forma de sueños conocidos como prolepsis o *flash forwards*, pero por el momento hasta aquí llego en mis reflexiones sobre el inicio y el fin en los dos géneros.

IDEOLOGÍA

Un discurso no puede no mostrar ideología, alguna ideología, entendida esta como conjunto de ideas sobre la comprensión del mundo y la sociedad, con orientación política o no. Fredrick Jameson (1981) afirma que todo análisis (y toda lectura) es en última instancia de carácter político. No puede ser de otra manera. Igualmente, Terry Eagleton (1988) establece categóricamente que aun los que afirman no inmiscuirse en asuntos políticos, asumen una postura política de asentimiento con el status quo. Es posible que tales creencias y declaración sean asumidos de buena fe pero sin saberlo. Pero lo más penoso: muchos profesores

universitarios juran y sostienen no inclinarse por ideología política alguna, como el avestruz cuando mete su cabeza en el hoyo negro.

Entendemos que para efectos didácticos, el término ideología es incómodo. Discutirlo en la escuela es una invitación a tratar aspectos peliagudos con la anuencia o renuencia del profesor, pero con las consabidas y consecuentes repercusiones transáulicas. Los proponentes y defensores del pensamiento crítico salvan de alguna manera el impasse denominando a la ideología con otro nombre neutro o menos cargado de connotaciones, contexto sería un buen ejemplo. Así le llaman Paul y Elder, M. Lipman, no tanto Morin. Pero hay un amplio grupo de pensadores que se inclinan por este tratamiento: por la complejidad, Prigogine, Maturana, Morin. Y otra serie de pensadores que sin mucha preocupación por reconocer créditos y por el ánimo de autodefinirse originales -es mi opinión- le denominan con otros nombres que, sin embargo, no dejarán de tener su aportación y seguidores. Y lo mismo sucede con quienes se inclinan hacia la argumentación como instrumento del pensamiento crítico (Toulmin, Perelman). Pero lo que se sostiene aquí es que, una vez que se aborda la naturaleza del pensamiento crítico, no hay manera de evadir la ideología.

La ideología es ubicua, y se instala como la humedad. Varios filósofos y sociólogos como Bourdieu, Castoriadis, Moscovici y otros, al abordar la ideología desde una perspectiva social y/o psicosocial, le designan con otro nombre. Es curioso pero así es, ¿qué tal imaginario? o ¿creencias sociales?, o ¿habitus?, o ¿paradigmas cerrados? En todo caso Morin y Van Dijk quizá sean más consistentes, el primero porque propone todo un sistema de contextualización; y el segundo, en cuanto a que no abandona el término aún cuando lo enriquece con asociaciones y tipos diversos de fenómenos asociados a ideología sin ningún remilgo por su uso.

No hay duda de que la ideología como uno de los elementos formales del contenido está presente tanto en la literatura como en las películas. Ambos medios están dirigidos a las masas y son evidentemente muy prometedores por la posibilidad de influir en el modo de pensar de la sociedad, valores, comportamientos, actitudes, de una manera sutil. No es aparentemente un discurso comercial ni tampoco es un discurso de propaganda política. Ambas, literatura y cine, al igual que los aparatos ideológicos de estado, se prestan a transmitir

toda la ideología posible a sus lectores y espectadores, a través de lo que parece una manera inocua de diversión y entretenimiento.

INTERTEXTO

El intertexto, de concepción bajtiniana y adaptado a la Europa occidental por Kristeva, es un nombre nuevo para un fenómeno artístico muy antiguo. En pocas palabras fue un eufemismo para la repetición de ideas y recursos estilísticos, es decir, para el plagio, la copia, la influencia y otros términos más. En nuestra actualidad no puede haber un discurso que no haga eco con otras obras que le han precedido, con otras artes, con otros discursos. En cierta manera la misma traducción de la literatura al cine involucra un intertexto. Existen muchos tipos de relación entre las obras que han sido estudiadas, los más sobresalientes, escritos por Bajtin, Kristeva, Genette, Segre, y más. Suman muchos tipos de relaciones en este campo semántico: intertextualidad, extra/textualidad, intra/textualidad, meta/textualidad, para/textualidad, archi/textualidad, hiper/textualidad, hipo/textualidad, entre otros. No quiero abundar en este punto, para no caer en lugares comunes o ya suficientemente conocidos. Sólo recordaré que más del 75% de las películas están basadas en una narración literaria, ya sea ésta cuento, novela, drama, etcétera.

Cierro esta primera parte del artículo prometiendo dos partes más en las que sostengo que literatura y cine se parecen más de lo que parece, en lo que se ve y también en lo que no se ve.

He afirmado en pocas líneas que el mejor medio para la enseñanza y el aprendizaje de la literatura es el cine como medio. Y mi tesis se basa en que al reducir los estudios literarios a las obras escritas se empobreció la riqueza que nos ofrece el género narrativo, en especial la novela como género paradigmático. Por lo tanto, concluyo que lo mejor es recuperar esos otros sistemas semióticos y recursos, propios de la literatura pero de los cuales, en tantas ocasiones, lo hicimos consciente a partir del cine, y aunque en otras ocasiones llegara a suceder en dirección contraria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bazin, André. *Qué es el cine'* (versión española de José Luis López Muñoz) Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1966. Qu'est-ce que le Cinéma?
- Bourdieu, Pierre y Jean Claude Passeron. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de Enseñanza* 2a. ed. Barcelona: LAIA, 1996.
- Branigna, E. R. *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Prólogo de David Bordwell. Berlín: Mouton, 1984.
- Burke, Peter. *History and Social Theory* (Second Edition). Ithaca: Cornell University Press, 2005. Print.
- Cassetti Francesco y Federico Di Chio. *Cómo se analiza un film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Clark, Elizabeth A. *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.
- Eagleton, Terry. *Una introducción en la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.
- Gómez, Pedro Arturo. "Imaginario sociales y análisis sociales. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad". *Cuadernos* no. 17. FHYCS-UN. Junio, 2001.
- González-Gaxiola, Francisco. "Por qué terminan las historias". *Ruta Crítica* (2007): 177-197
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (5a. ed). Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1988.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

- Mora, Martín. “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”. *Athenea Digital* num. 2. Otoño 2002.
- Neupert Richard. *The End: Narration and Closure in the Cinema. Contemporary Approaches to Film and Media Series*. Wayne State University Press, 1995.
- Nünning, Vera. “Beyond Indifference: New departures in British Fiction at the Turn of the 21st. Century”. *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. Ed. Klaus Stierstorfer. Berlin: Walter de Gruyter, 2003.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000 (Paidós comunicación, 118).
- Segre, Cesare. *Principios de análisis de texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*. París: Seuil, 1981.
- Toulmin, Stephen. *Los usos de la argumentación*. Trad. María Borrás y Victoria Pineda. Barcelona: Ediciones Península, 2007.
- Veronese Micaela. *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema*. Turin: Kaplan, 2005.
- Zavala, Lauro. “Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones.” *Razón y literatura*. 2009. www.razonypalabra.org.mx
- Zavala, Lauro. “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”. *Ciencia, ergo-sum*. México: UAN, Xochimilco, 2008. <http://cienciaergosum.uaemex.mx/index.php/ergosum/article/view/1174>