

Maia GUGUNAVA  
Doctorante  
Université d'État Iv. Djavakhishvili de Tbilissi, Géorgie

## **Texto, intertexto, discurso. Los nuevos métodos de estudio en la teoría del cine**

**Resumen:** En este artículo queremos centrarnos en uno de los nuevos enfoques en los estudios fílmicos, denominado la Teoría de Texto y el Análisis Textual que desde hace años viene desarrollando por un teórico de cine español, Jesús González Requena y junto a él, por un gran número de teóricos y analistas. Basándose *en gran parte en los postulados de sus novedosas concepciones y en la teoría de intertextualidad*, pretendemos analizar la escritura fílmica y algunos elementos intertextuales de *Blow up* de M. Antonioni.

**Palabras clave:** Teoría del Texto, discurso fílmico, sujeto de inconsciente, punto de ignición, cine *manierista*, la Diosa

**Abstract:** In this article we aim to focus on one of the new approaches in the cinematographic study, known as Textual Theory and Textual Analysis, which for years has been developed by Spanish film theorist, Jesús González Requena, as well as by a great number of other theorists and analysts. Based greatly on the postulates of his innovative ideas, our goal is to conduct an analysis of screenwriting and of some intertextual aspects of Michelangelo Antonioni's *Blow up*.

**Keywords:** Text Theory, film discourse, subject of the unconscious, Ignition point, *mannerist* film, Goddess

*La semiología tendrá mucho que hacer sólo para ver  
dónde acaba su dominio*  
Ferdinand de Saussure

*Todo texto está habitado por una subjetividad conflictiva del tipo  
que sea, y un buen análisis es aquel que es capaz de levantar acta de los  
conflictos subjetivos que habitan en este texto*  
J. González Requena

Teoría del Texto y Análisis Textual cuyos aspectos fundamentales son lenguaje, experiencia y sujeto, tiene como referencia primordial a Jesús González Requena, Catedrático de Comunicación Audiovisual e investigador del análisis textual en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

Una de las finalidades del presente artículo consiste precisamente en destacar las cuestiones más relevantes de su paradigma teórico y explicar de cómo se aplica su teoría al análisis textual fílmico. Especialmente nos proponemos afrontar un estudio de la intertextualidad, la escritura y la enunciación fílmica en el cine de M. Antonioni, a partir de la lectura de uno de sus films, *Blow up* y descubrir que experiencia subjetiva ha cristalizado en este texto.

Los estudios teóricos de González Requena están aplicados a muchos tipos de textos, pero sobre todo a los textos fílmicos. En su paradigma teórico el teórico español ve la necesidad de volver a las concepciones de R. Barthes, cuando el semiótico francés pasa a la etapa posestructuralista y estudia el texto no como estructura, sino como proceso en estructuración, como el acto de la enunciación, como movimiento que perfila lo indecible entre los signos y significados. Una cuestión importante en su teoría, consiste en que «en torno a lo indecible se constituye el orden simbólico» (González Requena 1995:44)

Por otra parte, retoma la herencia benvenistiana y afronta en profundidad la problemática del sujeto en la escritura fílmica, al postular que la enunciación supone el encuentro del Lenguaje con un cuerpo singular, que se encuentra anclado en el tiempo y en el espacio. El teórico español plantea sus concepciones desde presupuestos semióticos, pero lo reelabora de otra manera y completa su teoría de Texto con las aportaciones psicoanalíticas.

El interés por el Psicoanálisis en relación con el cine y con el ámbito textual, en general, no se debe solamente a su construcción onírica, tal y

como consideraba Ch. Metz, ni a su construcción inconsciente que, sin duda, es un dato muy importante. El Psicoanálisis, según la afirmación de González Requena, es una teoría de los hechos culturales, una teoría de los textos y por lo tanto una guía muy directa para abordar el tipo de subjetividad que se construye en ellos y el sentido que el texto produce<sup>1</sup>. Pero esa subjetividad se reconstruye no desde lo cognitivo y semiótico, cuyos operadores codifican y descodifican, sino desde el inconsciente, desde el ámbito de la experiencia humana del lenguaje y la función simbólica de la palabra.

Para delimitar la noción de *texto* (fílmico) remitimos a la misma Teoría del texto, que nos propone la siguiente definición: «el texto es el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma» (González Requena, 1996:9). El lenguaje es, sin duda, un componente indispensable del texto, ya que éste necesita varios códigos para constituirse en discurso. Como se sabe, en la problemática de la ontología del lenguaje existen dos opiniones claramente diferenciadas en la teoría de lingüística. Una parte de científicos, que se basa en las concepciones de F. Saussure considera la lengua como la parte de la semiótica, pero otra parte, que comparte la concepción desarrollado por E. Benveniste y posteriormente por R. Barthes, (que por su parte comparte también González Requena), es la semiótica, la que se considera como el campo de lingüística sin limitar el lenguaje con su capacidad comunicativa y semiótica. Para Benveniste comparar el lenguaje con un instrumento, era equivalente de oponer hombre y naturaleza por tanto llegó a la conclusión que «todos los sistemas de signos, ya sean lingüísticos o extralingüísticos, se reducían a lengua» (1966:180).

En los debates sobre la definición del lenguaje, desde el punto de vista cinematográfico intervino también Ch. Metz y llegó a una conclusión, desde nuestro punto de vista erróneo, de que «el cine es un lenguaje sin lengua» (2002:84).

Pero según considera la teórico Tecla González, las dudas acerca de la ontología lingüística pueden ser perfectamente despejadas, si contamos con la afirmación de Benveniste que

Si la lengua es el interpretante de todo sistema significante es porque está investida de una doble significancia, es decir, que combina dos modos distintos de significancia a los que, siguiendo al lingüista,

---

1. González Requena, (Sergio García Soriano, 11/12/2013) Entrevista a Jesús González Requena, por Psicólogo Sergio García Soriano <https://www.youtube.com/watch?v=rP5Z8CA37po>

podemos llamar el modo semiótico y el modo semántico. [...] Su privilegio consiste en que porta al mismo tiempo la significancia de los signos y la significancia de la enunciación. (González Hortigüela 30)

Fueron precisamente sus concepciones que han llevado a Barthes a afirmar que cada día era más difícil «concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyos significados podrían existir fuera del lenguaje: para percibir lo que una sustancia significa, necesariamente hay que recurrir al trabajo de articulación llevado a cabo por la lengua: no hay sentido que no esté nombrado, y el mundo de los significados no es más que el mundo del lenguaje» (Barthes 1971:14).

González Requena, compartiendo la visión de ambos teóricos, llega a afirmar que «el Lenguaje es un universo de sistemas y discursos que constituye el volumen de todos los hechos de lenguaje imaginables. Es el conjunto de sistemas que configura el universo cultural» (González Requena, 1985:115). Por eso propone escribir esa palabra en mayúsculas «para mejor diferenciarlo de los diversos sistemas de signos» (115), donde entraría como la dimensión semiótica de la lengua, tanto la simbólica, es decir aquella que no se subordina a la significación, pero surge en un espacio textual, en un espacio de la lengua, más precisamente en un acto de la enunciación. El texto artístico (filmico) forma parte de este espacio del Lenguaje, que igual que el texto onírico, no se analiza como un mensaje, puesto que en su construcción desempeña un papel importante el inconsciente. Y sobre el inconsciente, sabemos que, no podemos decir nada, pero es algo que «está estructurado como un lenguaje» (Lacan (1964), 1993:28).

Cabe destacar, que no es solamente González Requena, a quien le parece imprescindible contar con la naturaleza inconsciente del texto artístico. Hay otros teóricos que destacan las características textuales que quedan fuera de los procesos cognitivos. En este caso quisiera citar a una lingüista georgiana Manana Kvachantiradze, que en uno de sus artículos también habla sobre el carácter inconsciente del texto artístico: «Lenguaje artístico es un lenguaje universal para descubrir aquellas redes tan profundas del inconsciente, que se limitan con las formas escondidas de lo real y se reaccionan en lo que está fuera de la realidad y del conocimiento» (104-105).

## **Enunciación, sujeto, cuerpo. Nacimiento de la experiencia subjetiva en el discurso**

A base de estas formulaciones de Benveniste, que «el acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla» (Benveniste 1966:180) y que «la enunciación es la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización» (1974:83), González Requena llega al principio nuclear de su teoría, subrayando que el sujeto nace en el discurso y que «la enunciación supone necesariamente el encuentro del sistema semiótico con un cuerpo singular anclado en el tiempo y en el espacio» (González Requena, 2000). Este encuentro, como resultado de la textualización del cuerpo genera el nacimiento de la experiencia subjetiva.

Como vemos, la problemática de la subjetividad se estudia en su paradigma teórico no desde el sujeto productor, sino desde el sujeto producido en el discurso. Sujeto que nace en el cruce entre el cuerpo y el Lenguaje.

El presente esquema nos permite visualizar su concepción teórica con respecto al lugar del sujeto:

**Lenguaje |**  
|-----**Enunciación** -----> **Discurso**  
**Cuerpo | |**  
**Sujeto**

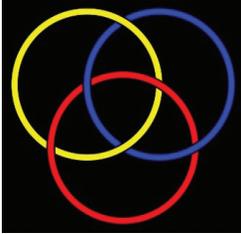
Como vemos, en este esquema hay tres factores a tener en cuenta, recogidos por González Requena en su estudio *Enunciación, punto de vista, sujeto*:

- 1) el discurso producido por el proceso de enunciación y que constituye un macroenunciado en el que un mundo invocado y ausente es puesto en relación con el lugar de un sujeto;
- 2) el sujeto de la enunciación como un lugar producido en el discurso por el proceso de la enunciación;
- 3) la enunciación como el proceso, carente de sujeto, desencadenado por el entrecruzamiento de un cuerpo – el del hablante empírico – con el Lenguaje y en el que se produce un discurso en el que se halla prefigurado el lugar de un sujeto (1987:12).

Definiendo la enunciación como el ámbito de la inscripción del sujeto en el acto lingüístico, no podemos hablar, entonces, de un individuo anterior al

lenguaje, sino de un individuo convertido en individuo en tanto en cuanto está hablando.

### Texto: tres registros, una dimensión



«La lengua es el orden semiótico, el orden de los signos. El del habla, el orden simbólico, es el orden de las palabras dichas, donde las palabras afrontan lo real.»

J. González Requena

«La teoría del Lenguaje, del texto y las diferencias esenciales que la separan de la semiótica y, sobre todo, del psicoanálisis lacaniano quedaron bien formulados en su ensayo: «El Texto: Tres Registros y una Dimensión», publicado en 1996.

A partir de la lectura de los escritos de Freud, Jacques Lacan describía tres órdenes a través de los cuales el sujeto se constituye como el orden de lo simbólico, el orden de lo imaginario y el orden de lo real (75).

González Requena realiza una relectura de su esquema introduciendo una modificación significativa. En los tres registros el teórico español reúne lo imaginario, lo semiótico, y lo real. Y lo simbólico aparece fuera de los «anillos» como una dimensión, que sostiene el anudamiento tensional de los tres registros. La articulación de estos tres planos localiza una experiencia del sujeto en una dimensión simbólica que no se encuentra dentro de estos anillos, porque no se subordina a la significación y respectivamente, no puede ser estudiada por los métodos semióticos (González Requena, 1996:9). Por supuesto la semiótica es un campo importante en el Análisis Textual, en tanto que atiende los códigos del discurso, pero no cubre su dimensión simbólica, es decir, todo el sentido que en su textualidad pueda circular. Para poder acceder a ella es necesario plantear una pregunta de cuál es el sujeto al que el texto convoca. «La cara semiótica es la cara del código, de la red de significantes, y la cara simbólica es la cara de la enunciación» (González Requena en Gobantes Bilbao, 2014:192). Desde ese punto de vista, partiendo del esquema de Saussure que diferencia entre lengua y habla, lo que hace González Requena es reivindicar las dos dimensiones como imprescindibles y fundantes.

En definitiva, la teoría de Texto abarca la semiótica y el análisis discursivo, como uno de los ámbitos de su estudio, pero según el teórico, no podemos recurrir a la semiótica para estudiar todos los rincones del texto. Por tanto, es importante delimitar la dimensión discursiva de la dimensión textual.

### **La enunciación fílmica y la problemática del sujeto**

Es evidente que la inexistencia del sujeto productor en el discurso invita a replantear las teorías dominantes en el mundo narratológico. Entre ellos podríamos destacar las concepciones de A. Greimas. A pesar de que en su paradigma teórico se recupera el ámbito del sujeto, el teórico francés lo hace desde la episteme comunicativa, ya que no es sino «el operador de discernimiento», lo que le lleva a reducir su problemática al campo exclusivo de la significación y de la semiótica. Respectivamente, el sujeto que se identificaba con las dimensiones productivas del discurso (enunciador/enunciario), cuya articulación en el texto se realizaba a través de la transmisión comunicativa, se quedó fuera del espacio textual.

La misma problemática la encontramos entre algunos autores como S. Chatman, Francois Jost, André Gaudreault o Francesco Casetti que a lo largo de la década de los 80 y principios de los 90 fueron aplicando la teoría de A. Greimas y de G. Genette al ámbito de la enunciación fílmica.

Estos teóricos, partiendo de los fenómenos subjetivos del lenguaje postulados por Benveniste, permitieron a la lingüística pasar del análisis de los enunciados al de la enunciación. Pero debido a que definían el sujeto como la instancia productora de la enunciación, reducían su estudio al modelo semiótico -comunicativo. Por ejemplo, F. Casetti, desde el marco teórico plantea la siguiente cuestión: «la huella del sujeto de la enunciación no abandona jamás el film y se percibe en la mirada que instituye y organiza lo que es mostrado, en la perspectiva que delimita y ordena el campo» (Casetti 1993:81 cit. de González Requena 1987:42).

Otros narratólogos de cine, A. Gaudreault y F. Jost consideran también que siempre, «por encima de la instancia narrativa intradiegetica y visualizada existe una instancia implícita, extradiegetica e invisible, llamada un *gran imaginador fílmico*, que manipula todo el conjunto de la red audiovisual» (56).

Como vemos, el sujeto, en los planteamientos teóricos de estos autores, quedó dentro del terreno semiótico y fuera del margen textual. Basándose

en las afirmaciones de González Requena, consideramos que la teoría de la enunciación, para que pueda enfrentarse al problema de la subjetividad nacida en el ejercicio de la lengua, debe estar situado fuera del paradigma comunicativo y apuntar hacia el ámbito de la experiencia subjetiva.

### **Sobre la definición del texto fílmico**

Cabe señalar que entre los teóricos de cine no se presenta la unanimidad conceptual en cuanto a la delimitación del texto fílmico. Así, por ejemplo, J. Mitry en su análisis semiológico del film, lo define como «el conjunto de los significantes no sistemáticos y no codificados, considera que todos los signos que usa el cine son motivados. Por lo tanto es un lenguaje sin signos, pero no sin significantes» (269).

En otro estudio sobre el análisis del film de Jacques Aumont y Michel Marie, que se han convertido en manual de referencia, se anotaba la siguiente definición: «El texto fílmico es el film entendido como unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado. Es la materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico» (100).

Sin embargo, teniendo en cuenta las conclusiones de González Requena, nos parece oportuno proponer una definición diferente del texto fílmico, ampliando y delimitando su concepto, como un espacio semiótico-simbólico, representado por la orden de los planos continuos, donde al mismo tiempo pueden coexistir diferentes elementos textuales de los que se conforma el sujeto.

### **El objetivo y metodología del Análisis Textual**

Una vez expuestos los principios teóricos en los que se basa la Teoría de Texto podemos hacer la referencia al objetivo y la metodología por la que transcurre el Análisis Textual.

La principal finalidad es descubrir que experiencia subjetiva, fundadora del lenguaje y de la configuración simbólica del sujeto se ha cristalizado en un texto. Propone revelar aquellos elementos textuales que activaron la experiencia inconsciente de la escritura y de la lectura del film. No es objetivable como la persona o el individuo, sino más bien es huella textual que se sostiene en lo simbólico. Su localización es posible no en el enunciado, sino en el acto mismo de la enunciación. La formación del sujeto sucede en el proceso de la escritura y de la lectura del texto.

Al poner en práctica el método de análisis textual, las imágenes fílmicas empiezan a manipularse, descontextualizarse, reordenarse y deletrearse. La lectura de todo texto artístico debe ser lo más literal posible, es decir, debe seguir el texto analizado al pie de la letra. Es lo que el propio González Requena denomina deletreado y cuya justificación metodológica reza así: «No pretendan entender el texto, deletréenlo... Porque entender es no ver, es tapar el texto bajo ideas, esquemas y nociones preconcebidas. Es decir: es defenderse de vivirlo. En su lugar, deletréen el texto» (González Requena 2007: 113).

El modo de trabajo tal vez se aproxime a la forma de análisis al que recurría Roland Barthes, segregando el texto en las lexías para revelar el sentido connotativo del mismo, pero una diferencia nuclear entre el semiótico francés y el analista español consiste en que el Análisis Textual no busca la polisemia de los sentidos, ni la lectura infinita, sino su centramiento y su reconstrucción enunciativa que le da sentido con la palabra a lo indecible:

«Lo único que se caracteriza por su infinidad es lo real. Por oposición a lo real, todo tiene un centro, porque todo aquello que tiene confines limitados lo tiene. [...] Hay ocasiones cuando los artistas dejan el centro vacío, pero es un gesto típicamente *manierista*» (González Requena, en Gobantes Bilbao 2014: 88).

Esa estructura *deconstruida* es preciso reconstruir ya no como una verdad objetiva o dato científico pragmático, sino como verdad subjetiva y sentido último del *sujeto del inconsciente* y su experiencia de lo real.

## Punto de ignición

«De lo que no se puede hablar hay que callar».

L. Wittgenstein

«De lo indecible, mucho puede ser dicho, en la misma medida en que su indecibilidad tiene que ver con el lenguaje- somos, a fin de cuentas, seres que hablan. Y con el lenguaje podemos definir sus límites, podemos describir las formas de su emergencia en esas redes semióticas, que son las de los discursos».

J. González Requena

Con el nombre de *punto de ignición*, noción introducida por Jesús González Requena, se denomina el lugar de texto de máxima carga

energética, que hace referencia al punto nuclear que centra su sentido. Tiene una fuerza especial de gravitación, pero no se subordina a la significación.

Es un lugar donde la racionalidad del espectador es manipulada por la intensidad de la emoción que es, como se sabe, inconsciente. [...] es el lugar mismo de la experiencia de *lo real*. (González Requena en Gobantes Bilbao, 2014:210).

Desde el punto de vista del análisis de la problemática del sujeto tiene una importancia crucial, dado que se trata de un punto del mayor interés para el sujeto de la enunciación que deja sus huellas precisamente allí, en la zona de tensión más alta, que es donde comienza la lectura, como experiencia estética. En la práctica del Análisis Textual, el punto de ignición requiere ser leído al pie de la letra para evitar la interpretación. Apunta a *lo real* que moviliza el deseo del sujeto. Se puede localizarlo en el texto, pero no se puede entender, tampoco evitar, porque es una zona del goce, que quema. De allí su nombre, el punto de ignición. El autor precisa que «si retornamos [a los textos] no es por la significación que en ellos ya hemos obtenido: esa ya la tenemos, almacenada en nuestra memoria discursiva, separada del texto. Allí a donde retornamos es allí, donde esos textos se resisten, no se dejan entender plenamente, allí donde, en suma, seguimos interesados por el texto» (González Requena 2000). Por tanto, el análisis textual se emprende tomando como centro ese punto hacia el que todo lo demás se desarrolla.

En definitiva, es un punto que determina la especificidad del texto subjetivo y la localización del sujeto.

### **La problemática de causalidad y de transparencia enunciativa en el cine clásico**

Otra de las novedades teóricas que aporta González Requena, se refiere a la problemática de la causalidad y de la transparencia enunciativa en el cine clásico. Antes de tratar estos temas vamos a recordar lo que dicen al respecto los teóricos americanos de cine, D. Bordwell y Thompson: el texto narrativo «se define como una cadena de acontecimientos con relaciones lógicas causa-efecto que transcurre en el tiempo y en el espacio» (65). Como sabemos, es un tópico que hoy en día no se discute ni en el mundo de las ciencias humanas ni sociales. Sin embargo, es una opinión que no comparte González Requena, y afirma que lo que en el relato sucede, no viene determinado por la escala del suceso más probable y lógico, sino

por la escala del suceso más deseado. Respectivamente, la causalidad que sueldan los actos y los sucesos en un relato, «no es lógica, -estructural, sino deseante – y por eso dinámica y energética: Está en función directa no de su carácter razonable, sino de la energía deseante con la que el sujeto del relato se adhiere a su Tarea y/o a su Objeto» (González Requena 2006:521).

Para explicar la ausencia de causalidad González Requena vuelve a las cuestiones psicoanalíticas, afirmando que la verosimilitud no representa un valor estético, puesto que el arte está relacionado con el inconsciente.

En relación a los textos contemporáneos fílmicos, fue primero S. Chatman, el narratologo americano, quien invitó a cuestionar las nociones tradicionales de causalidad narrativa proponiendo «algún principio organizativo nuevo: queda por ver la adecuación de la «contingencia» (283).

Pero el Análisis Textual fílmico de varios textos, realizado por González Requena, pudo demostrar que la ausencia de la causalidad narrativa y la contingencia le caracteriza no solamente al cine contemporáneo, sino al clásico –manierista también. Entre uno de los ejemplos podríamos destacar su excelente trabajo realizado sobre *La dama de Shanghai* de O. Welles, donde se demuestra que el film desde el primer episodio podría leerse como un sueño que desborda todo criterio de verosimilitud y causalidad lógica de los hechos. «Y los sueños, no se caracterizan por su verosimilitud, sino por su extraña e intensa verdad» (González Requena, 2007).



(Imágenes extraídas del *Análisis Textual de La Dama de Shanghai* (O. Welles) de González Requena)

En cuanto a la problemática de transparencia **enunciativa en el cine clásico**, en la narratología y la semiótica del cine siempre dominaba la concepción, que la relación entre el discurso y el relato, así como su nivel de explicitad, dependía de la época ante la que nos encontrábamos. Por consiguiente, se consideraba, que *la narración clásica, donde la instancia enunciativa según muchos teóricos, tendía a permanecer invisible, la lengua se adhería a los significados poniéndose a su servicio*. A partir de esta idea se planteaba un estudio de las huellas de la enunciación fílmica en el cine

clásico que se esforzaría en borrarlas para destacar lo que les sucede a los personajes y en cierto cine moderno que acentuaría la presencia de dichas huellas.

Pero según afirma González Requena,  
Pensar la noción de continuidad como categoría soberana rectora del montaje en el film clásico, supone un error de primera magnitud –ese mismo error, por cierto, que ha llevado a construir la mistificadora idea del texto clásico como la configuración de un universo visual transparente, en todo sometido a la realidad natural de las cosas. Idea está, por lo demás, de todo punto ingenua. Pues, en el lenguaje, la constancia, la continuidad, la isotopía, no es otra cosa que un ámbito donde se trazan diferencias, donde se articulan contrastes y oposiciones que generan y hacen posible la significación. (González Requena 2007:50).

Si nos fundamentamos en sus argumentaciones, se puede evidenciar que se han hecho conclusiones un poco prematuras y erróneas con respecto a la definición del sistema de la representación clásica. Desde luego, esto no significa que no se reconozca el carácter fragmentario e inconcluso del texto posmoderno, pero a pesar de que la estructura clásica fuera mucho más compacta y clausurada, los numerosos estudios y análisis textuales de los films clásicos realizados por el teórico español, demuestran que la huella de la enunciación fílmica no estuvo borrada de la diegesis textual.

El éxito del cine clásico de Hollywood residía precisamente en la movilización del Héroe que se dirigía hacia la consecuencia de un Objeto de Deseo, mediante el cumplimiento de una *Tarea* impuesta por el *Destinador* (Padre simbólico). Con esta donación la tarea adquiría sentido. El héroe, movido por *el deseo* de obtener el objeto y aceptaba *la Ley* de prohibición que la tarea cargaba. Cuando el deseo no es modulado e imposibilita la prohibición, el relato se modaliza en distorsionado, inacabado, circular o elidido.

González Requena defiende que el cine clásico rescataba al relato mítico y simbólico en una época en que ya estaba en quiebra y no comparte la opinión sobre la falta de realismo del cine clásico de Hollywood ni las acusaciones de su ilusoriedad.

## Los tres modos del relato: clásico, manierista, postclásico

La Teoría del Texto se complementa con la Teoría del Relato, desarrollada en la obra *Clásico, Manierista, Postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*, donde González Requena realiza un análisis exhaustivo de tres obras cinematográficas: (*la diligencia, el Vértigo y Silencio de los corderos*) determinando las características del relato y las diferencias que se encuentran en los distintos momentos de su desarrollo.

Al comparar estas tres formas de narración, el autor descubre, que el cine clásico pone en funcionamiento mecanismos simbólicos del relato que hacen conmocionar al espectador y focalizar su deseo a través del deseo del héroe;

En cambio, el cine *manierista* (término introducido por el autor en relación al cine), que comienza a perfilarse a finales de los años cuarenta, se vale de la apariencia clásica como un espejo que devuelve la imagen desfigurada, escritura engañosa fruto de la identidad fragmentada; Se caracteriza por «el perfeccionamiento sofisticado de los procedimientos formales introducidos por los clásicos, pero, a la vez, alejamiento y desconfianza creciente hacia el universo simbólico» (González Requena 2007:110). El «destinador» construye un relato ficticio en torno a un héroe que ya no transporta una palabra verdadera, sino el artificio de una escena dentro de otra, desplazando la tarea del héroe hacia una tensión en la escritura misma, tal como ocurre en *Blow up*, el film que analizamos.

Y finalmente, el cine postclásico que se invade con una común latencia psicótica: la de una subjetividad que no encuentra ya sujeción – articulación, construcción – en relato simbólico alguno. [...] Frente a la posición esquizoide que caracteriza a la escritura postclásica europea, dominará en el cine postclásico americano una posición psicopática: la de un yo de mirada absolutamente focalizada sobre su punto de goce. (*Ibid.* 584)

## Emergencia de la Diosa arcaica



**Metrópolis, Fritz Lang (1927)**  
(Imágenes extraídas del *Análisis Textual de Metrópolis (F.Lang)*.  
González Requena)

La entrada en crisis del acto simbólico del relato se coincide la emergencia de la *Diosa* en los textos narrativos. Con esa figura fantasmática, introducida por González Requena, que tiene una importancia primordial dentro de su paradigma conceptual, finalizamos nuestro recorrido por su paradigma teórico.

Según observa el autor, en la mayor parte de los grandes artistas contemporáneos de la narrativa postclásica europea late la presencia de una *Diosa* y cuya emergencia se explica como una de las consecuencias del vacío, dejado tras *la muerte del Dios Padre* postulada por Friedrich Nietzsche. Desde el punto de vista del *esquema narrativo* de Greimas (1982:27) podríamos decir que es un actante, que ocupa el lugar del *Destinador*. En la literatura a veces aparece con el nombre de *femme fatale*, pero González Requena prefiere utilizar el término *la Diosa*, por tener características arcaicas de divinidad, que emerge a través de los textos con una potencia brutal y con la fuerza destructiva aniquilante.

Su devastadora presencia, según el teórico español, late en muchos textos fílmicos de contemporaneidad y aparece en los momentos culminantes de toda la filmografía de Buñuel y Hitchcock, tal y como se demuestra en su trabajo: «*Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*» (2011), que ofrece un exhaustivo análisis intertextual hace posible confrontar las obras de estos dos cineastas.

## El cine y la problemática de intertextualidad

El cine por una estructura multicodificada se caracterizó desde sus orígenes por su extraordinaria voracidad intertextual que le llevó a consumir textos procedentes de todo tipo de tradiciones culturales.

Se sabe que la intertextualidad tiene diferentes formas de manifestación: las citas, reminiscencias, alusiones o la transposición de un sistema semiótico a otro, como por ejemplo, la adaptación cinematográfica, puesto que el texto fílmico establece «una relación intertextual global con el texto literario» (Iampolski 92). Por lo tanto, al analizar ciertos aspectos intertextuales de *Blow Up*, nos fundamentamos en la teoría de la intertextualidad, dado que el film presenta una transposición libre de un cuento de J. Cortázar, *Las babas del diablo*.

El fenómeno de la intertextualidad ha sido estudiado ampliamente por teóricos de las escuelas europeas y americanas, pero el término mismo primeramente fue introducido por Julia Kristeva, a partir de las teorías de Bakhtin sobre el dialogismo literario. Ella afirma que cada texto está construido como un «mosaico de citas», lo que implica el reconocimiento de la intertextualidad como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario. «Todo texto es la absorción o transformación de otro texto» (190).

El teórico francés Lucien Dällenbach por su parte, propone establecer la diferencia entre una intertextualidad restringida entre los textos de un solo autor, y una intertextualidad autárquica de un texto consigo mismo (282).

Roland Barthes también aporta la teoría sobre el funcionamiento de la intertextualidad y es fundamental su investigación sobre la figura del autor. Según el semiótico francés, el texto «no se cierra nunca al tener como medida el infinito del lenguaje» (Barthes 2002:3). Esa idea de la infinidad de significados amplía la trama intertextual que propone Genette desarrollando toda la serie de las categorías de la intertextualidad (13).

Al formalizar el concepto de la intertextualidad R. Barthes consideraba que las relaciones intertextuales dentro de un texto se entrelazan de la forma arbitraria (Barthes 1989:87), mientras que Riffaterre, reniega esa concepción, subrayando que cualquier acercamiento intertextual se orienta no por las coincidencias léxicas, sino por la similitud estructural, donde el texto y su intertexto representan variedades de la misma estructura (128). Lo mismo sostiene el semiótico del cine Mikheil Iampolski, diciendo que solo el isomorfismo estructural de los textos o de los fragmentos textuales permite unir el sentido dentro de los límites de un texto-principal (70). En su trabajo dedicado a la intertextualidad cinematográfica, Mijail Iampolski aborda numerosas cuestiones relacionadas con el fenómeno; entre ellas, el carácter opaco o transparente que los insertos intertextuales pueden tener para el espectador o la capacidad de los mismos para disolver el significado

y promover la aparición del sentido sustituyendo la mimesis por la semiosis (25).

Iampolski sugiere la posibilidad de un acercamiento a la cultura desde la perspectiva del lector, en este caso del espectador, puesto que es su experiencia subjetiva, que hace la lectura del texto y que genera un espacio intertextual: «Al leer un libro o mirar un film, consideramos que estamos descifrando las intenciones autoriales, que estamos recibiendo un mensaje autorial. Pero en realidad, estamos realizando un trabajo de comprensión del texto, utilizando en él todo el volumen de nuestra experiencia vital y nuestro bagaje cultural» (37).

Compartimos también su punto de vista, que este fenómeno no funciona según la cadena cronológica. «El texto posterior puede desempeñar la función intertextual en relación con el texto precedente. [...] Si cualquier texto genera su propio espacio intertextual, genera al mismo tiempo su propia historia de cultura, haciendo cierta restructuración a toda la herencia cultural precedente» (408).

En relación con la problemática de la intertextualidad nos parecen también muy oportunas las reflexiones de una lingüista georgiana Medea Kintsurashvili, que renuncia estudiar cualquier texto como un collage de citas intertextuales. Considerando que el texto siempre mantiene su referencialidad, define la intertextualidad como «el resultado de interacción de los discursos intertextuales de diferentes tipos» (260).

En lo que sigue, y para abordar la problemática de la enunciación y la intertextualidad desde el punto de vista de análisis filmico, procederemos al estudio de un film emblemático en este campo: *Blow up* (1966) de M. Antonioni, intentando realizar una lectura con el detenimiento necesario, es decir, al pie de la letra, tal y como nos enseña la metodología de análisis textual.

### **La escritura filmica y la problemática de intertextualidad en *Blow up* de M. Antonioni**

Tradicionalmente el lenguaje literario, a diferencia del filmico, es considerado mejor capacitado para representar estados mentales. Sin embargo y a pesar de esa aparente limitación, los cines europeos rompieron las convenciones establecidas en el cine clásico y aproximaron considerablemente hacia la subjetividad de los personajes. El cine de Michelangelo Antonioni sirve perfectamente para ilustrar esa capacidad

del cine narrativo, donde las imágenes filmicas además de narrar varias historias sobre la incomunicación humana sin recurrir al uso de las técnicas verbales, profundizan en la naturaleza misma de la imagen cinematográfica.

El film presenta una reflexión metatextual sobre el sentido de la imagen visual, la relación especular de las imágenes filmicas con la realidad profilmica y la capacidad semiótica del propio lenguaje, donde el narrador gira en torno a un objetivo de cómo hacer visible una imagen para que sea verdadera.

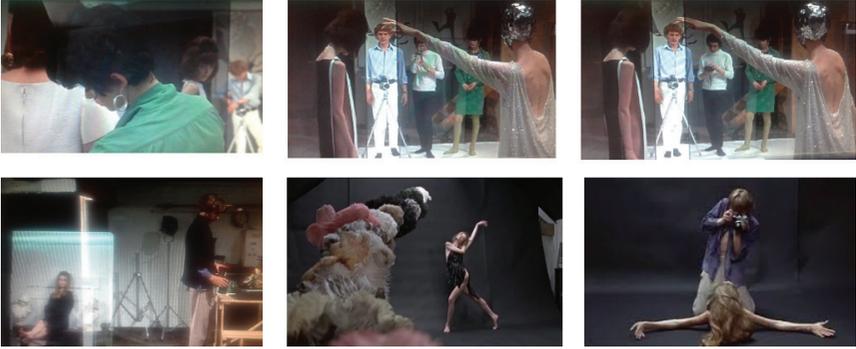
Es un film que también muestra la presencia de la *Diosa*, tan característica, como decíamos, del cine contemporáneo, que en ese caso aparece desde las primeras imágenes de *Blow up*.



La figura elevada al estatuto de *Diosa* ante la que el resto se encuentra sometido, aparece desde el arranque del film, en las imágenes que se puede observar en el interior de los subtítulos de crédito. Los ángulos de encuadre en un plano implican una idea visual de su hegemonía y poder, frente al resto que le rodea, muy bien representada por planos contrapicados, que les colocan a público en una posición aparente de inferioridad respecto al sujeto enfocado. Allí reside la importancia de los títulos de crédito del *Blow up*, donde el nombre mismo del cineasta refleja la imagen de esta figura fantasmática.

Estas figuras, que aparecen en otras escenas, también representadas por las modelos posando en las sesiones fotográficas, se muestran con la desnudez de las diosas arcaicas, grecolatinas, las que emergen como las únicas figuras potentes conformadas por el derrumbe de los emblemas de la masculinidad.

Diversité des approches en analyse du discours littéraire et artistique



En ocasiones se textualizan como unas diosas de sol, tal y como muestran las imágenes.



Es evidente su potencia dominante, manifestada por la más rendida admiración, que se expresa en una mirada del sujeto y en las palabras dirigidas.



Sin embargo, no es solamente a través de las modelos, por las que se presenta su imagen. Las Diosas arcaicas emergen también con su esplendor escultórico que abunda en el texto fílmico.



En relación con el tipo del relato podemos afirmar que *Blow up* tiene todas las características de la narración manierista. Como ya anotábamos en la definición de los modos de relato «la mirada que el film manierista construye es una mirada atrapada en los pliegues de la representación» (González Requena 2007:303). Es lo que sucede precisamente en el film. Se representan espacios contruidos por la mirada, que producen un enorme choque entre las imágenes de la realidad y la realidad misma.

*Blow up* proporciona una experiencia de comunicación narrativa circular, constituyendo uno de los presupuestos que demuestra que nos encontramos ante un film manierista, ante un texto que late en el eterno retorno, en la idea de F. Nietzsche que imposibilita todo acto. Por consiguiente, el sujeto no puede inscribirse en ningún lugar, porque solo logra ser a través de sus actos en tanto estos se inscriben en un determinado relato.[...] El protagonista del film, Thomas, ese «no héroe», ese personaje frágil, que ocupa el lugar del héroe habita el campo de la impotencia» (González Requena, en Gobantes Bilbao 2014:92).

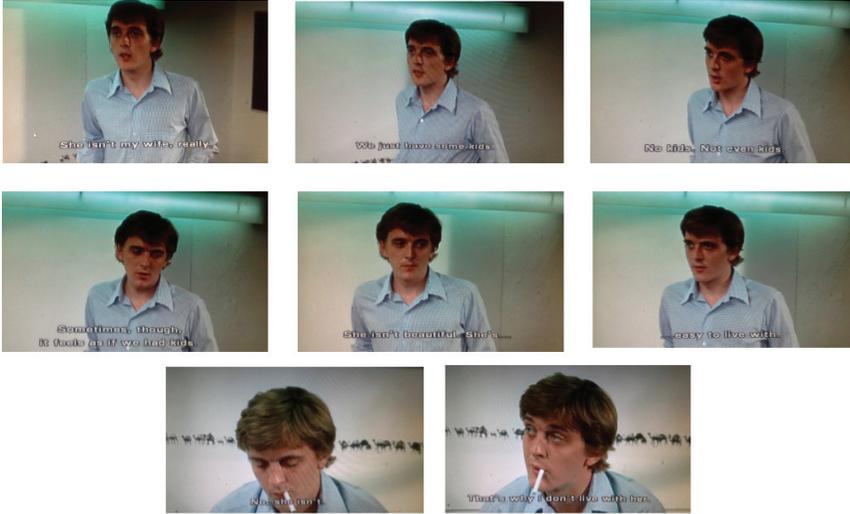
Los títulos de crédito de imágenes reflejadas, con lo que empieza el film, acompañado de la música de Herbie Hancock, se suceden superpuestos sobre el prado verde, que abre y cierra el relato. El nombre del cineasta se escribe tres veces en el fondo verde, una vez como el cineasta, otro como el autor de la historia y por último, como el guionista del film junto a Tonino Guerra. Aquí conviene destacar, que si en el texto clásico, según afirmaba J. González Requena, ejemplificando la diligencia, el nombre del cineasta localizaba su lugar allí, donde se enunciaba la estructura misma del relato clásico, donde el personaje iba a afrontar el acto que lo constituía en su dimensión heroica (2007: 11), el nombre de Antonioni, al contrario, se localiza en el espacio del relato manierista, concebido como el lugar, donde el personaje se fracasa renunciando distinguir la verdad de la ficción, aceptando el juego como la única solución posible.



Thomas, tras haber presentado dudas ante su objetivo sin conseguir alcanzarlo, se diluye en ese juego de representaciones. Los demás personajes aparecen (y desaparecen) también de una forma vaga, ambigua y nada ni nadie será lo que parece.

Una de las diferencias fundamentales entre el cine clásico y el cine manierista consiste en que, en aquél, el acto de la palabra fundaba y daba sentido al acto del héroe que era por ello, finalmente, palabra actuada y encarnada, configurando el mundo narrativo. Por el contrario, en el cine manierista es la debilidad del acto lo que determina que el sentido esté ausente y la comunicación se convierta en un simulacro donde todo carece de sentido semántico y de esencia, algo que perfectamente se visualiza en *Blow up*. El héroe se ve atrapado por el eje de la carencia y comienza a actuar sin seguir una Ley a la hora de conseguir el objeto, lo que le hará

perder al protagonista del film, su dimensión heroica para convertirse en un sujeto lleno de dudas, contradicciones y confusiones.



En el cine manierista no existe ninguna pared metafórica que se levante, tal y como sucedía en *Centauros del desierto* (1956), ante los ojos de espectador, marcando un límite para la mirada. Respectivamente, *Blow up*, el film manierista por antonomasia, formula una explícita invitación a mirar, a penetrar más allá con la mirada, hasta la visualización de la muerte. «Si el significante ausenta, el goce y la muerte que allí tiene lugar, marcará de manera especial la experiencia del sujeto» (Torres 210-211).



En este film, igual que en la mayoría de los que pertenecen a este tipo de relato, suele producirse una debilitación en la estructura de eje de la

donación y la densidad simbólica, que marcaba a dimensión ética del acto del héroe. Para compensar esta debilidad el film muestra un extremado virtuosismo, cada vez más autonomizado del relato que pone en escena.



El *yo* enunciador de mirada desorientada, sometido a la experiencia del desvanecimiento de la realidad, escribe la pérdida de la dimensión del acto y densidad simbólica. La sofisticación del acto de escritura da lugar a una de las características fundamentales del cine manierista.

Como señala González Requena, en el relato manierista, el trabajo de puesta en escena, de construcción de la representación ya no se conforma como un despliegue visual –metafórico– del sentido simbólico del relato, sino que se tiende a autonomizarse, a configurarse como el ámbito de un trabajo de escritura filmica cada vez más sofisticado y autónomo. Y así, en cierto modo, la enunciación del film se despega y distancia de sus enunciados narrativos, en un gesto, cada vez más acentuado, de desconfianza hacia el sentido que todavía, nucleiza el relato. (2007:14).

Efectivamente, es otro de los temas recurrentes que se visualiza en el texto filmico junto a la puesta en cuestión de la realidad. No deja de sorprender la constante presencia metafictiva del narrador, que manifiesta su huella quebrando la dimensión simbólica del relato.

A través de las imágenes enmarcadas, por medio de crear la estructura del texto dentro del texto, (mise en abyme.) la instancia enunciativa del film expresa reflexiones sobre el acto de la escritura, para poner en primer plano el proceso de la creación artística.

«Siempre desconfío de todo lo que veo, de aquello que me muestran las imágenes, porque imagino qué es lo que hay detrás de ellas. Y lo que hay detrás de una imagen es algo que no se puede conocer», una realidad que

«se nos escapa, cambia constantemente; cuando creemos que nos acercamos a ella, la situación se transforma en otra cosa distinta...» (Fragmento de una entrevista con Antonioni, Tassone, 2006, 160).

Efectivamente, toda la fuerza de *Blow up* se concentra en la forma de escritura (foto- cinematográfica), que reflejará esta ambigüedad por medio de diversos procedimientos.

Antonioni utiliza todo su potencial manierista en el trato visual recurriendo a los largos travellings, panorámicas, planos subjetivos, ruptura del montaje encadenado clásico, «los sinuosos movimientos de cámara que reencuadran sistemáticamente a los personajes siguiéndolos incluso más allá de sus extremos dramáticos» (Font 59). El cineasta sitúa la cámara donde más acentúa su ambigüedad, en el lugar desde donde pueda disolverse como espejismo, haciendo la narración más dificultosa, pero generando un despliegue de efectos visuales que atrapan al espectador y le obligan a rendirse a un mundo donde reina la fascinación por lo irreal.

Otra de las características del cine manierista es la intensificación de la temática erótica y desaparición de toda construcción simbólica del encuentro sexual. Desaparecida la figura del héroe y borrada la centralidad del acto, la relación sexual en *Blow up* se torna también imposible. La adquisición de la hélice en la tienda de antigüedades lo simboliza perfectamente esa ausencia. Juega el papel metafórico por la imposibilidad del acto sexual ni de la puesta en marcha del relato. Lo explica perfectamente el teórico de cine, L. Torres Hortelano:

A pesar de que la hélice aparece justo en el momento cuando los protagonistas del film, Jane y Thomas entran al dormitorio, al final allí no sucede nada. Así que no puede tener la función simbólica de esa unión y solo sirve de adorno. Lo explica muy bien el dialogo entre ellos. «Para qué sirve?» Le pregunta la mujer. «Para nada. Es bonito» – contesta Thomas. Podría ser también el símbolo de la energía que hace falta para que el relato arranque, es decir, para que él héroe se lance a investigar en serio el presunto asesinato. Pero puesto que la principal preocupación del fotógrafo no es tanto que ha captado un asesinato con su cámara, cuanto lo que se puede descubrir a través de las ampliaciones, la hélice, se queda en algo que transita por ahí, sin anclarse en nada, como si realmente de un adorno se tratase.<sup>2</sup>

---

2. Cita mediante comunicación personal

## Diversité des approches en analyse du discours littéraire et artistique

En definitiva, *Blow up*, «se nos manifiesta ya no, [...] como un trayecto simbólico de constitución del sujeto, sino [...] como mascarada [de mimos] objeto de minuciosa deconstrucción. De manera que ninguna cifra simbólica conduce a la experiencia sexual, pues ninguna tarea necesaria permite articular la relación del sujeto con el objeto de deseo». (González Requena 2006:427)

En ausencia del héroe, y en ausencia del horizonte del acto necesario, son los juegos de seducción que adquieren principal protagonismo.



Desde el punto de vista intertextual el film presenta una transposición libre por ampliación del texto literario (las babas del diablo). El film omite muchos detalles que se dan en el hipotexto y aplica su mirada personal para reelaborar el texto, modificando profundamente el sentido en función de la historia que desea narrar. Incorporando un nuevo universo narrativo añade nuevos acontecimientos y personajes ampliando así el original literario y dando al film un carácter más extenso. Sin embargo, se puede destacar, que en ambos textos se consigue crear una estructura que permite deslizarse del nivel diegético al nivel discursivo.

Por tanto, el cineasta permanece fiel a la hora de mantener la estructura especular y metafictiva, caracterizada de los finales abiertos, el proceso creativo dentro del universo filmico y la sensación de la «insuficiencia» de la imagen fotográfica para reflejar la realidad. El carácter fantástico del cuento radica en la indecibilidad sobre la veracidad del relato donde el narrador cree que las palabras son completamente inadecuadas para describir lo ocurrido, y que tanto la mirada como el lenguaje reconstruye una realidad engañosa. Incluso expresa la duda sobre su propia existencia, cuestionándose si está muerto o vivo.

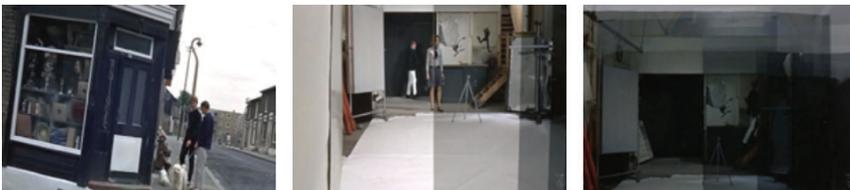
«Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos...» (Cortázar 214).

Como vemos, la instancia enunciativa del hipotexto se desdobra desde el inicio y no mantiene a lo largo de todo el relato una focalización determinada, alternando los diferentes modos en función de los intereses del autor implícito.

Las duplicaciones y desdoblamientos enunciativos del hipotexto se visualizan en el hipertexto a través de las abundantes fragmentaciones y reflejos de los personajes y sobre todo del protagonista que se muestra desdoblado en el umbral entre dos realidades y representan de la forma metafórica, las relaciones interpersonales destinadas a la destrucción, fragmentación, que se culmina en la misma composición filmica, que hace ver el sujeto, que siempre tiene esa vocación hacia lo descompuesto.



La subjetividad destruida aparece desde que el sujeto de la enunciación empieza a ver a si mismo desde fuera como el Otro, porque de ahí inicia su desintegración. La confusión de los pronombres representativos de sujeto y objeto de enunciación que encontramos en el hipotexto, en el film se manifiesta mediante la subjetividad de la imagen. Es decir, por los déicticos que ponen de relieve el acto de la enunciación, que en este caso son cristales, reflejos especulares, ángulos aberrantes de la cámara que muestran el encuadre desequilibrado y por supuesto el objetivo de la cámara de fotos que subraya la presencia de la instancia enunciativa.



Todos estos elementos visuales de la imagen conforman la multiplicidad narrativa produciendo las estructuras de la mise en abyme, que por su

parte produce diversas dificultades en la configuración estructural del texto, ya que la multiplicidad de las voces narrativas funcionan en sentidos contradictorios.

En cuanto al proceso de la ampliación de las imágenes, que dieron lugar a un debate sobre la veracidad del relato, reflejando la problemática de la oposición entre la realidad y ficción, sirve de un ejemplo de la mise en abyme que tiene por objeto mostrar en el texto algo que lo trasciende, algo que revela el origen y el efecto de la escritura, que realiza por medio de la inserción de otro texto. En aquellos episodios del texto literario/filmico la misma imagen fotográfica desempeña un papel importante, puesto que mediante esa imagen la instancia enunciativa crea en el enunciatario una imagen ficcional de otros mundos.



A base del Análisis Textual, tal y como afirma González Requena, el trabajo inconsciente del cineasta sobre la forma se hace visible y es posible localizar al sujeto de experiencia inconsciente, cuya huella se queda en la enunciación, pero sobre todo, en su punto de tensión más alto que se llama el *punto de ignición*. Este punto, pensamos que está precisamente en esta escena, donde el protagonista intenta reconstruir y ampliar las imágenes sacadas, que tiene una especial carga energética. Ese punto que presenta una reflexión metatextual sobre el sentido de la imagen visual, determina también la especificidad del texto subjetivo y la localización del sujeto.

Conforme avanza el relato, la historia se confunde progresivamente. La frustración por no haber conseguido aportar alguna luz sobre el misterio se culmina en la última escena del juego final de tenis, donde el protagonista acaba por intervenir para después esfumarse y dejarle la amargura al espectador de no saber si realmente ha existido o ha sido tan solo un espejismo.



Con esta escena se queda la sensación como si el juego de tenis hubiera construido una realidad que no significara otra cosa que a un espectador dispuesto a creer en este juego que se llama el cine. Pero pensamos que el texto dice lo contrario. Los mimos y junto a ellos, la instancia enunciativa restablece esa pelota creyendo en su existencia. Es decir, el mismo texto demuestra, de que no hay más representación posible de la realidad que el lenguaje ofrece, «es verdadero porque resiste y hace frente al caos de lo real» (González Requena 2003:91). Por consiguiente, no puede presentar un obstáculo, sino la posibilidad misma de la realidad. Es precisamente allí, donde radica la verdad subjetiva del texto que ha sido objeto de nuestro análisis.

## Bibliografía

- Aumont, Jacques, Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Cine Paidós, 1990.
- Barthes, Roland, *Elementos de semiología* (1965), Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- Barthes, Roland, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва, Прогресс, 1989.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 2002.
- Bellour, Raymond, *El libro de los otros*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1973.
- Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general I* (1966), Madrid, Siglo XXI, 2002. Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general II* (1974), Madrid, 2002.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990.

- Cortázar, Julio, *Cuentos completos. Las babas del diablo*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- Dällenbach, Lucien, «Intertexte et autotexte», in *Poétique*, №26, Paris, Édition du Seuil, 1976, p. 282-296.
- Font, Domenec, *Michelangelo Antonioni*, Madrid, éd. Catedra, 2003.
- Gaudreault, André, Jost, François, *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Gobantes Bilbao, Maite, *El texto y el abismo. Diálogos con González Requena*, Barcelona, Sans Soleil Ediciones, 2014.
- González Requena, Jesús, «Texto onírico, texto artístico», en *Tekné*. Revista de arte, №1, Universidad Complutense de Madrid, vol. I, 1985, p. 111-117.
- González Requena, Jesús, «El texto: tres registros y una dimensión», in *Trama y Fondo*, №1, Madrid, 1996, p. 71-81.
- González Requena, Jesús, *Volumen III. De la lectura al texto*. Memoria de la Catedra. Universidad Complutense de Madrid. 2000 Ed. Digital <http://gonzalezrequena.com/>
- González Requena, Jesús, «La teoría de la verdad», in *Trama & fondo*, №14, Madrid, 2003, p. 91.
- González Requena, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2007.
- González Requena, Jesús, *El Análisis Fílmico desde la Teoría del Texto. A propósito de Goya en Burdeos, de Carlos Saura*, Madrid, Edipo, S.A, 2007.
- González Requena, Jesús, *Estrella y hechicera*. Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2007/2008 Universidad Complutense de Madrid edición digital, [gonzalezrequena.com](http://gonzalezrequena.com), 2014.
- González Hortigüela, Tecla, *Escritura y enunciación fílmica en el cine de Atom Egoyan*, Ed. Universidad complutense de Madrid, 2007.
- Greimas, Algirdas Julien, Courtes, Julien, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* Gredos, Madrid, 1982
- Greimas, Algirdas Julien, *Semiótica de las pasiones* (1991) (2a Ed). Mexico, Siglo XXI, 2002.
- Kvachantiradze, Manana, ლიტერატურის თეორია. ენის სემიოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიისათვის (Teoría literaria. Sobre la metodología del estudio semiótico del lenguaje), Tbilisi, Casa Editorial del Instituto de Literatura, 2008.

- Kintsurashvili, Medea.: ენა, ტექსტი, ინტერტექსტი, გამომცემლობა «სიესტა» [lenguaje, texto, intertexto. Ed. Siesta], 2009.
- Kristeva, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, [2a. ed.] 1981.
- Iampolski, Mikhail, *Интертекстуальность и кинематограф*, РИК, Москва, «Культура», (la teoría de Intertextualidad y el cine), 1993.
- Lacan, Jacques, *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Buenos Aires, Paidós, 1992.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine* (1964-1968), Barcelona, Paidós Comunicación, 2002.
- Metz, Christian, *Psicoanálisis y el cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Mitry, Jean, «Sobre un lenguaje sin signos», in Jorge (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, Jorge Urrutia ediciones, 1976, p. 263- 290.
- Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia. José J. de Olañeta*, Barcelona, 1984.
- Riffaterre, Michael, «Sémiotique intertextuelle: l'interprétant», in *Revue d'Esthétique*, 1972, p.128-146.
- Tassone, Aldo, *Los films de Michelangelo Antonioni: Un poeta de la visión*, La Coruña, Fluir Ediciones, 2009.
- Torres Hortelano, Lorenzo, *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen*. Valladolid, Caja España, 2006.