

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES

Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciado en Artes, mención Cine

ADAPTACIÓN POLIFÓNICA

Papel de la intertextualidad dentro del proceso adaptativo.

Br. Abel García

C.I. 17.401.450

Tutor: Maurizio Liberatoscioli

Caracas, 2011.

A Dios, mi madre y mis hermanos

Agradecimientos especiales a Maurizio Liberatoscioli,
Narcisa García, Virginia Martínez, Isabel Gonzales, Ana Melo,
Yazmina Nahmens, “La tía” Yali, y Rafael Marziano.

Introducción

La intertextualidad es un tema poco estudiado dentro de las áreas de investigación de nuestro departamento de estudio. Aunque es un tema no tan reciente dentro de las teorías del cine, existe en nuestro país poca bibliografía o estudio sobre él; sin embargo, es un tema de gran importancia dentro de las nuevas corrientes de estudios y que ha ganado gran cantidad de estudiosos enfocados en ampliar y hablar sobre el mismo.

El interés sobre el tema intertextual surge desde clases sobre las teorías cinematográficas. Movidos por la curiosidad de saber cómo funcionan los textos al entrelazarse; cómo es esa convivencia de un texto dentro de otro texto. Al iniciar el estudio de la intertextualidad se nos plantea una interrogante: cómo es posible tomar al cine como un texto, qué características hacen que en el estudio cinematográfico pueda ser posible la aplicación de términos de la teoría literaria como el de intertextualidad.

La intertextualidad explica que un texto no es una unidad cerrada, impenetrable. Para ella los textos se relacionan transformándose mutuamente, absorbiendo lo que uno necesita del otro para crear un nuevo enunciado.

Así mismo la teoría intertextual, más allá de poner en juego un nuevo término que pone en tela de juicio otras teorías -como la del autor o la originalidad-, expone que todo el discurso del hombre está entrelazado desde sus orígenes con otros discursos; si tomamos en cuenta esto, el hecho artístico en general es una gran red de discursos entrelazados. La intertextualidad entonces, se aleja del ámbito meramente literario, es aplicable a cualquier actividad que involucre un discurso.

En el camino de la investigación se nos plantea una nueva duda: cómo funciona la intertextualidad en las adaptaciones. Si ésta expone que la unión de textos y discursos produce un nuevo enunciado, reconocible y transformable a su vez, ¿cómo es su participación en el proceso adaptativo dónde un texto se reescribe, pero aún conserva en su esencia y líneas narrativas?

Se comienza, entonces, a investigar sobre la adaptación. Se encuentra que para algunos estudiosos la adaptación parte de la necesidad de reescribir un nuevo texto para darle un nuevo sentido. La adaptación depende para muchos teóricos, del

uso que se haga del material original. En ella intervienen factores como: elecciones personales, culturales e incluso los intereses personales del adaptador.

La adaptación no presupone que la obra resultante sea exactamente igual a su predecesora, y aunque la obra adaptada generalmente está sujeta a una presión por superar o igualar a su original, muchos teóricos afirman que la obra adaptada se considerará obra siempre y cuando sea una obra nueva en sí misma, no una copia exacta al texto anterior.

Durante la investigación los diferentes estudios y escritos que se logran conseguir plantean una misma afirmación: no hay adaptación fiel a su obra de origen. De ésta manera se deja en evidencia que una obra adaptada está intervenida por procesos que la transforman, nuevos discursos, nuevas maneras de ver lo que la obra quiere decir; en pocas palabras, se evidencia que una obra adaptada es intervenida por procesos que modifican su discurso y lo renuevan: la intertextualidad por ejemplo.

Aún y cuando para algunos la adaptación no es más que una manera de intertextualidad, no se deja claro cuál es la participación de ésta en el proceso adaptativo. Este trabajo de investigación intenta exponer cómo actúa la intertextualidad en este proceso, cómo transforma el texto y para qué lo hace.

Se trabajará con *Cabo del Miedo* que posee dos versiones cinematográficas y una televisiva. Realizadas en épocas distintas la primera por J. Lee Thompson en 1962, la segunda por Martín Scorsese en 1991 y la tercera realizada en 1993 por Matt Groening en su serie animada *Los Simpson*, cada una plantea una nueva manera de ver ese texto.

La intertextualidad afirma, como se ha dicho, que los textos se entrelazan con otros discursos produciendo un nuevo enunciado, transformando así el discurso y el texto original. Es así como se ha considerado necesario para el estudio de nuestra investigación realizar una contextualización de las obras escogidas; ver y entender el tiempo en que fueron originadas, así como los intereses de sus realizadores darán resultado de los procesos intertextuales que intervienen la obra a adaptar, pues el contexto interviene la obra en creación.

Luego de realizar esta contextualización de la obras se realizará un análisis narratológico de cada una de ellas. Mediante este análisis lograremos conocer la

estructura y funcionamiento de cada una de los textos escogidos, y que constituyen la muestra, para así lograr responder las preguntas del proceso de investigación.

El objetivo del análisis narratológico en este trabajo de investigación será entender cómo se muestra la estructura narrativa de cada una de las obras escogidas, tratando de ahondar en los elementos que utiliza el autor para la construcción de la obra; con el fin de comprender las estrategias narrativas de las que vale el autor, para una posterior comparación en la que se podrá verificar o no si las diferencias presentes corresponden a una intervención intertextual que trasforma el discurso de la obra original.

Finalmente todos estos resultados serán evidenciados y desarrollados para observar hasta qué punto la intertextualidad interviene en las adaptaciones, y transforma el discurso otorgando nuevos enunciados y propuestas en un texto que esencialmente sigue siendo el mismo.

Esperando que esta investigación sea del interés de nuevas generaciones de estudiantes, y sea motivo e impulso de nuevas investigaciones en el área, para profundizar en el tema, a continuación el trabajo de investigación realizado.

CAPITULO I

Intertextualidad y adaptación:

¿Dos caras de la misma moneda?

Al detenernos en la teoría cinematográfica y ver su paso en el tiempo, observamos un recurrente manejo de conceptos literarios. No en vano para muchos de los teóricos, el cine es considerado como texto.

Esto de considerar o cambiar la noción de *obra* por la de *texto* viene desde Barthes, quien contribuye decididamente a un *deslizamiento epistemológico* en cuanto a estos conceptos. Para él, el Texto es lo que se está *en el límite de las reglas de la enunciación*. Barthes hace relación con la ciencia de Einstein donde el objeto de estudio se hace interesante por la relatividad de sus señales, en el caso de la literatura: el escritor, lector y el crítico.

Barthes realiza una serie de *proposiciones*, maneras de ver las diferencias entre texto y obra, más que argumentaciones; éstas exploran siete ámbitos: el método, los géneros, el signo, la pluralidad, la filiación, la lectura y el placer.

La primera proposición de Barthes viene dada por el método. Hace la primera diferencia entre obra y texto. *La obra es un fragmento de sustancia* –nos dice- ocupa un lugar en el espacio físico; el texto lo ubica él en un campo metodológico, demostrable. Esto es el pilar de los estudios de Barthes, al establecer esta diferencia une al texto al lenguaje dándole un carácter más perdurable y de estudio: la obra (objeto físico) puede desaparecer, en cambio el texto tiene maneras de perdurar en el tiempo y de ser permeable para su estudio desde diferentes puntos de vistas.

En cuanto al género, dice el autor que lo que distingue al texto es su oposición a las clasificaciones. *“El Texto intenta situarse muy exactamente detrás del límite de la opinión corriente”* (Barthes. 1971) Para él, el texto siempre es paradójico, no está definido por límites concretos.

“El texto se acerca, se prueba, en relación con el signo. La obra se cierra sobre un significado”. (Barthes 1971) La obra se cierra sobre un significado aparente, significado que está oculto, secreto dentro de ella, pues ella misma funciona como un signo; mientras que en el texto coexisten una serie de símbolos que hacen que el significado del texto sea retardado, igualmente no hay un significado inexplicable o innombrable, el significado (en el campo del texto) siempre puede variar lo que da un carácter lúdico al estudio.

“*El Texto es plural.*” Barthes nos explica que el texto no se queda con un sólo significado, puede ser atravesado por varios significados que conviven, lo que le da variedad de sentidos e interpretaciones. La pluralidad de él consiste, más allá de la cantidad de ambigüedades en su contenido, en la cantidad de significantes que lo atraviesan y forman un *tejido*, una especie de red.

A pesar de su individualidad, para Barthes, el texto está *tejido* por citas, referencias, lenguajes culturales, antecedentes que lo atraviesan completamente. Se asoma aquí la característica intertextual del texto:

“Buscar las “fuentes”, las “influencias” de una obra, es satisfacer el mito de la filiación; las citas con las que se construye el texto son anónimas, ilocalizables, y, sin embargo, ya leídas: son citas sin comillas” (Barthes, 1971)

A pesar de tener un padre (su autor), el texto puede vivir y de hecho crecer sin él; mientras que lo que le da importancia a la obra, es precisamente su padre-autor.

Luego explica Barthes, el siguiente punto en sus proposiciones: el de la lectura. Para él la obra es objeto de un consumo, la *calidad* de la obra es lo que impone el gusto; el texto por su parte, se acerca a la práctica, al juego. No trata, el texto, de establecer una diferencia significativa entre escritura y lectura, trata de unirla en una práctica significativa. Para él,

“La reducción de la lectura a un consumo es evidentemente responsable del “aburrimiento” que muchos experimentan ante el texto moderno (“ilegible”), el film o el cuadro de vanguardia: aburrirse quiere decir que no se puede producir el texto, jugarlo, deshacerlo, hacerlo partir.” (Barthes, 1971)

Hay una palabra recurrente en las proposiciones de Barthes: juego. Esto hace relación con su último planteamiento sobre el texto el del placer. El texto dice el autor, está ligado al goce, al disfrute vivo y vívido; a diferencia de la obra que aunque por más placentera que sea, hay una carga sobre ella que hace que el lector sienta que nunca podrá igualarse. El goce del texto radica en que establece relaciones sociales o de lenguaje, manteniendo el interés vivo.

Es así como se abren nuevos caminos en la concepción del hecho artístico como objeto de estudio. Si tomamos en cuenta los estudios de Barthes, son aplicables no sólo a la literatura sino a cada área del arte: una pintura, un mural, una partitura o un film pueden ser considerados como textos, ya que cumplen con las proposiciones dadas por el autor, pues:

"... un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura." (Barthes. La muerte del autor. 1969)

En este sentido, tomando en cuenta la multidisciplinariedad, podríamos hacer un vínculo con la teoría literaria y el cine (rama del arte de nuestro interés), y a partir de ella aplicar conceptos propios de ésta dentro del campo cinematográfico.

Es bien sabido que desde sus inicios el cine, tratando de crear su propio lenguaje, ha tomado elementos de la literatura. El más resaltante quizás sea la narrativa. El primero en establecer este vínculo entre el cine con la novela, no sólo de forma argumental sino formal, fue Griffith, director de teatro que influido por Charles Dickens, empezó a aplicar recursos literarios en sus películas.

Para Villarroel (2008), el cine y la literatura si bien son artes de narración, no intentan contar las mismas historias. Eric Rohmer (2000, p. 108 en Villarroel 2008 p.22), dice que el cine *"no dice las cosas de otra forma, sino que dice otras cosas: una belleza sui generis, que no se puede comparar, ni más ni menos, con la de un cuadro o de una partitura, como una fuga de Bach no es comparable con una pintura de Velásquez"*.

Metz (1968 p.118), por su parte comenta que en la medida en que el cine se enfrentó a los problemas del relato, se vio en la necesidad de, a pesar de sus dudas, establecer un *conjunto de procedimientos significantes específicos*. Procedimientos que siguieron el camino de la narrativa y camino que F. Ricci denomina *"Vía novelesca"*. Comenta Metz que de hecho no hay procedimientos propiamente fílmicos, existen procedimientos fílmicos-narrativos: el montaje por ejemplo.

Pero qué podría darle al cine un carácter textual, en el sentido literal. Gómez, Juan Pedro (2002) en su guía de iniciación al cine hace un esquema vinculando cada partícula cinematográfica con elementos de la construcción literaria. Empieza por establecer el puente comparando el fotograma con la letra, pues este no tiene sentido en sí misma sino cuando está en conjunto con otras letras para dar conjunto a la palabra. Si seguimos su esquema llegamos a la comparación entre plano y palabra y en ocasiones ligados a la oración, pues es el resultado de la integración de los fotogramas.

Sigue Gómez con la escena. Le otorga una unidad de contenido fundamentalmente dramático en el que se resalta alguna acción, lugar u ocasión que es necesaria para la narración de la historia. Se podría establecer un vínculo dentro de la literatura y la narración con el párrafo.

Luego para concluir con su esquema Gómez, habla de la secuencia. *Una secuencia se puede entender como el capítulo narrativo-novelesco, pudiendo ser tan precisa o imprecisa como éste puede llegar a serlo* (Gómez.2002. p 26) Para él la secuencia es uno de los elementos fílmicos mas resaltantes, pues se emplea para descubrir gran parte de la acción y constituye ella misma *un pequeño filme* que dentro de la gran unidad textual puede llegar a resaltar, pone como ejemplo: la secuencia musical de *Signing in the rain* , en donde *“la lógica de la secuencia, la sucesión legible de planos y tomas, perfila la aceptabilidad de la película y le confiere calidad de texto.”* (Gómez 2002, p. 27)

Ahora bien Aumont (1988), considera que el filme como obra artística autónoma es capaz de crear un texto, y anclar sus significaciones sobre elementos narrativos, visuales y sonoros propios que producen efectos sobre el espectador, permitiendo de esta forma una serie de estudios.

El estudio de este texto fílmico –comenta Romeas (2001)- puede tener sus bases en conceptos y fórmulas de la teoría y la crítica literaria, sin embargo debe realizarse un análisis desde su propia materialidad sincrética.

Sin embargo, tal y como plantea Pérez Bowie (2008), el traspaso de nociones de la teoría literaria al cine puede traer consigo problemas considerables; algunas suelen ser realmente poco operativas dentro del hecho cinematográfico, mientras que

otras deben someterse a un profundo análisis y reformulación. Observa Pérez que son varios los teóricos que presentan esta duda sobre las aplicaciones literarias al cine, cita a Reymond Bellour, en su ensayo *El texto inalcanzable* quien dice que la gran diferencia entre la literatura y el cine es que, aquella se vale sólo de las palabras; mientras que éste, llega a usar hasta cinco vehículos simultáneos para transmitir el mensaje.

Partiendo de esta idea -de los diferentes mecanismos que usa el cine para enviar el mensaje- se plantea entre los teóricos también un debate sobre la diferencia explícita entre el cine y la literatura: la imagen. Pérez (2008) señala a Umberto Eco, para quien las instrucciones que configuran la textualidad visual, no son iguales a las instrucciones lingüísticas; para él, al contrario de Gómez, un *texto visual* no puede conseguir su equivalente perfecto en una *lengua natural*, y si se intenta producir un equivalente, el resultado es *un conjunto de sentencias parafrásticas o amplificatorias, que surgen dentro de un acto de habla complejo, aproximativo y de contornos confusos*. Estos textos visuales y modos narrativos y descriptivos, se han manifestado como procedimientos privilegiados en forma narrativa fílmica. Sin embargo podrían igual provenir de la literatura, Sánchez Noriega toma como ejemplo lo que propone Villanueva en cuanto a estas técnicas que ha aprovechado el cine de la literatura:

“Cualquier aspecto llamativo de la composición de una película puede ser inmediatamente relacionado con recursos presentes en alguna narración literaria del siglo XIX o épocas anteriores. En las novelas más elementales y primitivas, las de la literatura helenística, hay ya intervenciones temporales – lo que en cine resulta ser el flash back-, hay relatos intercalados que permiten simultaneidad como el crossing up o el crossing cutting, panorámicas, primeros planos –close up, zooms y travelings-, todas esas argucias que críticos pocos sagaces creen que los novelistas contemporáneos tomaron del cine”. (Villanueva 1994, p. 422-423 en Sánchez Noriega 2000, p.34)

En este sentido no se puede hablar de una influencia del cine sobre la literatura, sin embargo sí se puede decir lo contrario. Para Sánchez esta visión puede coincidir con el pensamiento de Einsestein, para él el cine debe sus procedimientos

narrativos en buena parte a grandes novelistas como Dickens, Tolstoi, Flaubert o Zola. Cita Sánchez a Gonzalo Suarez (1995) indicando:

“La literatura no ha necesitado del cine para crear imágenes, lo ha hecho espontáneamente, mucho antes de que el cine existiera. Por el contrario, lo que llamamos cine es dependiente, lo queramos o no, de estructuras literarias.” (Gonzalo Suárez 1995 en Sánchez Noriega 2000 p.34)

El cine es entonces, resultado de la intervención y del tomar diversas herramientas de otras artes, para crear su propio texto: el encuadre de la fotografía y la pintura, la música como elemento narrativo y sonoro, sólo por decir algunos. El cine toma estos procedimientos y los junta haciéndolos propios, es así como se construye la *red* que bien mencionaba Barthes.

Sin embargo, es necesario destacar que el cine también posee elementos propios ajenos a las otras áreas y que han surgido a modo de crear un lenguaje propio: elementos como el montaje y la banda sonora. Francis Vanoye (en Sánchez Noriega 2000) realiza categorías de códigos usados por el cine: los *códigos no específicos*, elementos usados en el cine que no son propios de él como la música, los diálogos, ruidos; y los *códigos específicos* movimientos de cámara, montaje y superposición de planos, utilización fuera del campo visual y sonoro.

En este sentido, surgen algunas preguntas en cuanto al propio hecho cinematográfico. Si tomamos como principio el carácter narrativo del cine y su relación con la literatura, como bien se ha afirmado anteriormente es posible estrechar vínculos con la teoría literaria. Es así como esta investigación se interesa por dos elementos: la intertextualidad y la adaptación.

Para muchos el texto nunca es creado de la nada, surge consciente o inconscientemente de textos previos, textos que se entrelazan en el tiempo y el espacio hasta constituir una red que hoy podría llamarse *intertextualidad*. Decía Montaigne *“se escriben más libros acerca de otros libros que sobre cualquier otro tema”*.

Montaigne comentaba que su labor consistía *“en volver a decir peor lo que otro ha dicho primero mejor”*. Esto recuerda a lo que Platón plateaba del arte. Platón

plantea la existencia de tres tipos de objeto: el de la naturaleza, fabricado por Dios; otro realizado por el hombre; y otro que imita lo producido por el anterior. Por lo tanto el artista es un imitador que nunca podrá tener el conocimiento completo de las cosas que imita.

Ahora bien Montaigne parece haber seguido las ideas de Platón, y aunque para él el arte no es imitativo, si es producto de lo conocido anteriormente, de hecho, su trabajo está repleto de citas a los greco-romanos; citas a veces sin comillas, sin ninguna mención al autor escondidas bajo una “humildad” autoral propia. Worton y Still (1990), plantean que esta vuelta a los clásicos es propia de los escritores renacentistas; sin embargo, hay en Montaigne un interés especial pues a pesar de que su trabajo está muy lejos de las teorías post-formalistas, el mismo establece una teoría que tiene mucho en común con la noción de intertextualidad de Riffaterrean y de otros teóricos.

Según estos autores, no es una humildad propiamente dicha lo que existe en Montaigne, si éste no da señas de autores anteriores de manera formal es porque sospecha del valor de la cita, pues ésta puede servir para disminuir o fragmentar el texto en contra de su propio autor. O quizás, y esta es la opción a la que le dan más importancia Worton y Still, es porque la verdad y la razón pertenecen a todos y su planteamiento no debe ser atribuído a ningún *testigo*.

La ausencia de comillas o cursivas en Montaigne la atribuyen, a una manera de evitar el intertexto obligado, como manipulación textual. Para ellos es una especie de estrategia textual, una metáfora que da indicios de la ausencia del autor y que permite la participación del lector de manera activa.

Con esta nueva participación del lector y el estilo de Montaigne se le ofrece al texto la capacidad de resolverse de más de una manera, puede tener varias interpretaciones y posibilidades que el mismo lector le otorga.

Luego de Montaigne destaca Mijail Bajtín quien pone en práctica en la teoría literaria, el concepto de *polifonía* en el cual se suele interpretar la presencia de varias voces dentro de un mismo enunciado. Lo aplicó primeramente a la novela y luego lo dirigiría hacia su concepción dialógica del enunciado.

El estudio de Bajtín, como explica Herrero (2006), se centra en el enunciado que manifiesta la intencionalidad comunicativa del sujeto y su posición ante el tema tratado. Bajtín plantea la concepción de un “yo” esencialmente social; se aleja y rechaza el “yo” privado e individual. Para él todo individuo se construye a partir de la comunión y conjunción de numerosos “yo” que a lo largo de su vida ha acumulado, numerosas voces que ha escuchado y que unidas van conformando nuestra ideología.

Booth comenta que nos expresamos con y mediante nuestra ideología. Es así como, el sujeto social produce un texto que es un espacio de cruce entre los sistemas ideológicos y lingüístico. La polifonía entra en el juego con el análisis translingüístico, pues éste al no basarse solamente en la lengua y su visión abstracta, permite una visión del conjunto de voces que conviven en el texto. Bajtín plantea entonces las relaciones lógicas que son necesarias para las relaciones dialógicas – discurso de las dos voces-, y de las relaciones de significación objetiva como los enunciados y las posiciones de los diferentes sujetos. A partir de este planteamiento polifónico, el texto se caracteriza esencialmente por:

1.- La *heteroglosia*: considerada como la apropiación y recreación de lenguajes ajenos. Según Bajtín la conciencia está en un permanente diálogo y la idea no comienza a establecerse hasta que establece relaciones dialógicas con ideas provenientes de otros.

2.- El *dialogismo*: es la inscripción del discurso en una instancia comunicativa. Esto se conlleva un cambio del estatuto del discurso, del texto, del autor y del lector que se va a reflejar en toda la línea crítica .

Tomando en cuenta esto podemos afirmar tal como lo hace Medina- Bocco en su libro *Hacer literatura con literatura* (2001): “*se dice lo que se ha oído, se escribe desde lo que se ha leído*”, hablamos con palabras de otros. En nuestra comunicación diaria repetimos lo que hemos escuchado a lo largo de nuestra vida y, cada vez que queremos plantearnos como *discurso*, recurrimos a esas palabras como herramientas.

“La experiencia discursiva individual de cada persona –señala Bajtín- se forma y se desarrolla en una constante interacción con enunciados individuales ajenos. Esta experiencia puede ser caracterizada en cierta

medida, como proceso de asimilación (mas o menos creativa), de palabras ajenas (y no de palabras de la lengua) Nuestros discursos osea todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias) están llenas de palabras ajenas de diferente grado de alteridad o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo, que se asimila, se elabora, y se reacentúa por nosotros.” (Mijail Bajtin. 1989 pág 279 en Medina- Bocco 2001 pág 10)

De esta manera se incluye a la literatura dentro del trabajo de Bajtin. Pues como él muchos consideran que la historia de la literatura esta repleta de obras que remiten constantemente unas a las otras formando una red una cadena entre ellas y que se relacionan. Como decia Borges, todos los libros son un solo libro; *“lo que llamamos literatura no es otra cosa que el diálogo incesante entre textos que hablan unos con otros, que se afirman o se niegan, pero que pocas veces se ignoran”* (Medina- Bocco 2001 pág 10)

La intertextualidad –aún no denominada así- está presente en las nociones de Bajtín porque, como se ha explicado, en el interior mismo del enunciado están resonando otros enunciados o textos, a los que el enunciado responde de alguna forma (ironía, parodia, alusión, crítica) e incluso los reformula o imita. El dialogismo bajitano parte entonces de la idea de que en el proceso de creación o una vez concluida la obra se establecen varios niveles de diálogos: entre el autor y su lector ideal, ése en el que piensa mientras escribe y entre el texto y todos los textos anteriores a él.

Ahora bien en gran medida el interés ocurrido por la intertextualidad actualmente, se debe al trabajo de Julia Kristeva, quien partiendo de esta noción del dialogismo bajtiano plantea por primera vez el término *intertextualidad*. Para ella todo texto es el resultado de un mosaico de citas, todo texto es el resultado de la absorción y transformación de otro. Esta “traducción” del dialogismo, desechaba algunos detalles filosóficos y humanos que la concepción de Bajtin poseía. El concepto de dialogismo plantea que todo los textos son tejidos de fórmulas y variaciones sobre esas fórmulas, formas de citas conscientes e inconscientes de otros textos dentro de un texto. En un sentido más amplio, el dialogismo intertextual remite a las posibilidades generadas por todas las prácticas discursivas de una

cultura, que pueden ser fácilmente reconocibles en el texto o no. El cine, si tomamos en cuenta esto, hereda (y transforma) milenios de tradición artística.

Para Kristeva la intertextualidad se basa en la relación que existe entre el texto y los otros textos que lo rodean. Para ella toda experiencia humana puede ser transformada en literatura, pero debe primero ser filtrada por *formas de organización artísticas* (Tasende 1994), que permitan transformar la realidad en ficción, transformación que sólo puede llevarse a cabo cuando esta experiencia está en relación con ficciones previas.

De este modo, Kristeva le otorga nuevos matices al término de intertextualidad que van más allá de la vieja concepción de "influencia". Esta nueva perspectiva resulta de la concepción de que todo texto es el fruto de varios discursos culturales. Para Kristeva el texto es productividad, esto significa que la relación con el lenguaje es redistributiva (constructiva y destructiva) y que se relaciona con su contexto.

Lo importante de diferenciar estos conceptos, dice Cleyton et al (1991) es que al contrario de la influencia, la intertextualidad, no trata de enfrentar los textos para darle mayor relevancia (histórica o psicológica) al primero; o no trata de exaltar al autor, sino que partiendo o no de la influencia puede modificar ideas, estilos ya existentes mediante el entrelazamiento de textos.

Al igual que Bajtín, Kristeva intenta transformar la semiótica en algo que ella llama "translingüística", una especie de análisis que trata de confrontar el trabajo literario en un aspecto formal y social. Sin embargo, al mismo tiempo que comparte este punto, se aleja de Bajtín al introducir nociones textuales que entraron en discusión en los años sesenta. Un ejemplo que plantea Clyton et al (1991) es el de colocar la palabra *texto* dentro de una cita de Bajtin:

"Toda palabra (texto) es una intersección de palabras (texto) donde al menos otra palabra (texto) puede ser leída" (Kristeva en Cleyton et al 1991. Pág 19)

Comenta Clyton sobre este punto que aunque los paréntesis, aparentemente, cumplen una función de darle un carácter de sinónimo, lo introducido por Kristeva

cambia suficiente las ideas de Bajtín, lo cambia al punto de darle cabida al nuevo concepto de intertextualidad. Pues la idea de Bajtin toma la palabra en su sentido literal como una intersección de *superficies textuales*; más allá de un punto con significado fijo, un diálogo sobre varios puntos. En Kristeva la interacción de superficies textuales no tiene límites, esto hace que varios teóricos la cuestionen, tal como lo hacen Claudia Hoffer y Jenny.

Para ellos la definición que ofrece Kristeva resulta vaga, pues no ofrece límites para la delimitación del campo intertextual, ni dibuja claramente las reglas que deben seguirse en la aplicación del concepto. Para Tasende (1994), Kristeva más que hacer una definición de intertextualidad, hace referencias a ella ocasionalmente en sus obras, dándole al concepto una cualidad de *“sinónimo de permutación de textos, para referirse al carácter comunicativo y subjetivo de la escritura”* (Tasende 1994. Pág 20), esto hace que se produzcan variadas interpretaciones del concepto.

Continúa Tasende con la crítica a la teoría intertextual formulada por Kristeva, diciendo que hay muchas incongruencias entre dicha teoría y la puesta en práctica de la misma. Para él, los estudios intertextuales no se alejan mucho de los estudios tradicionales, menciona a Laurent Jenny, uno de los principales estudiosos de la intertextualidad que admite que:

“contrario a lo que diga Kristeva, la intertextualidad se relaciona con el estudio de fuentes ya que designa, no una confusa y misteriosa acumulación de influencias sino la labor de transformación y asimilación de varios textos logradas por un texto focal que controla el significado” (Tasende 1994. Pág 18)

No obstante reconoce Tasende que la importancia de la teoría de Kristeva radica en que se basa en el estudio de las transformaciones y asimilaciones de los textos. Aleja así como se ha dicho la relación del término con la influencia, pues el texto es activo y aunque en sí mismo guarda un significado, este es intervenido y a su vez interviene textos anteriores transformándolos en nuevos significados.

Esto podría ponerse de acuerdo con lo que pensaba Barthes; para él, el texto es un *espacio multidimensional* donde se pueden encontrar variedad de escritos ninguno original, donde se hacen citas y referencias a distintos *centros de cultura*.

Con Kristeva el texto pasa a convertirse en un *objeto dinamizado*, la finalidad del semanálisis es observar los otros objetos dinamizados que se presentan en él. El texto literario se muestra entonces como:

“Un sistema de conexiones múltiples que se podría describir como una estructura de redes paragramáticas... El término de red reemplaza la univocidad (la linealidad) englobándola, y sujere que cada conjunto (secuencia) es conclusión y comienzo de una relación plurivalente” (Kristeva pág. 239-240 en Tasende 1994 pág 27)

Es así como el texto, ya no se considera sólo un mensaje que un emisor envía a un receptor, con un significado fijo; ahora el receptor es capaz de establecer conexiones y relaciones dentro del texto, que permitan la posibilidad de significados distintos.

Entra en el juego entonces, la definición de Riffaterre quien considera que la intertextualidad es la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden. Le otorga así un peso importante al lector, pues las relaciones que establezca dependerán básicamente de la cantidad de textos previos conocidos por él, de su nivel cultural. Riffaterre plantea que en cierto sentido, la intertextualidad opera como un conjunto de restricciones que limitan la libertad del lector debido a que éste ha de tener presente el texto y el intertexto,

“(...) estas operaciones implican que la lectura es un proceso asociativo y retroactivo. No podemos, de ninguna manera, como apunta Hanss Robert Jauss, comprender el texto si no establecemos estas relaciones.” (Tasende 1994. Pág 36)

El nuevo papel del lector es uno de los puntos más resaltantes dentro del concepto de intertextualidad. Se le otorga un rol más activo, el texto ya no es sólo producto de consumo, sino que plantea un ejercicio para el lector quien debe no sólo reconocer las referencias o alusiones que se hacen dentro del texto, también debe ser capaz de poner en relación directa el texto previo al presente.

Este último punto es uno de los pilares fundamentales de la teoría intertextual, pues es el receptor (lector, observador, escucha), quien hace las relaciones necesarias para establecer la comunicación.

Ahora bien, otro trabajo resaltante dentro del campo intertextual es el de Genette, pues éste aplica la teoría no sólo a las obras literarias sino también a cualquier otro producto artístico que pueda considerarse texto; asimismo, toma la intertextualidad y la ubica como una categoría concreta dentro de un concepto más amplio de *transtextualidad*. “*Todo aquello que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otro u otros*” (Genette 1981. pág 9,10) es lo que denomina transtextualidad. Para él existen 5 tipos de relaciones transtextuales:

1- Intertextualidad (más restrictivo que Kristeva): relación de copresencia entre dos o más textos: la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita, el plagio, la alusión.

2- Paratextualidad: se consideran "paratexto" prefacios, dedicatorias, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, diseños de portadas de libros. Para Genette en cine califica todo el material de marketing, gacetillas de prensa. Esta categoría,

“está constituida por la relación generalmente, menos explícita y más distante, que (...) procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa, no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende” (Genette 1981. Pág 12)

3- Metatextualidad: la presencia de la relación en forma de crítica entre un texto y otro, de manera implícita o explícita.

4- Architextualidad: remite a la disposición, o falta de ella, de un texto a caracterizarse directa o indirectamente en su título. Menciona Genette ejemplos como poemas, ensayos, novelas o películas.

5- Hipertextualidad: referencia a la relación de un texto (hipertexto) y un texto anterior (hipotexto), que el primero transforma, modifica, elabora o amplía. El término "hipertextualidad" puede ser fácilmente aplicado al cine, especialmente en el

caso de películas derivadas de textos preexistentes en forma más precisas y específicas que las referidas por el término "intertextualidad". La hipertextualidad evoca, por ejemplo, la relación entre las adaptaciones fílmicas y las novelas en que éstas se basan, que ahora consideramos como hipertextos derivados de hipotextos anteriores, transformado mediante operaciones de selección, amplificación, concretización y actualización. Así pues, las distintas adaptaciones anteriores pueden formar parte del hipotexto disponible para un cineasta que se incorpora a la serie.

La hipertextualidad señala todas las operaciones de transformación que un texto puede operar sobre otro texto. La parodia, por ejemplo, desvaloriza y "trivializa" de manera irreverente un texto "noble" anterior. Las películas hipertextuales, por ejemplo, se limitan a actualizar obras anteriores, acentuando ciertos rasgos específicos del original. En otros casos, la transposición no es de una sola película sino de todo género.

Es así como dentro de esta categoría de Genette entra la adaptación fílmica, pero ¿cuál es exactamente el papel que desempeña la intertextualidad dentro del proceso de adaptación? ¿De qué manera transforma el texto fuente? ¿Cómo participa el intertexto dentro de una versión o adaptación cinematográfica? ¿Es la adaptación sólo una manera de transtextualidad? ¿Al realizarse una adaptación fiel a la primera obra existe intertextualidad, o es sólo una manera de renovar el texto anterior?

Las adaptaciones se encuentran atrapadas por definición, en una continua transformación intertextual de textos que generan otros textos en un proceso incesante de reciclaje, transformación y transmutación, sin un punto de origen claro. (Stam. 2001)

La definición más sencilla de versión o adaptación sería *la modificación ejercitada sobre una obra literaria, para acomodarla a un determinado público lector distinto de aquel para quien fue concebida (...), o transformación de un género a otro.* (Mendoza Fillola, Antonio. 1998, pág 197)

Para Fresnadillo Martínez "*la adaptación literaria es la transformación de una obra en otra*", lo que implica incluso una manera de cambiar el lenguaje por lo que debe tomarse como una creación independiente: la adaptación de un libro al cine, ya no es un libro, si no una película, la cual funciona de manera independiente y según

la perspectiva de quien la haya realizado. El lenguaje cinematográfico (imagen y sonido) actúa diferente que el literario. En el cine se atrapa al espectador utilizando luces, sombras, encuadres y sonidos; en la literatura se transmiten por medio de palabras que crean diferentes imágenes en cada persona.

No obstante, para Fresnardillo, una buena adaptación no necesariamente tiene que ser fiel a la obra original, puede ser también una obra completa e independiente del predecesor. Podría incluso, presentarse como un resumen o una mejor vista de un libro o una obra literaria.

La idea de la adaptación no es simplemente copiar una historia, la adaptación-versión consiste en la interpretación de la historia, una manera de llegar a la esencia de la obra primera y aun cuando se reconozca ésta, el nuevo texto cobra vida propia. Tomando en cuenta esto, la adaptación no es un asunto de fidelidad o traición a una obra. Se cambian las técnicas, los lenguajes pero ambas obras tienen su lugar dentro de la historia.

Al abordar la relación literatura/cine lo habitual es referirse a la influencia temática, a la adaptación de textos literarios al cine -deliberadamente excluidos de los ejemplos precedentes ya que la historia del cine está plagada de películas basadas en obras literarias y sería injusto citar sólo una o dos- aunque para hacer un análisis completo no deben perderse de vista las influencias técnicas, metodológicas y estructurales. (Fresnardillo Martínez. 2005)

Al igual que la literatura, el cine es narración y, de esta manera, una manera de contar historias. Sin embargo, el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico son dos sistemas de comunicación diferentes y específicos; aun y cuando tengan estructuras similares, el primero utiliza palabras y el segundo se basa sobre todo en imágenes; sin embargo, la meta es la misma: contar una historia.

Pérez Bowie por su lado, considera que el término adaptación no es un concepto inoperante pues deja de lado cantidad de procesos que intervienen en él. Prefiere referirse a ella como reescritura. Pues para él, el nuevo arte está nutrido de numerosos aportes provenientes de otras áreas o medios que participan del hecho artístico y de las cuales el arte se nutre. Explica Pérez que una obra adaptada es

considerada como *obra*, si constituye ella misma un texto original: “*el texto garantiza la existencia de la obra en cuanto obra original y, en cierto modo, confirma su identidad.*”(Pérez Bowie. 2010. Pág. 23)

Algunos estudiosos del tema consideran la adaptación como una forma de mutación: se toma el modelo original y se va creando otro distinto a raíz de éste, puede que sea o no distinto a su padre, pero en sí conserva su esencia. Stam por ejemplo en su libro *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation* compara, como otros, la mutación con la adaptación pues ésta es vista como una manera de la novela sobrevivir. Para el autor las adaptaciones filmicas no sólo se *adaptan* a los cambios y al entorno, sino que tambien a elementos más externos como la presión del mercado, la publicidad, etc.

Geoffrey Wagner plantea la existencia de varios tipos de adaptación. Destaca en su estudio tres categorías: la transposición, este tipo se da cuando una novela se lleva al cine sin ningún tipo de cambios. La comentativa, donde el texto original es intervenido de alguna manera, de modo consiente o inconcistente. La tercera categoría que distingue Wagner es la analogía, este modo de adaptación es el que juega con los cambios en los tiempos y contextos, deja atrás su texto original y deja de él apenas elementos reconocibles.

Para Stam (2005), la adaptación fílmica enfrenta algunas *fuentes de hostilidad*, y es por eso que las adaptaciones no son bien recibidas, generalmente. Enuncia el autor 8 fuentes, que enfrenta a la adaptación fílmica:

La primera barrera dice Stam es la cultura que exalta la historia y con ella el valor que tienen las cosas pasadas. Es así como el cine ya resulta poco privilegiado, por ser entre otras cosas el último arte y tomar de los demás existentes elementos. Pero en lo que concierne a las adaptaciones filmicas, tampoco resulta salir favorecido; las adaptaciones viven bajo la sombra de su texto original, aún y cuando el cine por ser un medio masivo y que se mueve en un medio comercial mucho más amplio, da a conocer los textos que de otra manera, quizás, no serían conocidos por estas masas. Sin embargo, observamos el caso de que adaptaciones que aunque son muy exitosas comercialmente, son muy criticadas por su resultado final.

Lo que trae a colación la segunda fuente de hostilidad que es la rivalidad cine- literatura. La ejemplifica Stam con una vieja anécdota que dice que están un guionista y un escritor en el mismo bote, ambos conviven pero esconden el secreto de querer botar al otro por la borda. Explica que la rivalidad entre estas artes, está en que no existe un diálogo entre ellas que permita la fertilización, sino que la una se enfrenta a la otra, lo que hace que la adaptación fílmica se convierta en un intento de mostrar lo que la literatura no puede.

Otra fuente que menciona Stam es la iconofobia. Lo relaciona con el judaísmo, el islamismo y el movimiento protestante que prohíben la adoración a imágenes y también lo liga al desprecio de Platón por el mundo de las apariencias, pues éstas corrompen al espectador y lo introducen a un mundo de ficción insano. La literatura en cambio, al depender del *logos* es considerado una manera de arte más privilegiada; el cine trata con la imagen de derrotar este triunfo. Es por eso que a veces las adaptaciones fílmicas provocan el impacto que su texto fuente no tuvo, pues la imagen provoca pasiones fuertes, al punto de tener la fuerza del texto verbal y crear la iconoclasia: conocemos la historia del mar dividido en dos por la biblia, pero la imagen de ese momento la tenemos por el cine.

Una fuente relacionada a ésta es la *logofilia*. Culturalmente la valorización de la palabra, del verbo es más fuerte que la de la imagen. Para Stam existe, en nuestra cultura, muy arraigado el culto al libro. Las adaptaciones literarias no suelen ser bien recibidas por ser considerado el libro de mayor fuerza y respeto; hay un mayor respeto a la palabra escrita, sobre cualquier medio de comunicación: los libros sobre historia son más respetables que una película histórica.

Aunque el cine representa cuerpos ataca con imágenes directas a niveles de emoción, de sensación. La literatura es más cerebral, no facilita el trabajo del espectador, éste debe crear sus propias imágenes, sus propias formas, es un ejercicio más cerebral. El filme involucra una respuesta más directa que la literatura, muestra en un segundo con un *close up*, con un acercamiento, lo que la literatura podría tardar en una página completa; lo que le da un carácter superficial al filme.

Así presenta Stam la sexta fuente de hostilidad, *el mito del facilismo*. Partiendo de la idea puritana de que el film es fácil de hacer y placentero de ver,

Stam nos explica que este planteamiento parte del cliché de que el director sólo filma lo que está ahí, el cine se considera mera reconstrucción mecánica de la realidad, en la que no existe forma de arte alguna, olvidando que el filme es resultado de un trabajo conceptual e intelectual de muchas áreas. También implica otro cliché en el que entra en enfrentamiento con la literatura: “*no se necesita cerebro para sentarse y ver un filme*” (Stam 2005. pág. 7), lo que refuta el autor diciendo que decir eso es tan fácil como decir que no se necesita cerebro, para sentarse, pasar las páginas y leer.

Así deja Stam en entredicho el menosprecio que existe por el cine. Explica que el cine al tener una estrecha relación con las masas sociales populares se liga al circo o a las ferias, relación que se establece desde un punto de vista *vulgar* –vulgar en el sentido latino de persona-. En este sentido las adaptaciones fílmicas son menospreciadas al ponerlas frente a sus texto fuente, a la novela de la cual deriva, pues están destinadas a una audiencia que prefiere lo sencillo, al que se le da puro entretenimiento y distracción, no hay en ella (supuestamente) un ejercicio intelectual.

Finalmente enuncia Stam la octava y última fuente de hostilidad. Comenta que las adaptaciones son consideradas parásitos, pues penetran en un texto fuente y toman de él toda su vitalidad. Sin embargo como dice Kamilla Elliot, las adaptaciones fílmicas salen desfavorecidas doblemente pues son la copia de una novela y no representa un filme original propiamente dicho. Stam finaliza su punto diciendo que el adaptador nunca puede ganar, pues nunca logrará complacer del todo ni a críticos, ni a la audiencia.

Ahora bien, el proceso adaptativo pasa por unas etapas que explica Thierry Gronsteen, en su trabajo *Recapitulación razonada del proceso adaptativo*. Partiendo de la definición de adaptación como: “*proceso de traslación que crea una obra O2 a partir de una obra O1 preexistente cuando O2 no utiliza, o utiliza solamente los mismo materiales de expresión que O1*” (Gronsteen en Perez Bowie 2010. Pág. 23); el autor desarrolla en una de sus argumentaciones la necesidad de diferenciar en cuatro niveles el proceso adaptativo: *la fábula, el medio en el cual se encarna, el discurso que explícita y/o implícitamente contiene y el texto que constituye su superficie textual (palabras imágenes o sonidos* (Perez Bowie. 2010. Pág 23)

Estos componentes que menciona Gronsteen si bien son intrínsecos a la obra inicial no le pertenecen exclusivamente, pues estos a su vez conviven con el contexto de las obras: una fábula puede dar origen a muchas otras; el medio es soporte para miles de mensajes transmitidos, etc.

La obra adaptada también posee estos componentes sin embargo, y aquí se une a la opinión de Fresnardillo, interviene en ella el contexto en el cual se desarrolla y la intervención del autor.

Aplicado al cine, las nuevas versiones tienen como punto de partida el punto de vista del director como lector e intérprete. El con su visión reinterpreta una obra y le da un nuevo sentido. En palabras del director de cine Nicolás Philibert:

“Si hacemos películas es para que todos podamos ver algo que no habíamos visto hasta entonces, que no sabíamos ver, que no sabíamos leer. Es para que las cosas se nos revelen en nosotros mismos”. (Philibert en Fresnardillo Martínez. 2005)

En este punto podríamos ligar la intertextualidad con la adaptación, si ella es el resultado del contexto, de la visión del director, del trabajo de nuevos actores, todos trabajando en conjunto para darle origen a una nueva obra a partir de otra, todos estos discursos se entretajan y dan paso a la intertextualidad en la adaptación.

Si nos guiamos por la noción de adaptación que considera comer y digerir el texto, para transformarlo en uno nuevo con voz propia, recordamos al movimiento del arte moderno en Brasil, por ejemplo, estos cineastas modernos que le dieron la vuelta al mundo con su concepto de antropofagia. Stam explica en su escrito titulado *Del texto al intertexto* que de manera similar ocurre en África con lo que plantea Henry Louis Gates en *Signifying Monkey*. Allí se plantea,

(...) una teoría específicamente afroamericana de la intertextualidad, rastreando los orígenes del “significador” de la literatura negra hasta la figura yoruba de Exu-Legba, el embaucador, el espíritu de las encrucijadas, una figura hermenéutica de lo que Bajtin denomina discurso de “doble voz”.

La intertextualidad, en este caso, se hace indisociable de la cultura (Stam Robert. 2010. Sin número de pág.)

Es que el término intertexto ya plantea una relación texto/texto, relación recíproca que va más allá del texto como unidad cerrada,

“(…) en tanto este adjetivo se sustantiva, es decir, se convierte en intertextualidad, la resonancia semántica es la de una cualidad, al tiempo que un grado de abstracción. Podríamos hablar, pues, de intertextual, intertextualidad, e incluso de intertextar, todos estos términos gravitando sobre el intertexto como nuevo campo metodológico” (Villalobos. 2004)

La teoría de la intertextualidad entiende que un texto se relaciona con otros textos, y por consiguiente con un intertexto, no puede reducirse a cuestiones de influencia o de fuentes de un texto. Lo propio hace la adaptación, un texto que se plasma tal cual a su texto fuente, no puede ser considerada adaptación, pues no hay ningún tipo de intervención; ¿cumple entonces la intertextualidad un factor definitivo en el proceso de adaptación?

La intertextualidad está más interesada en los procesos mediante el cual los textos se relacionan entre sí para darse vida, que en las escencias o definiciones exactas de estos objeto de estudio de los estudios tradicionales. Y aunque existe afinidad entre los estudios tradicionales y la intertextualidad, se reconoce que la intertextualidad comienza en el momento en que se acaban las menciones a las fuentes y las comparaciones entre los textos; pues los estudios tradicionales son considerados más taxonómicos y se orientan más a la identificación de las citas y alusiones para demostrar que éstas rompen con la unidad de la obra, mientras que la intertextualidad, aunque no se aleja de las citas y alusiones, se enfoca en la transformación y la asimilación de textos preexistentes.

Es así como el análisis intertextual investiga como los fundamentos históricos o sociales son combinados y modifican un texto, permitiendo así establecer vínculos entre el discurso y el contexto en el que surge el texto. Así es como el análisis intertextual podría ser tomado, como plantea Bengochea hablando de los críticos del discurso:

(...) un instrumento clave para entender las contradicciones en las creencias y representaciones socio-culturales que encontramos en un texto dado. Los analistas críticos resaltan cómo la intertextualidad (...) tiene como objetivo negociar nuevas circunstancias entre la gente en circunstancia de duda o consternación, y reflejar los dilemas a los que se enfrenta el ser humano a la hora de definir una nueva identidad. Para los analistas críticos, el fenómeno intertextual se centra en la producción de significado allí donde varios textos, puntos de vistas y perspectivas entran en conflicto y se articulan. (Bengochea en Lara Piña. Pág.111)

La importancia de la intertextualidad está en que relaciona al texto singular con otros sistemas de representación y no simplemente con un "contexto" amorfo. Incluso si lo que pretendemos es discutir las relaciones de un texto con un entorno histórico, nos vemos obligados a situar al texto dentro de su intertexto para relacionarlos a ambos con el resto de sistemas y series que constituyen su contexto.

La adaptación se encuentra en igual situación. Al ser considerada, como hemos visto, como una manera de renovar un texto fuente con una visión nueva, ésta visión está influenciada por su contexto.

Todo esto conlleva al placer como dice Medina-Bocos. Para ella, con los libros (y con los filmes) pasa como con las personas: al ir viéndolas constantemente o escuchándolas, directa o indirectamente, se van reconociendo. Con el *texto* puede darse por ejemplo, *que nos quedemos preguntándonos : de qué conozco yo a esta persona (palabras-imágenes), dónde he visto yo esta cara (estas palabras-imágenes), sin poder llegar a una respuesta precisa, pero con la inquietante sospecha de que no es la primera vez que coincidimos* (Medina- Bocos. 2001)

Explica Medina que cuando este juego funciona se establece una relación especial con el texto, el lector se siente cómplice, trata de descifrar claves que existen y aún no han sido descifradas, se aviva el proceso de lectura añadiéndole el placer del descubrimiento.

Es por eso que la teoría intertextual de Kristeva y la teoría de la transtextualidad de Genette, al dejar atrás la noción de influencia y considerar al texto como una red de discursos que se entrelazan, han influido con bastante fuerza

la manera de ver las adaptaciones hoy en día. Igualmente Barthes quien, al desechar el hieratismo de la crítica literaria, impulsa a que las adaptaciones fílmicas se vean también como una crítica o una manera de *leer* la novela.

Para Stam aunque la teoría de la intertextualidad realmente modificó la manera de ver la adaptación, hay otros elementos que hacen que el proceso adaptativo se tome de manera diferente. La deconstrucción derriniana, por ejemplo, hace un avance al dismantelar la rigidez de los conceptos original y copia. En la perspectiva derriniana el prestigio de lo original no existiría sin sus copias, pues son éstas las que le dan su prestigio y realzan la idea de originalidad. El filme adaptado, puede ser el original para subsecuentes copias fílmicas, y sin embargo no es considerado menos que su original. En el planteamiento de Derridá el original siempre parte de una relación con un texto previo, del cual toma elementos para levantarse, lo que nos lleva de nuevo a un planteamiento intertextual.

Para Perez Bowie “*La consideración de la intertextualidad literaria en la pantalla obliga a referirse ante todo al fenómeno de la adaptación, que es el campo de manifestación más evidente.*” (2008. Pág. 154) La intertextualidad en el cine se extendería, “*a la consideración de todos los posibles textos fílmicos y no fílmicos, que confluyan en un filme determinado*” (2008. pág. 152) Desde sus inicios el cine se caracterizó por su *voracidad* intertextual, voracidad que lo llevó a consumir todo tipos de productos provenientes de otras artes y formas que lo hacen ser lo que es hoy en día.

Algunos estudiosos como Angel Quintana (en Pérez, 2008), consideran que el objeto de análisis -el espacio textual fílmico-, está formado por una serie de claves que dejan en evidencia la existencia de textos y discursos anteriores que conviven en él. Sin embargo, si bien nació de esta conjunción de varias artes, se emancipa y es capaz de crear una forma de expresión propia, aún y cuando el proceso narrativo esté muy bien adaptado de los ámbitos literarios. Una opinión más modesta, le otorga el peso que estas formas artísticas han tenido sobre el cine, reconociendo el aspecto intertextual del *séptimo arte*: desde tratar de hacer creer al espectador la realidad de la ficción (herencia del drama aristotélico), hasta el héroe capaz de vencer todo tipo obstáculos (herencia del romanticismo).

Se podría definir entonces, guiándonos por esta última tendencia, al cine como un *cine de alusión*. Ésta expresión la introduce Noël Carroll, filósofo norteamericano, cuyo trabajo está enfocado a la filosofía del filme, teorías de los medios y del arte. Para él, el cine juega con la combinación de las referencias, alimentando el narcisismo del espectador, no tanto a través de una identificación secundaria con los personajes, sino mediante el despliegue de referentes culturales, que al reconocer el espectador se enaltece.

“Para Stam este cine replicante de combinación acompaña con su falta de originalidad al declive de las utopías y <en una era de remakes, secuelas y reciclajes nos sumergimos en el reino de lo que ya se ha dicho, se ha leído y se ha visto>”. (Stam 2001 en Pérez 2008. pág 161)

Esta opinión de Stam concuerda, comenta Pérez con el planteamiento de Robert Altman, para el cine de nuestros días es más que una experiencia textual, una experiencia personal. Todo gira entorno a reconocer las cantidades de citas, referencias a otros textos y la capacidad que tiene el espectador de reconocerlas.

Hay estudiosos que miran este auge y sobreuso de la intertextualidad no de manera apocalíptica. Ejemplo de ellos es Santos Zunzunegui quien plantea que a manera de respuesta a todo este crecimiento y uso de elementos nuevos, debe hacerse una revisión y mezcla de los géneros y aprender a trabajar con las tradiciones y las posibilidades que ésta brinda. Menciona a realizadores mexicanos como Arturo Ripstein y también al estadounidense Martín Scorsese, éste último conocido por sus adaptaciones de novelas y filmes previos.

La adaptación es entonces, tal como lo ve Stam, un híbrido resultado de diferentes discursos y colaboradores. *“La originalidad no es posible, ni siquiera deseable”* (Stam. 2005 pág. 9), sin embargo para algunos, una copia infiel a su predecesor es considerado una traición al autor.

Lo importante para Stam es que los límites se han abierto y ahora la adaptación es más que un *trabajo*, es una zona mas que puede ser trabajada. Las teorías literarias han descubierto un sentido literal en fenómenos no literarios, teniendo en estos fenómenos mucha influencia: el cine, por ejemplo. Dice el autor que, la inclusión de lo subliterario dentro de la literatura, el retomar las categorías

literarias y verlas como inestables, como configuraciones abiertas e infintas es lo que ha hecho que la visión de la adaptación haya pasado de esa noción de *parásito* que solía tener.

CAPITULO II

De Cabo del Miedo a Cabo de la Risa

Es por más conocido y aceptado entre los estudiosos que cada obra está determinada por el contexto en la que nace; también como se observó en el capítulo anterior, los debates de adaptación e intertextualidad están condicionados por el universo del autor y lector, universo que se origina en el contexto que lo rodea. Es así como para nuestra investigación, hemos decidido establecer el contexto que rodea a las obras a estudiar, las adaptaciones de *Cabo del miedo*.

La primera versión de *Cabo del miedo* aparece en 1962, a cargo de J. Lee Thompson, es una adaptación fílmica de la novela norteamericana de John Dann Macdonal llamada *The Executioners*.

John Lee Thompson es un director de cine británico que, buscando conseguir una carrera más prolífica y el reconocimiento trató de establecerse en Hollywood. Proveniente de una familia teatral, durante un tiempo se dedicó a escribir obras sobre crímenes, hasta llegar a ser contratado por la *British International Pictures* como guionista donde llegó a trabajar como entrenador de diálogos de *Jamaica Inn* una película de Alfred Hitchcock.

Luego de un período participando en la segunda guerra mundial, Thompson vuelve a Inglaterra y logra realizar su primer filme como director *Murder Without Crime*, película que pasa desapercibida. La primera película de Thompson en la que logra obtener el reconocimiento es *The Yellow Balloon* (1954) en la que explora el drama social, ganando muy buena reputación y un puesto dentro del mercado británico. Thompson dio el paso a la fama internacional con *The Guns of Navarone* (1961) como reemplazo de última hora del director Alexander Mackendrick, allí conoce y establece una relación/alianza con el actor Gregory Peck. *The Guns of Navarone*, es una épica sobre la Segunda Guerra Mundial filmada en Grecia, resultado un acierto para el director y obtuvo siete nominaciones para los Premios de la Academia incluyendo Mejor Director para Thompson, lo que permitió y facilitó su entrada a Hollywood, donde dirigiría su primera obra dirigida a este mercado: *Cabo del miedo*.

Thompson siempre quiso ser un director americano, “desde niño soñaba con *Hollywood*” decía. Y vio en ésta su oportunidad de re direccionar su carrera:

*“A Gregory Peck le gustó lo que hice con *The Guns of Navarone*, un día me dio una novela llamada *The Executioners*, y me dijo ¿te gustaría hacer un filme de ella?, será mi nueva película en América. A lo que yo respondí: Claro que me gustaría. Así hice mi primer filme en América”* (Thompson en Chibnall 2000. Pág. 278)

The Executioners es un *thriller* de acción, que para muchos encierra una propuesta filosófica y antropológica, que pone en contraste el funcionamiento y los códigos de la ética y del sistema legal de Estados Unidos, con los instintos más básicos de la humanidad: la moral, la venganza y el deseo de protección. Su protagonista es Sam Bowden un fiscal, casado con Carol y con tres hijos entre 6 y 14 años; Sam trabaja para su comunidad y es parte del cuerpo que establece las normas en ella. El mundo perfecto y cabal de Sam es puesto al límite con la llegada de Max Cady, un ex convicto que juró venganza en contra de Sam y su familia.

Para Chibnall (2000) *The Executioners* es un texto paranoico que lleva a lecturas alegóricas y sintomáticas; sin embargo, la intención autoral es sin duda cuestionar el supuesto progreso y sofisticación de la sociedad humana. *“La civilización olvida su naturaleza animal, y Cady es un recordatorio de todos los instintos, necesidades y deseos que derivan en el comportamiento humano”* (Chibnall 2000, pág. 279) A medida que la novela va progresando, Sam recuerda esos impulsos, y olvida su moral y su mundo marcado por lo legal, para darse cuenta de que la única manera de vencer a un depredador es convertirse, él mismo, en otro depredador, así que le tiende una trampa a Cady, hasta lograr acabar con él en lo profundo del bosque.

Es así como se deja ver que el estar consciente de su naturaleza salvaje es necesario para el hombre. Sam se convierte en un cazador, e incluso comete asesinato. El y su familia se dan cuenta de todos los peligros que rodean a la existencia, son conscientes de los riesgos de vivir y construir un mundo perfecto.

La adaptación de *The Executioners* hecha por James R Webb, no olvida este precedente, para Chibnall, los cambios que hace éste en su labor de guionista, los hace para intensificar la acción. Sin embargo Thompson no tuvo la oportunidad de participar de la elaboración del guión, él se encontraba en Inglaterra filmando y

cuando llegó a las primeras reuniones de la película ya estaba el guión completo y a él le pareció perfecto y que no necesitaba ningún cambio estructural, por lo que se dedicó a su labor como director.

La idea de llamar distinto la película a la novela fue de Gregory Peck, quien además de actor fue productor del filme. Comenta en el *making off* del filme que en aquella época estaban muy de moda y pegaban mucho las películas con nombres de localidades: *Casablanca*, *Lawrence de Arabia*, *Mamma Roma*. Por lo que él creía que esa era la dirección con el título, así que tomó un mapa y comenzó a buscar localidades en la costa oeste de Estados Unidos, dando con el nombre de Cape Fear (Cabo del miedo) en Carolina del Norte. Le pareció que este nombre era el perfecto para el nuevo proyecto y así lo llamó.

Comenta Thompson que estaba realmente emocionado con este proyecto, pues era un thriller que también era muy humano. Se dedicó a estudiar los filmes de Hitchcock, con quien había trabajado en años anteriores, y buscó un equipo que tuviera relación con el realizador, porque quería tener a los mejores trabajando en este proyecto. Una vez contratados todos los colaboradores del filme, Thompson comenzó a rodar.

El rodaje se filmó en locaciones en Savannah, Georgia; Stockton, California y las locaciones de interiores se realizaron en los *Estudios Universal*. Una anécdota cuenta que Robert Mitchum tenía una aversión real a Savannah, pues en su adolescencia les presentaron cargos policiales por vagancia y fue condenado a cumplir un castigo especial llamado *chain-gang*, donde un grupo de presos encadenados realizan trabajos físicos; por eso muchas de las escenas tuvieron que ser filmadas en la Marina Ladd en Stockton, California; incluyendo la escena final de la película.

Para algunos el resultado de Thompson es una película muy conservadora, que retrata la idea del bien contra el mal. Respecto a esto el mismo Thompson comenta que “*sólo queríamos hacer un melodrama de suspenso correctamente*” (Daily Mail 1962 en Chibnall 2000 pág. 290) Para Chibnall aunque este es un filme del triunfo del bien sobre el mal, se puede interpretar como una parábola sobre la supervivencia, y la necesidad del ser humano de ser responsable de su protección. El

autor expresa que el uso de este término (su) es una especie de advertencia, porque en el filme se pone en manifiesto la determinación biológica de que los hombres tienen una capacidad violenta inherente, capacidad que se moviliza más fácil por la competición sexual.

Quizás por esto se le dio al filme una categoría de X y se obligó a cortar ciertas partes y escenas que se consideraban muy fuertes para la audiencia y de alto contenido sexual (no explícito). Ejemplo las escenas entre Cady y Peggy en el bote y Cady y Nancy en la cabaña. Thompson también estaba preocupado por la escena que él consideraba clave dentro de su filme: la escena donde Sam y Peggy discuten sobre el problema que significa pedirle a las jóvenes, víctimas de violación que testifiquen en el caso; este problema que evidencia el miedo que viven las víctimas de reconocer su condición, consideraba Thompson que era esencial dentro del filme, por lo que voló hasta Londres para negociar estos cortes. Finalmente a pesar de todos los problemas que podrían traer estos cortes como del ritmo y la fluidez que quería en la película, además de atender en contra de la forma orquestal que quería darle a la construcción; Thompson en compañía de George Tomasini, editor de Hitchcock, pudo lograr mantener la narrativa fluida hasta llegar al final.

Otro cambio atribuido al consejo de censura fue el de cambiar el hecho de que, en la novela original, Cady es un soldado que viola a una niña de 14 años, esto por considerar que ofrecía una mala imagen de lo que un soldado americano debía ser.

Cabo del miedo fue finalmente estrenado en Estados Unidos el 12 de abril de 1962, con seis minutos de cortes. Jeff Stafford (2011) considera que por ser un filme de naturaleza cruda recibió críticas mixtas. Cita a Brendan Gill quien comenta en el *New Yorker*: “*su propósito es ser un thriller pero es realmente un ejercicio del sadismo, y quien use para hacer dinero este intento repelente, dependiente de patologías sexuales debería avergonzarse. ¿En qué pensaba Gregory Peck al hacer esta película?* Sin embargo, para otros el bien logrado sentido de claustrofobia y la sobresaliente actuación de Mitchum hicieron que la audiencia se sintiera complacida.

Y es que a principios de los años 60 la audiencia aceptaba enormemente los filmes de suspenso, debido al éxito de Hitchcock quien logró cambiar la manera de

ver el cine de horror con *Psicosis* (1960), consolidando las emociones en el espectador a partir de una soberbia puesta en escena.

Sin embargo, aunque éste es un filme de 1962, no se puede ubicar a Thompson dentro de los grandes cambios cinematográficos que ocurrían en la década del 60 en el hecho cinematográfico; su trabajo se desarrolló entre las décadas del 40 y 50 y es por eso que *Cabo del miedo* a pesar de levantar controversias y discusiones sobre la censura, responde a características del cine clásico realizado en ese tiempo.

El cine luego de la segunda guerra mundial se interesa más por historias sobre el individuo, y se vuelve a los escenarios naturales, saliendo de los grandes estudios. Este movimiento, el *neorrealismo italiano*, tiene una gran influencia sobre la manera occidental de hacer cine e influye incluso, en géneros como el cine negro policiaco.

Ahora bien, en los años 50 los norteamericanos viven una época de cambio en su estilo de vida, época de bienestar y de la aparición de la televisión, lo que hace que el número de espectadores en la sala de cine disminuya, y el cine trate de recuperarlos ofreciendo lo que la pequeña pantalla no podría. La pantalla se vuelve entonces más grande, se proyecta a color y el sonido se vuelve estéreo. Durante esta década la industria cinematográfica se da cuenta del valor comercial de los jóvenes, lo que permite el fácil comercio y consolidación de géneros como el *melodrama* y el *thriller* de la mano de Hitchcock.

No obstante, a pesar del bienestar que se empieza a vivir en Estados Unidos los grandes estudios sufren crisis que los obligan a encontrar nuevas maneras de producción, lo que Bordwell et al (1997) denominan el *sistema de producción de equipo en conjunto*. Para él al hablar de la producción cinematográfica luego de la Segunda Guerra Mundial, hay que referirse al fin de un período de producción en serie y el comienzo de la difusión de la producción independiente. Ahora, ¿cómo funcionaba este sistema de producción?, explica Bordwell que el concepto clave es el del conjunto:

“En vez de que una compañía concreta fuera propietaria de la fuerza de trabajo y de los materiales, toda la industria se convirtió en un consorcio. Un productor organizaba un proyecto: conseguía la financiación y combinaba a los trabajadores necesarios (cuyos papeles habían sido previamente

definidos por medio de la estructura de producción estandarizada y la subdivisión de las categorías laborales) y los medios de producción (la <propiedad> narrativa, el equipo y las instalaciones físicas para la producción” (Bordwell et al 1997 pág. 369)

De esta manera se cambia la manera de ver la producción audiovisual, un productor ya no tiene la obligación de hacer de 6 a 8 películas con un equipo identificable, ahora se establece un acuerdo a corto plazo de película por película. Lo mismo ocurre con los trabajadores, ya no se depende de una empresa que establezca las personas que trabajen en el film, sino que la contratación depende de las necesidades de la película.

En este sentido las grandes compañías ya no funcionan como los encargados de realizar todo el proceso sino que se abren también a la posibilidad de ser financiadoras y distribuidoras del trabajo de otros. Lo que permite también que los actores y los interesados introduzcan sus proyectos a las compañías y se abran al negocio de la producción, tal como lo hizo Gregory Peck con *Cabo del miedo*.

Resulta interesante que este modo de producción es el que se ha establecido con mayor fuerza dentro de la industria cinematográfica y es el modelo que aún se mantiene en práctica. Otro ejemplo es el remake de *Cabo del miedo* hecho en 1991 por Martin Scorsese, que es el resultado de una coproducción entre tres distintas casas productoras y que cuenta con *Universal Pictures* y *Columbia* como distribuidores.

Con esta producción se repite la historia anterior. Rober De Niro y Steven Spielberg se acercaron a Martin Scorsese pidiéndole que se integrara al equipo:

“Bod De Niro y Spielberg me dijeron que leyera el guión mientras estaba filmando Goodfellas, para el momento de terminar el film ya había leído el guión unas tres veces. Y las tres veces lo odié. Pensé que la familia era demasiado cliché, demasiado feliz y por eso venía el coco a asustarlos. Eran como marcianos para mí. Esperaba que Cady los atrapara. Cady era el espíritu maligno de aquella familia, el ángel caído. Castigarlo por lo que tu sientas sexual, es básicamente moral y ética” (Scorsese en Brunnette 1999 pág. 187)

Originalmente estaba previsto que esta cinta fuera dirigida por Steven Spielberg y que Scorsese se encargara de *La Lista de Schlinder*, finalmente cambiaron proyectos y luego de los cambios en el guión, Scorsese se encargó de la realización de esta cinta. El guión adaptado fue de Wesley Strick en colaboración con el propio Scorsese, se basaron en el guión anterior de James R. Webb.

Entre sus razones para hacer la película dice Scorsese que: “¿*Qué riesgo hay en hacer películas sólo sobre italo-americanos en Nueva York? La gente diría es lo único que sabe hacer, así que trato de cambiar*” (Scorsese en Brunette 1999 pág. 188) Sin embargo hay quienes afirman que la verdadera razón es que el director necesitaba un éxito taquillero, que le diera mayor popularidad entre las masas, es por eso que quizás, respecto a la realización de este filme Scorsese dijo: “*Realmente voy a presionar los límites y a hacer una película popular, voy a atrapar a la audiencia y hacerlos gritar*”. (Scorsese en Nyce 2004) Sin embargo, a pesar de saber y estar consciente de la naturaleza comercial de este filme, Scorsese busca herramientas que permitan hacer una película cruda y fuerte. Se vuelve entonces, entre otras cosas, a las técnicas hitchcockianas; como Hitchcock usa la perspectiva para resolver problemas de temática cual un rompecabezas, enganchando y distanciando a la vez al espectador, escondiendo una narrativa secreta que provee al film de humor y vivacidad.

Para Horton (1998), esto es una regla en este autor, pues él esconde dentro de su trabajo una habilidad intertextual que hace crecer sus películas; menciona por ejemplo la secuencia de créditos de *Taxi driver*, donde hay un primer plano de los ojos de De Niro, que es una alusión intencional a un plano similar de un film menor de 1951 de Michael Powel *Tales of Hoffman*. Para Horton, la intertextualidad funciona como una manera de redención imaginativa, una forma de juego y de reformulación, en el caso de *Cabo del miedo* una forma de conocer a Hitchcock y absolver a Scorsese.

Según Horton y Mcdougal, este filme lejos de ser una película menor dentro de la carrera de Scorsese significa un momento interesante, pues en lugar de hacer un *remake* sencillo, logra hacer varios *remakes* en uno. Junto con el de Cabo del miedo, Scorsese logra -para Horton y Mcdougal- rehacer tres films menores de la carrera de Hitchcock: *Stage Fright* (1950), *I Confess* (1953) y *Strangers on a Train* (1951).

“En otras palabras tratando de hacer un film bajo su propio canon - Scorsese-, se vuelve al canon de las películas de Hitchcock, descubriendo como un film menor puede ser mejorado (...) El resultado es mucho más que un film menor; es uno que juega a los encuentros intertextuales, en una forma de ejercicio moderno y popular, donde un filme adoptando la forma estructural de su antecesor, gana una estructura más profunda haciendo alusiones a tres filmes de Hitchcock” (Horton y Mcdougal 1998 pág. 40)

Muchos estudiosos dicen que la importancia del trabajo de Scorsese es que está consciente del valor de la historia sobre todas las cosas y hace uso de otras historias o elementos para hacer la suya aún más profunda. Por ejemplo,

“Zunsunegui considera a Scorsese un auténtico bricoleur, pues ejercita su oficio lejos de cualquier complacencia, dando lugar a un auténtico trabajo de elaboración que desemboca en un cine liberado de los tics repetitivos que contaminan, por ejemplo, el banal neoclasicismo de un Spielberg” (Pérez 2008 pág. 162)

Para Wernblad (2011), las películas de Scorsese se caracterizan por su estructura mítica: el protagonista viaja hacia un lugar desconocido, generalmente terrorífico; y generalmente el villano representa el lado oscuro de ese héroe, una parte de él que se niega a aceptar o ha ocultado por mucho tiempo, por lo que debe enfrentarlo.

La autora quien ha estudiado de cerca la carrera de Scorsese, también plantea que el origen y conocimiento de la violencia de este realizador viene desde pequeño. Cuando niño la familia Scorsese vivía en *La Pequeña Italia*, un barrio italiano dentro de Nueva York, este barrio estaba dividido en pandillas y era gobernado por los sicilianos y Scorsese era un niño muy débil de mente y cuerpo, por lo que poseía un temor especial por la zona donde vivía, recuerda que: *“Podías estar jugando en una caja de arena y algo podría caer detrás de ti- no una bolsa de basura como podrías esperar, sino un bebe que había caído del techo.”* (Scorsese en Wernblad 2011 pág. 18)

Generalmente es muy criticado el trabajo violento de Scorsese, pero éste se defiende diciendo que es casi imposible representar el crimen organizado tal como

es, sin mostrar la violencia que existe en él tal como es. De hecho el trabajo de Scorsese, podría decirse que está marcada por una pregunta que obtuvo de su padre, “¿Cómo vivir una vida de buen cristiano, cuando en las calles la vida la comandan las armas?” (En Wernblad 2001 pág. 19) La familia Scorsese era una familia de tradición religiosa, sin embargo Martin, incluso de niño encontraba realmente difícil permanecer apegado a sus creencias, con toda la crueldad que veía en las calles de La Pequeña Italia. De hecho muchos de los personajes de Scorsese también son sacados de este barrio, personas a quien conocía, a quienes veía y que han modelado el carácter popular y violento de muchos de sus personajes en las películas.

Sobre esto dice Scorsese que realmente lamenta no poder hacer películas al viejo estilo, al estilo del sistema de estudio, pero que se le es difícil pues él viene de otro mundo, de otra sociedad. Que si bien se arrepiente de no haber pertenecido a esa escuela, ese movimiento de la época dorada de Hollywood, recuerda que es una causa perdida, y que gracias a lo que se perdió en el pasado se ha ganado hoy una libertad que antes no se tenía.

Y es que los tiempos que vivía la industria cinematográfica al momento de la realización de este filme eran muy distintos a la de su anterior. La recesión de 1991 causa una baja en los ingresos taquilleros de Hollywood, lo que origina un bajo presupuesto en las películas a principios de la década. Sin embargo, la presión por hacer películas hits se incrementa y aunque se comienzan a hacer producciones más modestas, se busca el ingreso taquillero de manera distinta a las grandes producciones. Los efectos especiales, la acción policíaca, promociones y campañas, pruebas de mercados, las persecuciones y los actores más famosos son los que se encargarán de traer el público a las salas de cine.

Por no ser los creadores sino los administradores del estudio quienes hacen la decisión final sobre las películas; un film sólo es realizado cuando garantiza la recuperación de la inversión, o si está ligado a una celebridad. Aprovechándose de esto, los actores más populares, comienzan a demandar grandes salarios, así como un porcentaje de los ingresos de taquilla. El *star system* es reemplazado por el *marketing*, y aunque las grandes estrellas negocian contratos extravagantes, éstas son un medio de garantizar audiencia en las salas.

Se afianza la crítica cinematográfica así como el conteo de las películas más taquilleras. La audiencia se deja llevar mucho por estas opciones, y va al cine sólo a ver las películas que más los distraigan y complazcan, pues existían opciones caseras como el VHS, la renta de videos y la televisión por cable.

Muchos estudios entraron al negocio de la producción de películas para televisión y el lanzamiento de sus películas en VHS para incrementar sus ingresos financieros, y el negocio resulto favorecedor en corto tiempo, por ejemplo: el lanzamiento del video de la *Bella Durmiente* vendió sobre el millón de dólares en 1986, pero el lanzamiento de *E.T: el extra-terrestre* recaudo sobre los 15 millones de dólares dos años después.

Tri-Star Pictures Motion Picture Company, uno de los mayores estudios de Hollywood se une a *CBS Inc, Columbia Pictures y Time-Life* para ofrecer un canal por cable Premium *HBO*, que también funcionaría como productor/ distribuidor de las películas que transmitirían. El desarrollo de la tv por cable y satélite atentó contra la asistencia a las salas de cine. De este modo se intenta atraer al público ofreciéndole mayor comodidad y servicio surgen a finales de los '80 las salas multiplex, como forma de atracción de audiencia, pues la tv se convierte en la principal opción de entretenimiento del público. Cada vez aparecen programas y series que atrapan la atención del público, ejemplo de ello es *Los Simpson*.

Los Simpson es una serie estadounidense de comedia animada, creada por Matt Groening en 1989. La serie es una parodia de la sociedad estadounidense que narra la vida y el día a día de una familia de clase media de ese país que vive en un pueblo ficticio llamado Springfield.

Para Grey (2006), *Los Simpson* exaltan el sin sentido y su humor radica en que es esencialmente paródico, y se basa en la capacidad de relacionar nuestro conocimiento de textos, géneros, películas, libros u otras series de tv con el chiste usado. “*En otras palabras al ver y reír de su humor, no sólo vemos Los Simpson, vemos también junto con ellos, publicidades de Hollywood, películas taquilleras, sitcoms, géneros, y al verlos le damos un nuevo sentido, los interpretamos, y re-codificamos.*” (Grey 2006, pág. 2)

Uno de esos textos recreados y parodiados por esta serie de televisión en uno de sus capítulos es *Cabo del Miedo*. Llamado *Cabo de miedosos* en Hispanoamérica y *El cabo del miedo* en España, es el segundo capítulo de la quinta temporada, estrenado originalmente el 7 de octubre de 1993 en Estados Unidos. Fue escrito por Jon Vitti, dirigido por Rich Moore y fue el último episodio producido por el personal original. Este episodio no sólo es una parodia a Cabo del miedo sino también a *The night of the Hunter*, filme que fue protagonizado por el también portagonista de la primera versión de *Cabo del miedo* Robert Mitchum.

La idea de hacer una parodia de la película se le otorgó a Wallace Wolodarsky. Luego se asignó a Jon Vitti para escribir la parodia, en la cual debían relatarse los argumentos de la versión original, de 1962 y de la de 1991. En lugar de usar el argumento de la película durante sólo una parte del episodio, el cual originalmente iba a tener una historia secundaria, éste terminó extendiéndose y siendo la historia principal. Bob Patiño fue elegido como el villano y Bart como la víctima principal. El episodio tuvo la misma historia que las películas y la misma música (compuesta por Bernard Herrmann), la cual luego de este episodio fue elegida como la canción que representaría las apariciones de Bob, a lo largo de la serie.

En este capítulo Bob Patiño después de salir de la cárcel trata de matar a Bart una vez más. Por lo que la familia acude al FBI, y entran en el Programa de Reubicación de Testigos, cambiando su apellido por Thompson y su residencia a una casa bote en Lago del Terror. Todo marcha bien, hasta que Bart descubre que Bob Patiño está en la ciudad y que intentará realizar su plan.

Esa misma noche, luego del encuentro con Bart, Bob Patiño entra a la casa y después de atar a la familia Simpson, se dirige a la habitación de Bart para matarlo. Bart sale por la ventana y trata de escapar pero no lo logra. Sin embargo, se da cuenta por un cartel de que están a sólo 15 millas de Springfield, por lo que decide ganar tiempo pidiéndole a Bob que interprete una obra maestra de opera buffa con su maravillosa voz. Bob cae en la trampa y canta el *H.M.S. Pinafore* y, cuando termina la ópera no logra matar a Bart porque el bote choca contra una roca cercana a donde estaba la policía, la cual se lleva a Bob nuevamente preso.

En su libro *Leaving Springfield* (2004), John Alberti comenta que Bob Patiño ha sido diseñado como un personaje intelectual y republicano que representa a la alta cultura, mientras que Bart es un producto de "la educación de la cultura popular" y de hecho es el enemigo de Bob. En el mismo menciona que Bob suele ser inteligente al utilizar su amor por la cultura como método para conseguir su libertad condicional, sin embargo este amor por la cultura a veces se vuelve contra él.

Aunque el episodio fue emitido al principio de la quinta temporada *Cabo de miedosos*, fue producido por el equipo de la cuarta temporada. La mayoría de los productores y directores originales abandonaron el programa al final de esta temporada para dedicarse a otros proyectos, esto provocó que se añadiesen muchas escenas al episodio y el final fuera reescrito por los guionistas nuevos.

Según Matt Groening, este episodio es uno de los diez favoritos del público. Y así lo ha ratificado diversas publicaciones como la revista *Entertainment Weekly* que en una edición de revisión de los mejores 25 episodios de la serie, *Cabo de miedosos* fue situado tercero. La revista *Empire* elogia este capítulo, denominando a la escena en la que Bob se ata bajo el auto de la familia, como la octava mejor parodia a una película en la historia del programa. La revista noruega *Nettavisen* incluyó el tatuaje de Bob "Die Bart, Die" en el quinto lugar del conteo "los mejores tatuajes de la historia del cine y la televisión" encontrándose comparado entonces con el que usó Robert De Niro en la versión de 1991 de *Cabo del Miedo* ya que este ocupó el tercer puesto en la misma lista.

Con este episodio *Los Simpson* reafirman su posición como una de las series más comerciáveis y rentables en la historia de la televisión estadounidense. Así como la fama de comedia inteligente, al entrelazar textos y convertirlos en una parodia que no deja de lado la crítica.

CAPITULO III

Análisis Narratológico de *Cabo del miedo* (1962. J. Lee Thompson),
Cabo del miedo (1991. Martin Scorsese) y
Cabo de miedosos (1993. Matt Groening)

Nuestro estudio se perfila como una investigación teórica- transdisciplinaria sustentada en una bibliografía amplia que permita estudiar el hecho cinematográfico desde una perspectiva de la teoría literaria aplicada al cine.

El enfoque metodológico que emplearemos para la lectura y el análisis de las películas planteadas ha sido revisado y empleado por analistas y teóricos del cine: el análisis narratológico. Mediante éste lograremos conocer la estructura y funcionamiento de cada uno de los textos escogidos, para así lograr responder las preguntas surgidas durante el proceso de investigación

Para Gonzales (1995), la narratología del cine está constantemente corrigiendo, criticando o cuestionando los conceptos provenientes de la literatura.

Lo narratológico, siempre configura lo narrativo y lo temático, al menos en la medida en que lo narrativo-temático y lo narratológico se presuponen y se condicionan mutuamente: no es posible tratar una cuestión sino a través de un narrador o de un perspectivador, ni sin recurrir a los demás subcomponentes narratológicos; y esa co-presencia de estructuras es determinante para la forma del contenido. (Gonzales Requena. 1995. Pág. 180)

El estudio teórico de las técnicas narrativas, según Gonzales, se encuentra menos desarrollado que el estudio de figuras retóricas, la acción o los temas. Esta deficiencia de la teoría descriptiva narratológica es aún mayor de lo que a simple vista se puede creer, pues lo que existe no suele poseer el carácter general que le permita valer para analizar lo que se expresa, al menos cinematográficamente.

Para enfocar un poco más el análisis narratológico a nuestro estudio partimos de la idea de Barthes propuesta en su libro *S/Z*. En este libro, Barthes inicia un análisis narratológico que no toma al texto literario como objeto de estudio desinteresado,

(...) en este libro, la función del lector es la de la producción de sentido: el lector emprende un proceso diacrítico con lo literario. Esta idea persiste en los últimos escritos de Barthes, donde queda sin definir exactamente aquello

que constituye lo literario. Para Barthes no hay idea original, sólo hay repetición intertextual. (Payne, Michael et all. 2002)

Tomando en cuenta estas herramientas obtendremos un resultado más completo, lo cual nos permitiría ahondar en el terreno de la intertextualidad en la construcción adaptativa y el hecho cinematográfico.

A continuación, se presentará una muestra de los análisis narratológicos de la muestra elegida: *Cabo del miedo* (1962. J. Lee Thompson), *Cabo del miedo* (1991. Martin Scorsese) y *Cabo de miedosos* (1993. Matt Groening). Para fines de nuestra investigación tomaremos una escena representativa dentro del cada uno de los filmes, ésta escena es la del encuentro de Nancy/ Danielle Bowden y Cady en el caso de los filmes y de Bart Simpson y Bob Patiño en el caso de *Los Simpson*.

Esta escena será desarrollada y analizada para descubrir los códigos que encierran y con ellos descubrir los diversos planteamientos que el autor quiere desarrollar. La comparación de estas escenas arrojará datos interesantes a la hora de compararse pues en ella hay altos contenidos de la propuesta del autor.

Es importante aclarar que el análisis narratológico completo de la muestra puede ser encontrado en los anexos, junto con las segmentaciones correspondientes. Igualmente debemos decir que la parte crítica de éste análisis fue suprimida por considerarse un elemento, que si bien aporta una opinión del filme, no aporta a la investigación, por juzgar ella la muestra seleccionada.

3.1. Cabo del Miedo. 1962. J. Lee Thompson.

Como se mencionó anteriormente la escena escogida para éste análisis es la escena del encuentro entre Max Cady y Nancy Bowden. Es el segundo encuentro que tienen dentro del filme.

Nancy es la hija de Sam y Carol Bowden., es una chica blanca, bien vestida, siempre arreglada. Estudia en una buena escuela. Simpática, correcta, bien educada. Infantil, aunque tiene 14 años se ve y se comporta más como una niña, que como una adolescente. Es una niña bonita, obediente de sus padres.

Nancy representa el objeto de deseo de Cady, mediante ella él llevará a cabo su plan. Sólo tienen un momento de encuentro antes de la casa flotante, momento en el que podría decirse hay una gran carga erótica de parte de Max Cady hacia la niña. Finalmente Sam logra protegerla del mal que representa Cady, aún y cuando tiene que alejarse de lo que presuponen sus principios.

Es que Sam Bowden un hombre de más de treinta años, estable económica y emocionalmente, siempre guarda una buena compostura, siempre mantiene un tono de voz adecuado, trata de guardar la moral y las buenas costumbres. Es un hombre muy correcto, es abogado, respeta las leyes y trata de vivir regido por ellas; por eso cuando Max Cady llega de nuevo a su vida y las leyes no pueden ayudarlo, trata de buscar alguna manera de salir de esa situación, a pesar de sentir que está irrespetando sus principios; sin embargo, él no se encarga de darle sanción a Cady una vez que lo atrapa, lo deja en mano de la justicia, lo que permite ver que es un ser dominado por la razón y no las pasiones y emociones.

Todo lo contrario se podría decir de Max Cady quien es descrito por algunos personajes de la película como un animal. Lo que vemos de Cady físicamente es todo lo contrario a esta descripción; si bien no está de traje y cobarta como Sam – Cady tiene un *look* más relajado de camisas cortas y sombrero-, no tiene mal aspecto siempre se presenta arreglado. Blanco, de estatura más baja que Sam y sin cicatrices evidentes, Cady es un hombre que ha pasado los últimos 8 años de su vida en prisión (en esta versión del filme), lo que ha hecho de él un hombre con deseos de venganza. Acusado de violación y agresión en contra de una niña de 14 años, Max Cady tiene

una fuerza muy grande y astucia. Seductor, bien parecido. Al contrario de Sam es un hombre que vive de las pasiones y se deja llevar por sus emociones.

La relación de estos hombres es desde el principio conflictiva, estos dos personajes funcionan a manera de polos opuestos. Uno – Max- persigue al otro, lo acosa de una manera tan inteligente que no hay pruebas de acoso alguno, lo que lleva a Sam al límite de la desesperación. El resentimiento de Max hacia Sam viene porque él testificó en su contra en un caso de violación, por lo que quedó alejado de su familia e hija. Funcionan casi como alter egos enfrentados: Max funciona como la sombra de Sam, lo que está prohibido en su vida, el instinto animal que logró gobernar la razón y las leyes.

Se podría decir que el conflicto general en esta escena y que se mantiene en la película es uno de los principales conflictos dentro del arte en general: la lucha entre el bien y el mal. Representado el bien por Sam y su familia y el mal por Cady; este enfrentamiento se lleva a cabo durante todo el filme. El triunfo es del bien y la sanción es una sanción justa liderada por el raciocinio.

Ahora bien hay algunos conflictos internos que mueven a los personajes, sus acciones y sus reacciones, tanto en esta escena como en el resto del filme. En esta historia en particular, los grandes conflictos internos los poseen Sam y Cady, que podrían tomarse como los pilares fundamentales de la narración.

El conflicto interno que mueve e inicia toda la historia es el de Max Cady. Estuvo en prisión por violación y agresión en contra de una niña de 14 años. Su principal testigo en contra fue Sam Bowden, por lo que él juró venganza. Alejado de su familia, esposa e hija, Cady al salir de la prisión se muda al pueblo de New Essex, donde comienza a dar marcha a su plan. La venganza es el principal motor en Cady por sentirse que Sam le quitó todo lo que pudo haber tenido.

En Sam el conflicto estalla cuando llega Cady. Él vivía en un mundo perfecto lleno de leyes y donde todo es respetado, Cady logra encontrar una manera de entrar en este mundo y además ponerlo de su lado. Por eso Sam no logra encontrar manera de hacer que su propio trabajo lo respalde y lo proteja. Las leyes no son suficientes para protegerse y se da cuenta. A pesar de ser un hombre recto entra en tal conflicto que toma medidas que no son consideradas correctas y entra en el mundo *animal* de

Cady. Sin embargo su parte racional y moral tiene más peso y es la que al final decide la sanción para Cady. Otro conflicto importante en Sam es el sentirse amenazado, se despierta en él entonces el instinto de protección hacia su familia y ya que no ha ley suficiente para proteger a su familia Sam llegará a tomar medidas impulsivas.

Los otros personajes como Carol y Nancy, si bien poseen conflictos internos que es sentirse acosadas y privadas de su libertad y de su mundo, no dan a la historia algún giro importante, estos son derivados de los otros dos grandes conflictos que mueven a los personajes. Esto se puede observar en esta escena, donde Nancy huye al sentirse amenazada por Cady y trata de esconderse para evitar que le hagan daño.

De esta manera se plantea en esta escena uno de los temas principales del filme: la ley de la venganza. Este es un tema presente a lo largo del filme planteándose como uno de las isotopías preponderantes. Esta isotopía consiste en cómo la ley no está capacitada para proteger a los ciudadanos de lo que podría ser un acoso inteligente, pues en este caso Cady se vale de la misma ley para realizar su juego. Es entonces la misma venganza una ley en sí misma, todo es válido en ella, hasta valerse de las leyes que rigen la vida diaria.

El deseo sexual también está dentro de la escena. Nancy es el objetivo de Cady, previamente ya ha hecho comentarios sobre ella que permiten ver que la ve de una manera diferente y en esta escena la mira y persigue como cazador a su presa. Esto está presente en la historia en general, aunque no de manera muy explícita. Durante el filme Cady coquetea constantemente con mujeres, la chica del bar o la camarera de los bolos. Posee un impulso sexual muy grande a tal punto que fue acusado de violación y agresión, por lo que estuvo en prisión durante ocho años. Esto deja en descubierto otra isotopía en el filme lo primitivo del ser humano, Cady es un hombre esencialmente instintivo, se deja llevar por sus emociones, frustraciones y deseos, al contrario de Sam quien es un hombre que ha suprimido esa parte primitiva de él; es un hombre correcto, que trabaja para y por las leyes, y al encontrarse con Max Cady entra en contacto de nuevo con esa parte que ha suprimido durante tanto tiempo y que despierta en él los mismos instintos.

Es que la vergüenza de exponerse ante la sociedad y la humillación que involucraría decir que un individuo ha sido transgredido, es lo que impulsa a Sam a recurrir a métodos no ortodoxos para proteger a su familia. Si la ley no puede protegerlos ni de Cady, ni de la vergüenza, él si lo hará. Poniendo en riesgo incluso, la libertad que tanto disfruta y que le fue negada a Max Cady, y por la cual ahora está buscando venganza.

Se podría decir, entonces, que los temas principales dentro de la narración son: La ley de la venganza y el deseo de protección. Estos temas a su vez esconden deseos y acciones que impulsan a los personajes y traen consigo nuevos temas a la narración, estos son los subtemas, en este filme se podría decir que los subtemas son:

- El miedo a la amenaza.
- El deseo sexual.
- Lo primitivo del ser humano
- La vergüenza de exponerse frente a la sociedad.
- La libertad.

Este filme encierra varios discursos además de los mencionados. Él más fuerte es quizás una fuerte crítica al sistema judicial y las cantidades de leyes que rigen la vida del hombre hoy en día. La ineficiencia de éstas al momento de defender o culpar a un individuo. Sólo funciona con pruebas eficientes, el sentirse inseguro y perseguido no es suficiente prueba para que las leyes actúen. Es una crítica directa que sin embargo, no llega a una sanción, pues al final luego del enfrentamiento Sam Bowden entrega a Max Cady a la justicia, para que ella sea la que se encargue del castigo de ese hombre, Sam es incapaz de tomar la justicia por sus propias manos, indicio del ser pensante y racional que es.

Justamente ese es otro de los discursos que vemos en este filme, para el autor el hombre actual rige su vida por las leyes y las buenas costumbres y ha dejado de lado por completo su lado animal, sus instintos han sido domesticados al beneficio de una vida en común satisfactoria. Pero, ¿qué pasa cuando llega un individuo con estos instintos sin domesticar?, que es por naturaleza agresivo y animal y se introduce en

nuestra sociedad. Sam al no encontrar refugio en las leyes, se entrega también a sus instintos.

La naturaleza humana es básicamente animal, y eso es lo que representa Cady, Sam funciona como su alter ego, ese hombre que ha logrado reprimir su naturaleza y tiene un comportamiento decente. Su enfrentamiento está presente durante todo el filme, finalmente gana la razón sobre el instinto, el pensamiento sobre la acción. De esta manera el autor deja su posición clara frente a la sociedad y el papel que desempeña el hombre dentro de ella, haciendo una crítica sutil pero intensa.

Ahora bien, el autor toma elementos del cine negro y del thriller para hacer su historia más vívida y de mayor suspenso, estos elementos se dejan mostrar en la escena escogida. Por ejemplo durante esta escena el autor crea una gran expectativa en torno a la persecución. Existe una tensión creada al creer que Cady persigue a Nancy, y esta huye despavorida (fig. 1) Pero al final, se descubre que es el conserje de la escuela que, vestido como Cady, ha estado detrás de ella y el verdadero acosador está afuera aún esperándola.



Fig. 01

Este giro responde a un interés de emular a la fórmula hitchcockiana del suspenso. Este es un filme concebido como un *thriller*, o al menos era la intención del autor, y lo deja bien claro en el uso de la fotografía en blanco y negro, de los planos cerrados que dan sensación de acoso y encierro (fig. 2). También se deja ver esto en los juegos que hace el autor poniendo a los personajes en un estado de tensión y nerviosismo al pensar que están siendo perseguidos directamente o acosados, pero son sombras o los persigue otra persona vestida intencionalmente de la misma manera que el acosador. Tal como ocurre en esta escena.

Ahora bien la escenografía dentro de esta escena está a favor del planteamiento del autor. Primero vemos a Nancy salir de su colegio y encerrarse en un carro muy pequeño, mientras Cady va caminando por espacios abiertos muy tranquilamente. Nancy asustada sale corriendo y vuelve entrar al colegio, mientras Cady la mira tras las rejas, seña del animal enjaulado que fue. Nancy, en cambio, se encierra en lugares muy pequeños (fig. 2), tratando de esconderse, cuando al fin logra salir por una ventana, se encuentra al verdadero Cady en la puerta fumando un habano, ella corre y un carro la atropella, hasta que la encuentra su madre, esto refiere a que en ese momento serán incapaces de alejarse de su amenaza.



Fig. 2

En este sentido el autor deja claro también su posición respecto a los personajes involucrados en esta escena: deja la posición indefensa de Nancy ante su acosador, y su carácter de niña en peligro. Aún y cuando está vestida impecable, y su comportamiento a veces suele ser muy maduro, Nancy en esta escena es una dama en peligro y como tal, busca huir a toda costa del peligro. Se esconde primero en el carro, se aísla escuchando música, pero nada de eso puede protegerla del acoso de Cady.

Esto deja implícita una opinión del autor que es el papel de la mujer. El autor remarca considerablemente el papel del hombre como único proveedor y protector de la familia. Él es el encargado de vigilar por los intereses y seguridad de las mujeres dentro de la familia. La mujer queda como objeto del deseo, la que impulsa todas las acciones, medio de venganza y motivo de ella también.

Las mujeres en el filme están para apoyarse mutuamente en los momentos de dificultad, pero no son capaces de tomar en sus manos su defensa propia. En el caso de los Bowden hay protección y apoyo maternal (fig. 3), pero la protección física viene dada por Sam, las chicas son motivo de protección, no son personajes actantes de manera directa.



Fig. 3

Igualmente al ser víctima de agresión se muestran como tal; la mujer no habla sobre el asunto pues es motivo de vergüenza. Prefiere huir antes de tomar acciones en contra, o ayudar en algún caso, o siquiera testificar para salvar otra posible víctima. La vergüenza y el miedo a la humillación pueden más, como es el

caso de la chica violada por Cady en el filme. Y el hombre -transgresor o protector- consigue su victoria midiendo su fuerza frente a frente con otro hombre, nunca mide su fuerza con una mujer, más bien es un medio para probar su fuerza. Tal como ocurre con Cady y su agresión a la chica del bar.

En esta escena escogida, Cady se muestra completamente tranquilo, inmutable ante los gritos de la niña. La contempla y la sigue hasta la puerta del colegio y allí la espera, no parece tener más intenciones que la de asustarla, hacerle notar su presencia. Le interesa acercarse a ella y dejar en claro que no se irá hasta cumplir su plan, sin hacer ninguna escena, ningún escándalo. Cady es capaz de entrar en la vida de las demás personas de una manera tranquila, sin violencia física de primera mano, prefiere comenzar con acoso psicológico y esto se demuestra en esta escena, donde él tranquilamente pasea por el colegio de la niña y ella asustada desde el momento de despedirse de sus amigas, trata de protegerse dentro del carro, sin embargo Cady se acerca cada vez más y ella no tiene resguardo. (fig.4)



Fig. 4

El deseo de protección, es un tema encontrado constantemente dentro del filme y esta escena no es la excepción. Sam hace hasta lo imposible por proveerle seguridad a su familia, por alejar la maldad de ellos y darles seguridad y confianza. Lo que nos lleva al miedo a la amenaza, la familia Bowden se siente desprotegida, se sienten acosados y perseguidos, no pueden seguir viviendo y desarrollándose en su mundo como lo acostumbran, lo que les causa temor, reflejado en la falta de sueño de

los personajes y su constante paranoia, tal como le pasa a Nancy dentro de esta escena.

Es así como se expone el carácter humano dentro de esta escena, las sutilezas y fases propias de la humanidad. Se plantea momentos de desconfianza y tensión donde el bien y el mal siempre estarán batallando; el mal dentro de las personas, todo aquello que va en contra de la moral, se juzga y se sanciona con la ley, con la razón.

3.2. Cabo del Miedo. 1991. Martin Scorsese.

La escena escogida es el del encuentro entre Max Cady y Danielle Bowden en el teatro de la escuela. Es su primer encuentro en persona y la segunda vez que hablan uno con el otro. Danielle Bowden es el objeto principal de venganza de Cady, al ser una niña altamente manipulable, Cady logra envolverla y seducirla hacia él. En esta escena escogida para el análisis se evidencia la capacidad que tiene Cady de hacer a su antojo las cosas. Trata a Danielle como una adulto, cosa que no hacen sus padres, logrando ganarse la atracción de parte de ella; le habla de sexo, le permite cosas que sus padres jamás le permitirían o le habla de cosas de las que ellos jamás le hablarían.

No es de extrañarse entonces que la escena ocurra en un teatro, siendo Cady un gran actor, capaz de mentir para lograr su plan, que no le importa representar el papel de víctima, de predicador, de juez, buen samaritano, todo para llevar a cabo su venganza.

La escenografía de esta escena (fig. 01), también nos remite a un planteamiento muy claro: Danielle que ha estado en la escuela de pasillos abiertos y claros, al abrir la puerta del teatro, ve abajo en el escenario una escenografía de un bosque tenebroso y en el medio una casa de dulces, todo bastante oscuro y sordido. Llama desde la puerta a su profesor, y al ver a Cady sentado dentro de la casa de dulces ella baja.



Fig 01

La casa de dulce donde está sentado Cady es referencia a la misma Danielle. La casa está en medio del bosque tenebroso, de árboles grandes y terroríficos, la escenografía expresa la situación misma de la escena. Danielle es hasta donde Cady quiere llegar para cumplir su venganza. Terminar con esa inocencia, la dulzura que ella posee, intenta seducirla de varias maneras, de atraerla a él. De acabar con su niñez y cual lobo feróz, persiguiendo a caperucita en el bosque, poseerla.

Todos estos datos de Cady como predador están presentes en la escena escogida; por ejemplo, Cady (Fig. 02) utiliza una camisa con el logo de un caimán, un animal depredador. A Cady se le considera como un animal buscando venganza, buscando su presa para saciar su sed, acechando a su víctima; no es raro, que estos datos se arrojen desde el principio del filme al verlo en su primera aparición entrenando en su celda, preparándose para su batalla y su cacería.



Fig. 02

Y es que Cady es un animal que ha estado en cautiverio los últimos 14 años de su vida, en una cárcel acusado de violación y agresión en contra de una niña de 15 años. En el filme se nos presenta Cady como un fanático religioso, constantemente recitando pasajes bíblicos y con tatuajes en su cuerpo referentes a Jesús, la religión y la salvación. Astucia es la principal característica que podría caracterizar a Max Cady, un hombre adulto blanco, de aspecto despreocupado, se arregla y se viste de una manera extravagante, dientes desarreglados. Todo lo contrario de su némesis Sam Bowden a quien vemos como un hombre recto, arreglado, serio, respetado

dentro de su pueblo y por sus compañeros. Sin embargo, a pesar de su aspecto limpio y recto, debajo esconde un hombre capaz de ser agresivo y violento si se siente presionado o acosado. Como todos dentro de esta historia guarda un secreto: se dice de su pasado que solía hacer trampa en algunos juicios, también se sabe por su esposa de infidelidades en el matrimonio.

La relación entre Sam Bowden y Max Cady comienza desde hace 14 años, cuando Sam fue el abogado defensor de Cady en el juicio por violación y agresión. Sam al sentir que estaba cometiendo un error al defender lo indefendible escondió evidencias que pudieron haber exonerado de culpa a Cady o reducir al mínimo su condena. Cady fue encontrado culpable y sentenciado a prisión sólo por el cargo de violación. Para ese entonces Cady era analfabeta y Sam tenía que leerle todo los informes y cartas dirigidas a él, pero durante su estancia en prisión Cady aprendió a leer y escribir, y se instruyó en las leyes sirviéndose a sí mismo como abogado en las apelaciones, donde descubrió el informe que Sam había escondido. Por ello al salir juró vengarse de Sam por no haberlo defendido correctamente y sentirse traicionado. Comienza así una relación de cazador-presa, en la que ambos miden sus fuerzas.

Este filme está repleto de diversos temas que se van planteando a lo largo de él y que van haciendo el universo diegético mucho más complicado e interesante. Quizás el tema preponderante sería la venganza, pues ésta es la que mueve la acción principal. Cady quiere vengarse de todo los años que perdió en prisión por culpa de Sam, quien creyendo que hacía el bien, escondió el informe que pudo haber liberado a Max Cady.

Sin embargo, hay más temas dentro del filme y que logran una sanción que resulta mucho más interesante, ejemplo el de la familia disfuncional. Los Bowden aunque parecen ser una familia feliz y común, esconden dentro de ellos una gran disfuncionalidad. La pareja constituida por Sam y Leigh esconde una gran desconfianza y la hija es una adolescente rebelde, dispuesta a vivir nuevas experiencias que no le permite vivir New Essex.

Ésta familia que al parecer parece no logrará mucho y se separará con el tiempo, con la llegada de Max Cady logra unir fuerzas para protegerse y batallar en contra del mal que él representa. Este momento de mucha carga emocional y

realmente fuerte, los unirá como familia y los hará crecer como personas, de hecho luego de acabar con Cady lo primero que se aprecia es como se buscan entre ellos y terminan con un gran abrazo.

Sin embargo esta familia pone en el filme numerosas isotopías como el deseo sexual, el despertar sexual y las infidelidades, y aunque no se sientan orgullosos de sus acciones en los que respecta a esto, las viven sin prejuicios pero con dificultad, pues están rodeados de una sociedad que impone ciertas maneras de comportamiento. Y cuando estas normas son quebrantadas, se vuelven motivo de vergüenza, tanto para el que la quebranta como para los que lo rodean.

Max Cady representa todo lo opuesto a ellos su irreverencia ante las normas, lo hace una persona despreciable para muchos, pero a pesar de ello, Cady logrará envolver a las personas para lograr sus planes, y una vez que logra envolverlas se convierte en una persona agresiva, un animal no domesticado. Es así como la supervivencia del más fuerte entra en juego dentro del filme, hay una constante lucha de poderes entre Cady y Sam, si Sam no logrará vencer a Cady por la ley lo hará con sus propias manos; y Cady no desistirá hasta cumplir con su plan, es así como esta batalla sólo puede ser ganada por el más fuerte, el que batalle más duro hasta el final, sin importar astucia, inteligencia y estrategias.

Otra isotopía que salta a la vista dentro de este filme son los límites de la ley, Cady logra instruirse en la cárcel, aprende a leer y escribir y empieza a conocer libros de derecho, llegando a conocer por completo y dominar el sistema legal, esto le permite jugar con los límites que tiene la ley. El sabe, por ejemplo, que mientras no golpee a Sam no podrá ser acusado de nada; que estar sentado en el muro de la casa de los Bowden no es estar dentro de los límites de su propiedad. Es así como se vale de todo su conocimiento para acosar a los Bowden sin caer en manos de la ley, y cuando éstos quieren acusarlo de algo no tienen las pruebas suficientes por lo que las leyes se ponen del lado de Cady convirtiendo al victimario en víctima.

Esto lleva a que el acoso no sea nada más físico si no emocional, trayendo consigo un sentimiento de persecución constante que hace al ser humano sentirse desprotegido. Y justamente esa es una de las isotopías dentro de la narración: la inseguridad del ser humano. El hombre cree haber dominado cada aspecto de su vida,

se rige por normas, leyes, costumbres, pero cuando alguien o algo atenta en contra de éstas, el ser humano comienza a sentirse sin protección alguna, sin alguna herramienta que lo ayude a continuar con su mundo construido a la perfección.

Este filme encierra, de una manera muy barroca, muchos discursos a la vez no sólo se manifiesta la sensación de la víctima si no que se justifica al victimario, al cazador. Se le otorga un peso fuerte dentro de la historia, y sin importar su pasado o el porqué éste haya sido castigado, se le da una parte humana, dominada por los más bajos instintos, pero que está justificada en él por sentirse traicionado. Lo que deja entrever que el autor plantea que todos podemos llegar a ser Max Cady, todos somos animales y todos tenemos esos instintos, que sólo basta que nos derrumben nuestro mundo y saldremos a defenderlo y recuperarlo, tal como hace Sam.

El sentirse seguro es un pilar fundamental para el ser humano, y en este filme el autor lo lleva a un nivel mayor, donde los límites son irrepetidos y una chica de 15 años es capaz de prender en fuego a quien acecha a su familia sólo para protegerlos, o un abogado respetuoso de las leyes contrata matones para alejar a su acosador de su familia. No importa la edad, ni el género, la seguridad más que una opción es una necesidad para el hombre y hará lo que sea para conseguirlo, dejando a un lado las leyes y normas que rigen la vida en sociedad.

Este es otro punto que destaca en el filme el autor, para él la ley tiene límites y es incapaz de proteger a todos los ciudadanos que se rigen por ella. Ella toma una posición de acuerdo a las pruebas, más no a los hechos. Es así como Cady logra voltear el tablero del juego y a pesar de ser él quien acosa a los Bowden, hace parecer que es él la víctima de ellos.

Igualmente plantea el autor una posición respecto a la familia de nuestros días, donde cada quien es un individuo y actúa dentro de su propia familia como tal. Cada quien está en su propio mundo y no existe una unión. Es una familia disfuncional la que predomina dentro de nuestra sociedad y dentro de éste filme. Donde hay una esposa que carga con la huella de una infidelidad y de la depresión y a pesar de ello sigue con su matrimonio; un esposo que trata de ser lo más correcto posible, que lucha por proteger a su familia. Con un trabajo que si bien le da ganancias económicas, se vuelve en su contra cuando lo necesita y una hija que está

en plena adolescencia, rebelde e inquieta, queriendo conocer todo lo que su pequeño pueblo no le ofrece. Esta familia sólo logra unirse en momentos de adversidad; sin la aparición de Max Cady, los Bowden probablemente serían distintos, y eso es un punto muy claro dentro de la proposición del autor, la perseverancia de la familia unida.

De esta desunión familiar y de la infelicidad de los personajes se vale Cady para desarrollar su plan. Y lo deja en evidencia en la escena analizada, Cady astutamente, le dice a Danielle que conoce que ella y su familia son infelices y que entiende que deben pasar por el infierno para conocer el paraíso.

La actitud de Danielle durante la escena responde a lo que venimos observando de su personaje en el filme. Una chica rebelde que no le gusta compartir con su madre, ni su familia, en pleno despertar sexual. Es atrevida, fuma marihuana con sus amigos de la escuela. No le gustan las constantes peleas entre sus padres. Estudiante regular, en clases de verano para recuperar algunas materias y ganar créditos. Ingenua y fácil de manipular.

La relación de Danielle con su familia es difícil. Con su padre la relación no pasa de allí, se basa en la autoridad y la (des)obediencia, aunque Danielle es una niña rebelde que defiende sus opiniones sus padres aún están conscientes de que ella ya no es una niña y tratan de controlarla. Con su madre lleva una relación distante, a Danielle no le gusta compartir con su madre. Leigh comparte más con su perro y sus dibujos que con su hija. Aunque la ama y protege, no hay un acercamiento más profundo entre ellas.

El vestuario que usa Danielle en esta escena (Fig. 03), deja en evidencia su conflicto, conflicto que la acompaña durante gran parte del filme. Ella es un personaje lleno de dudas propias de la adolescencia. Sus padres no la dejan ser una adulta totalmente, la tratan como una niña; aunque todas las ideas, emociones y sentimientos que posee sean propios de un adulto, sus padres no la aceptan como tal. Se encuentra en pleno despertar sexual, tiene curiosidad por todo un mundo que desconoce, pero que ansía conocer; no obstante su ingenuidad, propia de sus pocos años de vida, la hace cometer errores. Esto se evidencia dentro de la escena escogida para el análisis: la ingenuidad de Danielle la lleva a ser una presa fácil para Cady,

ella también se deja llevar por él, por su juego incluso aún sabiendo que es el hombre que ha perseguido a su familia.



Fig 03

Dentro de este film todos los personajes tienen conflictos internos bastante marcados, sin embargo el film está movido por un conflicto en particular que resalta y es el que mueve la historia: el resentimiento. Max Cady es un hombre resentido con la sociedad, que lo obligo a pasar los últimos 14 años de su vida en una prisión, pero sobretodo resentido con Sam Bowden quien en lugar de defenderlo, y ser su aliado se convierte en su enemigo al entregarlo a la justicia conscientemente.

Este resentimiento está marcado también en los demás personajes: Sam lo tiene presente con su trabajo, él que ha trabajado tanto para y por las leyes y esta vez que las necesita, no encuentra en ellas refugio alguno si no señales de acusación en su contra, lo que lo lleva a asumir posiciones comprometedoras y totalmente en contra de sus principios. Leigh tiene resentimiento hacia su marido, pues éste le fue infiel y siente que aún le es. No hay entre ellos confianza absoluta, hay una ruptura que viene desde años atrás. Danielle tiene resentimiento hacia sus padres por no dejarla convertirse y ser finalmente un adulta tal y como ella se siente y se ve.

Es así como el resentimiento es el gran conflicto dentro de esta historia, moviendo las principales acciones de los personajes y su reacciones. Sin embargo, cada uno de ellos tiene más conflictos internos, lo que hace esta historia rica en discursos y matices.

Sam si bien tiene un conflicto con su profesión como se dijo anteriormente, posee conflictos internos muy fuertes. Su necesidad de buscar protección para su familia a cualquier costo -en algún momento sin importar el modo-, lo lleva a hacer cosas que jamás pensó que podría hacer. Entra en contacto con su predador interior, llega incluso a cazar su presa y al dejarse llevar por su animal intentar darle muerte. Sin embargo Sam ve sus manos manchadas de sangre y las lava en el río, liberando su culpa.

Max Cady también posee conflictos internos arraigados, apesar de que en él el más fuerte es el resentimiento, hay en Cady un gran grado de frustración y de sentirse traicionado por Sam Bowden, por haber escondido un informe que lo podría haber ayudado a reducir su condena.

Hay personajes secundarios que también están llenos de conflictos internos tal es el caso de Lori. Quien está completamente enamorada de Sam y sabe que nunca podrá consumir ese amor, pues Sam intenta ser un hombre correcto. En su despecho y al ser víctima de Cady entran en ellas los conflictos de la vergüenza, la humillación y la culpa, todo eso la mueve y le imposibilita testificar en contra de Cady en algún posible juicio o siquiera realizar una denuncia.

Todos estos conflictos hacen que la historia se convierta en un universo humano, más allá de un thriller. Que cada personaje viva y exponga sus deseos y frustraciones, sus vivencias y sean éstas las que justifiquen cada una de sus acciones.

Esta escena fue elegida por considerarse un núcleo importante dentro de la narración, Danielle es la voz testigo de ésta historia, es la que nos cuenta los que ha ocurrido y en este instante de su encuentro con Cady la historia toma un rumbo que se ha querido evitar de parte de los Bowden: el de batallar de frente con su acosador y tomar la violencia como arma principal. Lo que sucede a raíz de este encuentro.

Este es el encuentro más cercano de Cady a los Bowden, el más íntimo también, incluso llega a besar a Danielle, quien se deja seducir frente a ese hombre que es para ella lo prohibido. Danielle se siente como todo adolescente, atraída por lo imposible, por lo que le prohíben. Le acepta a Cady un cigarro de marihuana, y aunque no lo fuma lo guarda como un recuerdo de él. Es un nexo que comparte con Cady, él representa para ella la libertad que es tan deseada, y por eso a pesar de ser

su acosador, se convierte de cierto modo en su objeto deseado. Dándole así una profundidad al personaje de Danielle, dibujándola como una joven llena de conflictos que la hacen cuestionarse sus relaciones.

Este vínculo que hay entre acosador y acosada se establece no sólo a nivel físico -Danielle siente una atracción por Cady-, si no que se reafirma de manera intelectual. Cady es un hombre que sabe de literatura y sabe convencer a la gente con la palabra y Danielle no es la excepción.

Dentro de esta escena Cady y Danielle hablan sobre el libro de Henry Miller *Sexus*, al principio podría ser una referencia un tanto inútil dentro de la historia; sin embargo, con el libro *Sexus* Miller establece a través de datos y escenas sexuales escandalosas el escenario en las discusiones filosóficas sobre el amor, el matrimonio y la felicidad. Todo esto podría tomarse como referencia al momento de la vida de los Bowden.

Otro dato sobre Miller es que su obra está llena de tono crudo, sensual y sin tapujos, lo que provocó una serie de controversias en el seno la sociedad puritana que Miller quiso estigmatizar, denunciando la hipocresía moral, criticando de paso el devenir de la existencia humana, desnudando su cinismo y múltiples contradicciones.

Estas mismas denuncias en cierto sentido las hace también el autor dentro de *Cabo del Miedo*. Donde tenemos un abogado recto en su comportamiento ante la sociedad, que tiene una familia aparentemente perfecta, de buena posición social y económica, que basa su vida en acusar o denunciar el mal comportamiento de los demás, pero que al profundizar en su vida observamos que su matrimonio está a punto de desmoronarse, que posee amantes, que no lleva una relación fácil con su trabajo y que incluso ha hecho trampa para ganar ciertos casos, lo que deja en entredicho su posición moral.

A Cady lo vemos como un animal amoral, al contrario de Sam, pero éste viene a defender es su ego herido, pues Sam le ha arrebatado su vida, su libertad, y por culpa de él ha perdido años de su vida junto a lo que pudo ser su familia. Este resentimiento que como se dijo mueve la historia plantea, como Miller, el devenir de la existencia humana en la que ya no importa el otro si no los intereses propios, y el

humano es capaz de matar o violentar por conseguir una satisfacción de esos intereses.

Así se pone en manifiesto las contradicciones que existen dentro de nuestra sociedad. Nos ponemos de parte de Sam pues lo consideramos víctima de la venganza y la persecución; pero olvidamos que Cady fue traicionado por Sam al ocultar documentos que pudieron liberarlo de la culpa. No con esto se quiere decir que el espectador deba tomar posición dentro de la historia, lo que se quiere decir es que éste filme hace que el lector se enfrente con su propia moral y enfrente sus propios principios, cuestionando la moral de la sociedad actual.

3.3. Cabo de Miedosos. 1993. Matt Groening.

Al igual que en los dos análisis previos, la escena seleccionada para profundizar dentro de la muestra es la del encuentro entre el victimario y la víctima. En este caso el encuentro de Bart Simpson con Bob Patiño. Es el segundo encuentro de Bart con Bob en este episodio y ocurre en Lago del Terror, en este momento descubren que Bob los siguió hasta el nuevo pueblo.

Bart Simpson es el hijo mayor de los Simpson. Tiene 10 años, es travieso y astuto. Es uno de los mala conducta en la escuela y esa fama lo persigue por todo el pueblo, sin embargo es un buen muchacho, no se mete en problemas muy grandes y suele resolver los asuntos que le afectan. Fanático de Krusty el payaso y de la tv. Ingenuo e infantil.

El fanatismo por Krusty lo llevó a defenderlo durante un caso en su contra. Krusty era acusado de robo a mano armada y Bart descubrió que en realidad era Bob haciéndose pasar por el payaso, para implicarlo y tomar su espacio en la televisión. Al ser descubierto Bob es enviado a prisión y allí es cuando jura venganza en contra de Bart.

Bob Patiño es un hombre culto, egresado de la Universidad de Yale, se autodenomina genio. Pertenece al Partido Republicano. Es un hombre de modales presuntuosos y refinados. Su carrera en la televisión comenzó como ayudante en el programa de televisión de Krusty el payaso, pero se cansó del abuso de Krusty y lo inculpó por asalto a mano armada, haciéndose pasar por él, como se dijo anteriormente, al ser encontrado culpable jura venganza y comienza su relación conflictiva con Bart.

Esta relación de odio es sólo con Bart, no con su familia; por culpa de Bart Bob ha estado en la cárcel tanto tiempo, es por eso que cada vez que le otorgan libertad condicional Bob trata de vengarse de Bart o Krusty quienes fueron los que lograron culparlo. Resulta curiosa esta enemistad entre un hombre adulto y un niño de 10 años, pero la astucia de Bart es tan grande que puede enfrentarse a él y de hecho siempre busca una manera de salir victorioso, lo que hace que Bob enfurezca y trate de vengarse nuevamente.

Es importante resaltar que la relación de los personajes de *Los Simpson*, viene ya establecida por ser una serie animada y en algunas ocasiones varía de acuerdo al episodio. En esta ocasión la relación que se presenta es la de costumbre entre Bart y Bob Patiño: odio y desafío.

Al tener esta relación de odio entre los personajes, el conflicto que los moviliza es el resentimiento. Bob Patiño odia a Bart por haberlo encerrado en la cárcel y ha jurado matarlo para vengarse. Es su principal conflicto, Bob está resentido porque Bart arruinó sus sueños de tener su propio programa de televisión educativo e interesante, de ser alguien en la vida más que un actor secundario en el programa infantil de un payaso.

Sin embargo en la narración vemos presentes otros conflictos en otros personajes. Bart esta vez siente mucho miedo de morir, de que Bob lo atrape y finalmente logre su plan, no puede estar tranquilo ni en casa, ni en la escuela y mucho menos se siente seguro, lo que moviliza en él una gran preocupación.

Otro conflicto presente en la historia que se hace evidente son los de Marge, primero porque su hijo es amenazado de muerte y necesita encontrar una solución y segundo porque tuvo que abandonarlo todo, amigos, familia y casa, por huir de alguien que ha estado amenazando a su hijo. Lo que no parece afectar a Homero quien va fluyendo con la historia sin ningún tipo de conflicto evidente.

Sin embargo todos estos conflictos están presentados de una manera paródica, respondiendo a patrones y modelos propios de la parodia. Esta serie se caracteriza por hacer burla de películas, hacer referencias a momentos de la historia, de personajes de la cultura popular y erudita, tomarlos y hacer de ellos caracterizaciones y burlas.

En la escena seleccionada ocurre esto, si bien el episodio entero es una referencia a las películas *Cabo del Miedo* (ambas versiones), en este momento en particular ocurre una referencia directa. En este encuentro Bart tiene miedo de lo que pueda hacer Bob, pero lo enfrenta igual. El elemento paródico es muy importante en esta escena; al llamar a Bart, Bob esta atado debajo del carro de una anciana, referencia a la película *Cabo del Miedo* de 1991 donde Cady se esconde bajo el carro

(fig. 1). En este capítulo Bob Patiño hace lo propio, pero mantiene ese medio de transporte, es su manera de trasladarse en Lago del terror.



Fig. 1

Dentro de este capítulo y esta escena se muestran temas diferentes, la venganza es quizás la primera que salta a la vista, por ser la más expuesta. Bob Patiño siempre ha querido vengarse de Bart por haberlo llevado a la cárcel, hace planes elaborados, rebuscados para poder lograr su venganza, sin embargo Bart con su inocente astucia logra vencer y evitar de alguna manera todos los planes de Patiño.

De manera magistral y sorprendente Bob realiza y escribe con cada detalle su plan cada vez que lo intenta, hace despliegue de todo su inteligencia, pero siempre deja algún cabo suelto que es lo que hace que su plan falle y vuelva a la cárcel, y vuelva a jurar matar a Bart por venganza.

Otro tema que se encuentra también dentro del filme es la de la ineficacia de la ley. Aunque a modo de burla que responde más a una propuesta ideológica del autor, está presente esto a manera casi de denuncia. Los policías no conocen la ley, son incapaces de detener a un delincuente y un niño de 10 años logra de alguna manera hacer lo que ellos no pueden: salvar y proteger a toda una familia. Siempre están divirtiéndose o buscando divertirse, sin hacer caso a su trabajo o a los posibles peligros dentro del pueblo.

Otro tema planteado es el de la familia disfuncional. La familia Simpson es una familia completamente atípica, que no sigue los valores tradicionales y aunque sigue las normas de la sociedad, no participan de ella de una manera tradicional. El

padre es un holgazán, la madre abnegada no tiene el respeto que merece, el hijo mayor es un travieso sin remedio, Lisa quiere una mejor vida y Maggie la menor ni siquiera es contada como uno más; sin embargo, es una familia con valores propios y que funcionan perfectamente en su disfuncionalidad, pues tienen sus valores propios y principios formados por ellos mismos.

Es así como al momento de la protección y seguridad cada uno toma de alguna manera las riendas, y es comprensivo con el que está pasando por el mal momento. Eso no impide, ni quiere decir que no hagan cosas sin pensar como Homero al entrar al cuarto de Bart con cuchillos afilados y sierras eléctricas, más lo hacen sin intención de maldad.

Al ser la isotopía más expuesta dentro del filme podríamos decir que el tema principal del mismo es la venganza. Pues este moviliza las acciones principales dentro del filme, las acciones y reacciones de los personajes.

Los subtemas dentro de la historia podrían decirse que son:

- La familia disfuncional.
- La unión familiar.
- La protección y seguridad familiar.
- La ineficacia de la ley

Los Simpson es una serie de fama de irreverentes y controversiales. Esa es la principal firma del autor, este capítulo no escapa a esa premisa. Siguiendo el patrón de hacer parodias de elementos de la cultura pop el autor se toma la libertad de hacer un *thriller*, a su modo.

Introduce elementos del cine típico de este género como las armas afiladas, los planos cerrados, las penumbras y oscuridad en los cuadros, pero no deja de lado su carácter de parodia y les da un toque de comedia a cada elemento usado. Los personajes mantienen una actitud misteriosa y nerviosa elemento típico de estos filmes y necesitan sentirse seguros en cada espacio de su vida.

Los elementos de la parodia como la sorpresa, la exageración y las referencias sobreexpuestas, pueden encontrarse a cada momento, en esta escena en particular; no

obstante el autor a medida que hace burla y convierte historias de miedo en comicidad, va haciendo denuncias que no pueden dejarse de lado.

Por ejemplo el papel de la policía dentro de Springfield, que puede ser fácilmente llevado a todo el ámbito judicial no sólo de Estados Unidos. Constantemente vemos a los policías haciendo bromas o arreglando trampas inútiles y no haciendo su trabajo. Esto podría tomarse como una fuerte crítica al sistema policial, el hecho de que un niño de 10 años logre hacer el trabajo que deberían hacer ellos los pone en una situación de mediocridad e ineficacia.

Lo mismo ocurre dentro de esta escena. Bob temido por todos por ser un genio vengativo, es parodiado y humillado al ser pisoteado por unos elefantes y un desfile (fig. 2), esto deja bien en claro la posición irreverente y de parodia del filme estudiado.



Fig 2.

De esta manera el autor envuelve, en su pequeño pueblo creado, en su diégesis, cantidades de denuncias y propuestas ricas de ser analizadas e interpretadas; no compromete su visión, pero deja lo más claro posible sus intenciones paródicas y de denuncia dentro de su propio texto.

CAPITULO IV

El papel de la intertextualidad en la adaptación

Postigo (1994) afirma que si tomamos la adaptación como un caso de transtextualidad, ésta se interesaría básicamente en la relación del texto transformado (hipertexto) con el texto anterior (hipotexto), pues allí intervienen varios procedimientos de transformación como: “*cambio de extensión, reducción del texto primitivo, que no será sólo cuantitativa ya que suele implicar modificaciones estructurales y semánticas.*” (Mendoza Fillola, Antonio. 1998 pág 197).

Esta relación entre hipo e hipertexto se puede ver con claridad en el capítulo anterior. El análisis narratológico más allá de permitirnos conocer con claridad y detalle un texto, permite establecer las relaciones intertextuales existentes, pues mediante él se *desnuda* al texto, lo conocemos desde su estructura más profunda, logrando observar o reconocer citas o referencias a otros textos. Al entender un texto y conocerlo detalladamente, se pueden manejar datos que son útiles para la demostración de conexiones intertextuales, de demostrar la presencia de la modificación del texto por intervención de planteamientos o discursos de otros textos. Estas modificaciones como bien afirma Postigo se reflejan en un cambio de estructura y semántica.

Tomando en cuenta esto podríamos afirmar, entonces, que la intertextualidad dentro de la adaptación modifica, transforma los textos produciendo un nuevo texto, que sí bien conserva su esencia, se nutre de las relaciones intertextuales para producir nuevas cantidades de proposiciones. Estos cambios no sólo renuevan la vigencia del texto, si no que le dan nuevos significados y matices.

La presencia de nuevos significados y significantes dentro del texto adaptado responde a una necesidad del adaptador de realizar una obra nueva en sí misma, se propone con esta nueva intención darle una dirección distinta al *texto primitivo* como lo llama Postigo. El proceso intertextual comienza, entonces, desde el mismo momento en que se propone hacer la adaptación de un texto, pues se comienza a establecer desde un principio maneras diferentes de replantear el tema, la estructura, de darle un nuevo sentido al texto anterior.

De esta manera y partiendo del análisis realizado, se establecerán a lo largo del presente capítulo conexiones y referencias intertextuales dentro de los filmes

propuestos para observar los cambios producidos dentro de cada uno de ellos, cambios que van de la mano del proceso intertextual.

Nuestro análisis se basa en ver cómo actúa la intertextualidad en las distintas adaptaciones de *Cabo del miedo*; teniendo como base el análisis narratológico realizado a los textos en el capítulo anterior, comenzaremos a plantear los cambios que existen entre los textos, para observar como gracias a estos cambios provenientes de la intertextualidad, el texto fue modificado y en qué grado. Igualmente veremos si existen en los textos referentes directos o citas intertextuales que podrían dar indicio de algún discurso del adaptador, que modifique el pensamiento de la obra origen.

En el desarrollo de esta investigación hemos apreciado como los estudiosos consideran que una adaptación no necesariamente tiene que ser fiel a su texto de origen. Para ellos el texto debe ser modificado para ser renovado. Esta modificación viene dada por el contexto; sin embargo, ¿la influencia del contexto sobre una obra adaptada, no es también una manera de intertextualidad? Allí se establece una especie de diálogo con todo lo que rodea el nuevo texto, la historia que se escribe, la historia del adaptador sumado a su *background*, los nuevos pensamientos, políticas, filosofías, todas estas cosas constituyen un contexto; de esta manera la intervención del contexto en la obra adaptada o no, puede ser considerada una relación intertextual.

Es así como son muchas las diferencias existentes entre los tres textos escogidos. El análisis realizado deja en evidencia muchas de ellas, diferencias que pueden ser reconocidas a simple vista y algunas que van mas allá y están insertos en la estructura de los textos. Por ejemplo la duración del filme y su tiempo diegético, a simple vista se podría afirmar que el cambio de duración responde a simplemente el factor época o espacio: *Los Simpson* por ser un programa televisivo tiene un margen de 20 min en la televisión, o la versión de Scorsese es más larga porque tenían acceso a más dinero y razones taquilleras. Sin embargo al comparar los análisis se puede afirmar que son las referencias intertextuales las responsables de este cambio de extensión.

La duración del capítulo de Los Simpson no sólo responde, entonces, al espacio que tiene dentro de la televisión, si no que al ser una parodia necesita resumir

las situaciones para causar un impacto directo y mayor comicidad, necesita que las referencias sean reconocibles de manera clara, no por eso tiene la obligación de extenderse; con sacar un guantes de tijeras o una sierra eléctrica, ya el lector reconoce con facilidad la referencia. En el caso de *Cabo del Miedo* de Scorsese hay un mayor uso de la intervención intertextual, pues él no sólo hace las referencias claras y evidentes si no que las involucra y desarrolla con su historia, incluso con sus personajes dándole mayor profundidad a su narración.

En el tiempo diegético las versiones también tienen sus diferencias aunque en ninguno de los casos es reconocible el tiempo transcurrido, el lector siente que en la versión de Scorsese pasa mucho más tiempo; que los Bowden son perseguidos y acosados durante mucho más días y es razonable que tomen cada una de sus acciones debido al desespero que esto causa. En la de Thompson el tiempo no juega dentro de la historia un papel fundamental, en esta narración son los hechos lo que cuenta, no se nos muestra cuántas noches sin dormir estuvo Sam con su familia, o cuántos días buscando ayuda, ella se limita a la reconstrucción de los hechos.

En este punto las diferencias también son bastantes reconocibles y el análisis realizado dejó datos interesantes a tomar en cuenta. El modo de narrar en cada caso es distinto, aún cuando el argumento es básicamente el mismo y es reconocible en los tres casos, la manera en que cada uno utiliza al narrador es distinta. Scorsese narra su historia mediante Danielle, otorgándole a la historia un giro más personal, más íntimo, de esta manera involucra al lector desde un primer momento con ellos, torna la historia más personal a diferencia de Thompson, quien toma un narrador externo a la historia y éste nos cuenta todo lo que ocurre, más no se involucra, lo mismo ocurre en *Los Simpson*; sin embargo estos narradores, en ambos casos ofrecen al espectador datos que los personajes no conocen, o juega con la narración como en el caso de Thompson haciéndole creer al lector que los personajes están en una situación de riesgo y acoso cuando en realidad son sombras que los persiguen o es alguien distinto, como ocurre en Thompson en la escena analizada. De esta manera se establece nuestra primera conexión intertextual, pues este juego de narración es bien conocido por realizarlo Hitchcock dentro de sus filmes.

Siguiendo con las conexiones intertextuales que pueden ser reconocibles al comparar estos análisis, hay algunas que se establecen por su contexto. En el caso de

Thompson, su primera opción para dirigir un filme dentro de Estados Unidos fue este thriller, sigue así los pasos de Hitchcock a quien admiraba y respetaba. Realiza de esta manera lo que se supone debería hacer un director británico de su época para tener éxito: un filme taquillero de suspenso y que reafirme la posición de los británicos dentro de éste género.

Seguidamente encontramos a Scorsese que considerado un autor dentro de la industria cinematográfica, intenta defender su lugar como tal, a pesar de realizar un filme comercial. Es así como comienza a jugar con la opacidad dentro del texto, comienza a reflejar en imágenes opiniones marcadas: el águila que vuela buscando presa, los constantes cambios de colores en la imagen, el agua que se transforma en sangre. Todos estos recursos que inserta dentro de su texto los hace para reafirmar su posición como autor, dispuesto a dar un discurso más allá de contar un cuento. Finalmente en *Los Simpson*, Groening reafirma su posición de irreverencia y parodia, humilla y se mofa de la maldad del villano y haciendo referencia evidente de la historia de *Cabo del miedo* construye su texto intervenido por numerosas referencias intertextuales.

Estas referencias intertextuales están presentes incluso en la construcción de los personajes dentro de los textos, en cada uno de ellos se ven modificaciones realmente interesantes, modificaciones que vienen dadas de la mano de la intertextualidad. Las diferencias entre el Sam Bowden de Thompson y el de Scorsese son muchas, aún y cuando las características son esencialmente las mismas, gracias al análisis se puede apreciar la manera en que en el texto de Scorsese se le otorga un carácter más humano a Sam, ya no es tan super héroe tiene características que lo hacen ser mas terrenal, que le dan notas al espectador que él puede llegar al mismo punto animal de Cady para salvase. Si hablamos de las mujeres dentro de la historia esta diferencia se hace abismal, dentro de Scorsese la mujer tiene una participación esencial, su rol es activo. Se puede notar fácilmente, tomemos como ejemplo a la mujer agredida por Cady: en Thompson, es una ex-reina de belleza que no testifica por vergüenza al qué dirán; en Scorsese, es una mujer con una vida profesional que por despecho y alcohol se va con Cady a su casa, que no testifica no sólo por el qué dirán, si no porque sabe que el sistema legal no funcionará a su favor.

En el caso de *Los Simpson* los personajes y sus relaciones vienen establecidas desde el origen de la serie, es por eso que su comportamiento y su actitudes se amoldan a la historia contada, en este caso la del *Cabo del Miedo*. Lo interesante de ésto, lo que resulta llamativo al lector es ver cómo estos personajes van desarrollando sus características dentro de la narración, produciendo sus típicas frases y *gags* acostumbrados en este episodio en específico.

En estos puntos narrativos -voz, tiempo, modo, personajes y narración- el análisis deja al descubierto muchas diferencias y relaciones intertextuales dentro de los textos seleccionados; sin embargo, a continuación se desarrollarán de manera más profundas estas diferencias, así como su correspondencia con referencias y citas intertextuales, que al intervenir el texto producen estos cambios.

La primera versión de *Cabo del miedo* realizada por J. Lee Thompson en 1962, fue una adaptación de R. Webb de la novela *The Executioners* de John D. Macdonal. Para esta adaptación de la novela al guión cinematográfico, Webb hizo varias modificaciones, sin embargo intentó seguir siendo fiel a lo que en ella se planteaba. A continuación se mencionarán algunas diferencias entre la novela y el texto cinematográfico, estas diferencias si bien van acompañadas en algunos casos del proceso intertextual no entran en nuestro estudio por limitarse él a las relaciones entre las versiones fílmicas, más no la adaptación de la literatura al cine, por ello se mencionarán a manera de datos, que proponen las bases del nuevo texto.

La primera diferencia que hace eco en la adaptación, es el cambio del nombre. Por una razón meramente comercial, como se explicó en el capítulo II de nuestro estudio, los productores del filme decidieron cambiar el nombre de *The Executioners* a *Cape Fear* (nombre en inglés, en español llamada *Cabo del miedo*), para ellos este nombre, propio de una localidad estadounidense, le daría al filme un atractivo comercial más fuerte además de arrojar datos sobre la historia, pues los Bowden entrarían junto con el público a una zona desconocida donde predominan las emociones fuertes, lo desconocido, el miedo.

Otra diferencia notable dentro de la adaptación fílmica es que Webb sólo deja una hija en la historia. En la novela los Bowden tienen tres hijos Nancy de 15 años, Bucky y Jamie. En la adaptación de Webb, Nancy es la única hija de la familia

Bowden y se convierte en el objeto de deseo de Cady, primero por ser hija de su enemigo y segundo por ser una niña atractiva recordemos que Max Cady fue encarcelado por violación a una niña de la edad de Nancy.

Ésta es otra diferencia entre la novela y el guión de Webb. En la novela de Macdonal, Cady viola a una niña australiana durante la Segunda Guerra Mundial por lo que pasa 13 años en la cárcel; en el guión de Webb, Cady viola una chica estadounidense y es condenado sólo a 8 años en la cárcel. Sam si bien fue testigo en ambas versiones existe una gran diferencia, en *Cabo del miedo* Sam es un abogado que presencié la violación y testificó contra Cady, fue el testigo principal del caso por lo que sobre él cae la responsabilidad de que Cady haya sido condenado; ahora bien en *The Executioners*, Sam al igual que Cady fue soldado de la Segunda Guerra Mundial y en Australia presencia el acto de violación de Cady.

Cady en *The executioners* excusa su comportamiento violento por cansancio de la guerra y llega incluso a violar y golpear a su ex- esposa por volver a casarse, en *Cape Fear* Cady menciona tener una esposa y una hija a quien no volvió a ver, sin embargo se sabe que la ha golpeado y violado, como hace con Diane una ex reina de belleza que conquista en un bar. Diane se niega a testificar en contra de Cady, pero este hecho deja bien en claro la naturaleza animal de Cady dentro de esta adaptación.

Otros cambios que pueden ser apreciados dentro de la historia son: en la novela sólo la madre presencia la muerte de Marilyn el perro de la familia, mientras que en el guión toda la familia presencia la muerte de él. La madre en la novela, cree haber visto a Cady anteriormente, una vez mientras hacía compras y otra vez sentado en el muro de su casa, pero no esta segura; en el guión no hay encuentros entre Cady y la Sra Bowden hasta el momento de la casa del bote, previamente tienen un encuentro pero éste es telefónico.

La casa flotante es un dato interesante dentro de la adaptación realizada por Webb, en la novela no existe esta casa flotante, ésto fue puesto como un elemento en la historia para poner a los personajes en una posición aún más vulnerable, alejados de todos y sin protección alguna.

El final de la historia también tiene un gran cambio. En la novela de McConal, Sam dispara a Cady y éste muere desangrado; en el guión cinematográfico, Sam dispara a Cady pero éste no muere y Sam lo entrega a la justicia. Todos estos cambios responden a una razón moralista intencionada por parte de Webb en el guión y que luego son reafirmadas por Thompson en el filme.

Thompson como se ha dicho anteriormente, era un gran admirador de Hitchcock y sus filmes, es por eso que intenta emularlo en la realización de *Cabo del miedo*. Usa elementos propios de las películas hitchcockianas como la música para incrementar el misterio, o el poner a sus personajes en posiciones incómodas, los hace sentirse perseguidos, nerviosos pero finalmente se dan cuenta de que son sólo sombras, o el espectador se da cuenta de que están siendo perseguidos por la persona incorrecta. Hay un juego con las situaciones de los personajes. Era tal su intención de hacer un thriller al mejor estilo del maestro de los thrillers que no dudó en llamar a un equipo que previamente hubiese trabajado con Hitchcock, músicos, editor, vestuaristas, actores para colaborar en la realización de este film.

Igualmente al ser un filme de Hollywood y que distribuía un gran estudio, Thompson tenía una fuerte vigilancia por parte de la censura, lo que lo obligaba a mantener una posición correcta ante la familia, las leyes, las buenas costumbres. Como se explicó en el apartado sobre el contexto de este filme en el capítulo II, Thompson no podía establecer ningún tipo de juicio muy fuerte ante ciertos temas, debido a su limitante con los departamentos de censuras de los estudios y gobiernos. De allí viene por ejemplo el cambio del Cady soldado, no podía permitirse que la imagen de la defensa de Estados Unidos fuera un hombre de naturaleza animal, violenta y vengativa. Sin embargo, muchos de estos temas que Thompson no explotó bien por la censura de la época o por ser él un hombre moralista, fueron explotados al máximo en la versión de 1991 que realizó Martín Scorsese de *Cabo del miedo*.

Ahora bien tomando como base los análisis realizados de las obras seleccionadas y las escenas consideradas, se han encontrado diferencias notables entre los textos. Diferencias que responden a cambios intertextuales, que han modificado el texto original otorgándole un significado nuevo dentro de la nueva obra.

Para el trabajo intertextual la adaptación de Scorsese resulta muy interesante, pues el autor conecta la historia principal de Cady con muchos más textos, haciendo de ésta una historia casi barroca de numerosos indicios intertextuales y significados; mientras que la de Thompson si bien tiene relaciones intertextuales claras, se limita más a la historia original, a la relación entre los personajes de Cady y Sam. Como bien se puede observar en el análisis, todo gira entorno a ellos dos y cómo solucionan sus problemas, los otros personajes son motivo de defensa o venganza, se usan como medios para sus fines.

La adaptación de Scorsese tiene muchos puntos de diferencia con el *Cabo del Miedo* de Thompson, se pueden observar desde el primer momento en que se observa el filme y con mayor profundidad cuando se realiza el análisis, pues éste permite ver como realmente la intertextualidad modifica los textos; aún cuando es el mismo argumento en ambas, en la segunda versión se encuentran y exponen temas que en la primera no se plantean, ni se asoman. Es así como las diferencias arrojadas por el análisis, mas allá de verse en los hechos que suceden o no dentro de la historia, radican en los temas tratados.

El primer tema que destaca en estas diferencias es la familia. La diferencia de los resultados arrojados por el análisis entre los textos es bastante fuerte, Scorsese presenta una familia completamente disfuncional, aunque si bien disfrutan de una buena posición económica y social, al contrario de la familia de Thompson, los Bowden en esta versión no disfrutan de una estabilidad emocional. Cada uno esconde secretos que hacen que la familia no esté unida. Aquí se nos presenta un Sam Bowden no tan correcto, con un pasado de falta a la moral y la ética, infiel a su esposa en varias ocasiones. Vemos una esposa independiente, que carga con el peso de los engaños de su esposo, sumergida en una gran depresión y que a pesar de sentir haber perdido muchos años de su vida –tal y como se lo dice expresamente a Cady- sigue aún como pieza fundamental de esta familia, a diferencia de la esposa dibujada por Thompson quién es la perfecta ama de casa de los '50, el apoyo del hogar y del esposo, que se ocupa de mantener una armonía dentro de la casa, sin hacer alguna actividad extra.

Otra pieza clave dentro de la adaptación de Scorsese es la gran diferencia que vemos entre la hija que dibuja en su texto y la de Thompson. En esta versión la hija

es rebelde y no tiene nada que ver con la imagen infantil, indefensa y bien educada que presenta Thompson. Aquí la pequeña Bowden fuma marihuana, disfruta de su feminidad, no le gusta estar y compartir a solas con su madre, es una adolescente típica y como tal, está completamente vulnerable ante las tentaciones que puedan aparecer en su vida, incluyendo a Cady.

De hecho dentro de la versión de Scorsese la hija tiene una participación muy importante, casi tan importante como la de Sam, ella es quien se acerca al lado oscuro de Cady, quien es atraída y se deja seducir en un principio por todo aquello que le resulta desconocido, al contrario de la hija retratada en Thompson. Incluso es quien narra la historia, poniéndonos al tanto de su situación y la de su familia, ya no es sólo importante lo que ocurre con Sam, si no con el resto de la familia. Esto responde también a un cambio de épocas, de contexto (tomando al contexto y su influencia sobre los textos como relaciones intertextuales), la década de los '70 y '80 deja en claro que los adolescentes representan para cualquier industria un negocio muy fuerte, es por ello que cada vez más se retratan adolescentes dentro de los filmes o se realizan películas dirigidas a ese mercado en específico, todo esto explota durante los '90 y *Cabo del miedo* no puede escapar a ello. Sería inverosímil para el espectador de la época encontrarse con una Danielle de 14 años con un comportamiento tan infantil como la dibujada en el texto de Thompson, por ello ésta es más atrevida, rebelde y atractiva incluso.

Es así como guiado por estas nuevas concepciones Scorsese presenta la familia de finales de siglo, cada quien en su propio mundo, sin relacionarse, ni comunicarse, y ésto nos hace anhelar esa imagen de unidad familiar que reflejan los Bowden de Thompson, que combaten el mal juntos desde el principio. Se refleja así un cambio en la sociedad en la versión de 1991.

Pero éste no es el único cambio social que se hace notar en esta adaptación de *Cabo de Miedo*, al realizar la comparación de los análisis se muestra la diferencia de un dato interesante: el papel de la mujer. En la de Scorsese se plantea una mujer femenina pero segura, capaz de defenderse ella misma frente al mal o colaborar con el hombre en la defensa familiar. Aunque las dos versiones ponen a la mujer como objeto de deseo y de venganza, de discordia entre los hombres, la versión de Scorsese plantea que la mujer puede sentirse atraída por el lado salvaje y animal del

hombre, les pasa a Leigh y a Danny, ambas en algún punto se sienten atraídas por ese hombre que representa el lobo feroz, el peligro en sus vidas; a diferencia de la versión de Thompson en la que las mujeres huyen de el peligro, son incapaces de enfrentarse o acercarse a él. Esta diferencia deja entrever que el movimiento feminista ha ganado su espacio dentro de la sociedad moderna y que es tomada en cuenta para hacer nuevos planteamientos, incluso otorgarle a la mujer una carga sexual muy grande y capaz de defenderse sola, sin depender del hombre del todo para su realización.

Sin embargo, y esto es un punto de coincidencia de ambos filmes, la sanción que se le da al mal viene dada por el hombre, si la mujer ha ganado mucho espacio y participación con el correr de los años como bien se demuestra en estas diferencias, es el hombre quien siempre domina la pantalla, al menos en este tipo de filmes, donde la acción y el suspenso pone a la mujer de víctima y al hombre de héroe, respondiendo así a un patrón de géneros.

Siguiendo con las diferencias encontradas a partir del análisis, podemos afirmar que la versión de Scorsese tiene una carga sexual muy fuerte, no sólo de parte de Max Cady, si no de todos los personajes dentro de la película. Sam Bowden que en la versión de 1962, es un hombre completamente moral, no tiene en él ninguna carga sexual, en *Cabo del Miedo* de Thompson todo el peso sexual, aunque sutil, recae en Cady dejándolo a Sam como un hombre del que ni siquiera se piensa de alguna manera sexual. Ahora en el nuevo texto, Sam Bowden es un hombre completamente sexual, tanto como Cady. Ha tenido aventuras con mujeres fuera del matrimonio, se infiere una relación con su secretaria actual, mantiene relaciones constantes con su esposa. Incluso cela a su hija de Max Cady -para algunos estudiosos del filme existe en él una fuerte relación edípica-, Sam le dice constantemente a su hija que modifique su vestuario, que ya no es una niña. Incluso llega a preguntarle si Cady la tocó y al ella reírse picaramente la golpea.

Es que Sam entiende que Danny es una niña en pleno despertar sexual, descubriendo su sexualidad. Atraída por los placeres de la vida; Cady es su tentación, es un hombre que le habla de lo prohibido, de aquello que sus padres le ocultan y le trata como una mujer adulta, dándole datos y citándole cosas que abren su mente a nuevas posibilidades.

Cady en esta versión de Scorsese es un monstruo sin límites. Manipula, engaña e interpreta numerosos personajes para llevar a cabo su plan. No es de casualidad que lo haya interpretado Robert De Niro, en su mejor época y en el momento en que era considerado uno de los mejores actores y de los más respetados dentro de la industria hollywoodense. Entra de esta forma el *Star System* en el juego intertextual, con De Niro dentro del elenco de este filme se pueden afirmar ciertos asuntos, entre ellos que el filme pretendía ser un éxito de taquilla por ser él uno de los actores más taquilleros del momento. También se podría afirmar que el público esperaba de él una actuación magistral y así fue, incluso recibió una nominación al *Oscar* por su trabajo.

En este punto –la actuación de De Niro- resulta aún más interesante el proceso intertextual. El Cady que construye De Niro en sí tiene muchas referencias intertextuales, su representación de éste tiene relaciones desde el Norman Bates de *Psycho* hasta Freddy Krueger de *La Pesadilla en la Calle del infierno*. Vemos así que el trabajo del actor también se vale de las relaciones intertextuales para la construcción de personajes, enriqueciendo el texto filmico aún más.

En este caso el Cady representado es un monstruo capaz de hacer múltiples papeles: la víctima de Sam, el padre de Danny que tuvo un accidente, el nuevo profesor de teatro, incluso de Gabriela la criada de los Bowden. Sobre este punto comenta Robert Stam (2005), que el travestismo de Cady evoca a Norman Bates (*Psycho*), o Buffalo Bill (*Silence of the Lambs*), pues el travestismo funciona como una significante de perversión.

La venganza de Cady no tiene límites, al contrario de la versión de Thompson, donde si bien Cady es un animal agresivo y astuto, no llega límites que llega el Max Cady de la versión de Scorsese. Como se puede demostrar mediante el análisis en Thompson se representa un Cady confiado en su plan, con estrategias planificadas pero conserva una tranquilidad, su agresividad es dentro de todo controlada, su hostigamiento es más psicológico. El Max Cady de Scorsese es casi un jinete del apocalipsis que viene a atormentar a los Bowden y a explotar sus secretos y defectos, exponerlos en su cara y aprovecharse de ellos. Su idea de juicio final es más que psicológica, es más física, más intensa, dándole así pinceladas del cine de terror al filme.

El Cady dibujado en Scorsese tiene una obsesión religiosa, constantemente está leyendo *La Biblia*, recitando pasajes bíblicos o exponiendo sus tatuajes de motivos religiosos. Cady hace cantidad de referencias intertextuales durante el filme, al leer la biblia y al amenazar a Sam le dice que lea el libro que está entre *Proverbios* y los *Salmos*. Éste es el libro de Job, Cady cree fielmente que este libro es una lección de fe, pues Dios le arrebató a Job su familia y sus hijos de las manos, dejándolo solo, sin embargo el libro de Job para los estudiosos religiosos, reestablece el orden familiar, tal como pasa en el filme.

Si bien estas referencias responden a una manera de darle profundidad al texto y al personaje, para justificar sus acciones de venganza e igualarse con Dios, al permitirse hacer lo que desee (Cady dice *yo soy como Él, Él es como yo... soy más grande que Dios*), también responde a una influencia del cine de terror en los 80 y 90, donde a los caracteres religiosos se les da una vuelta y en lugar de ser visto como salvación, se ven como manera de darle a los personajes características demoníacas.

Es por eso que la justicia no puede con la ley del ojo por ojo de Cady, él y sus deseos de venganza la sobrepasan. Y el abogado correcto se ve frente a un dilema moral que le dará vueltas a su vida. Se convertirá en un animal más y se entregará a los instintos más puros, al contrario de su antecesor de la versión de Thompson que si bien se entrega al instinto animal, se deja dominar por la razón aún y cuando su familia esté en peligro.

Ahora bien existen en Scorsese referencias intertextuales directas, a manera de citas que hacen que el espectador establezca significados varios. La primera es la del cine. En ésta escena se encuentran los Bowden junto con Cady dentro de una sala de cine, ven *Problem Child* (Denni, Duggan. 1990) conocida como *Mi pobre diablillo* en Latinoamérica. Esta película trata sobre una familia que adopta a un niño problema que les hace la vida imposible; ésta a su vez es una parodia de *Bad Seed* (Mervyn Leroy, 1956), donde una niña es culpada de cometer varios asesinatos con sus zapatos de tap.

Estas referencias dan notas de lo que vendrá a continuación: un intruso entrará en la vida relativamente sin complicaciones de los Bowden y tratará de hacerles daño. La escena citada en la película también hace referencias a *El*

Resplandor (Stanley Kubrick 1980), se muestra una parte donde se ve al padre del niño que, ya cansado de los desastres del hijo, rompe con un hacha de juguete la puerta del cuarto para perseguirlo. Durante esta escena vemos a Cady fumando y riéndose escandalosamente, Sam intenta hablarle y quejarse pero sólo dice que es preferible cambiar de puesto lo que denota cierta cobardía en él ante los hechos que sucederán.

Existen en el filme de Scorsese existen otras referencias directas a películas, en modos de citas intertextuales, tal es el caso de un *close up* de Jane Wyman en el melodrama “*All that heaven allows*” (Douglas Kirk. 1955), mientras Danny y Leigh ven la televisión. Allí Wyman interpreta a una mujer de clase que se enamora de su jardinero y enfrenta el desprecio de su transgresión social. Lo que reafirma lo antes expuesto de la atracción consciente o inconsciente que sienten estas mujeres por Cady.

Igualmente existen dentro de la película de Scorsese numerosas referencias a los melodramas de los ´50, se pueden ver en los grandes planos que ubican la casa de Los Bowden, o el color sobresaturado de la imagen.

Otra referencia que se hace es la del desfile del 4 de Julio, día de la independencia de Estados Unidos. Día donde se celebra la libertad, la supervivencia, el triunfo de todas las batallas, y justamente allí es donde se da el primer enfrentamiento directo de Sam con Cady, que representa una amenaza fuerte para su familia.

Un punto a resaltar dentro de la versión de Scorsese es la presencia de los actores de la versión de 1962. En ésta podemos ver la actuación de Robert Mitchum y de Gregory Peck cumpliendo roles distintos a los que hicieron en la primera versión de la película: Mitchum es el sheriff, defensa de la ley; mientras que Peck hace el abogado defensor de Cady quien pide justicia para su cliente. La aparición de ellos son una referencia directa a su texto origen y la intervención en roles distintos hace que tome otra dimensión en este nuevo texto.

Otras referencias intertextuales dentro del film de Scorsese, según estudiosos son tres filmes de Hitchcock: *Stage Fright*, *I confess* y *Stranger on a train*. Es así como estas referencias intertextuales le dan un nuevo significado a la obra adaptada,

y valiéndose de ellas el texto se cambia logrando alcanzar otros matices que previamente no tenía, como se demostró en la comparación de los análisis. Y justamente de esta cantidad de elementos intertextuales es que se vale Matt Groening para realizar su parodia de *Cabo del miedo*, en la serie *Los Simpson*.

La parodia comienza desde el título del capítulo, el cual fue llamado en Latinoamérica *Cabo de miedosos*, haciendo referencia a los dos filmes previos. Las diferencias entre textos son muchas y saltan a la vista desde el primer momento de comparar los análisis. Nuestros némesis dentro de la historia son Bob Patiño y Bart Simpson, cumpliendo las funciones de Max Cady y Sam Bowden respectivamente.

El capítulo se basa en los filmes tanto de 1962 como el de 1991, para su historia. Esta vez Bob Patiño intentará matar a Bart con un plan elaborado, el cual llevará hasta sus últimas consecuencias, enfrentándose finalmente en Lago del Terror. Como el Cady de Scorsese, Patiño es un manipulador experto y logra interpretar variados personajes como la víctima o el cordero inocente que no pretende hacer daño a Bart, pero al igual que el Cady de Thompson es un hombre controlado y sereno.

Aunque la historia central y el argumento varían un poco, hay muchas referencias a los filmes de *Cabo del Miedo* dentro de este capítulo de *Los Simpson*., esto es lo que le da carácter de parodia al capítulo, pues no sólo se hace una referencia a la película, sino que se pueden apreciar cantidades de escenas importantes y reconocibles de los filmes previos. A continuación mencionaremos algunas referencias que podemos ver dentro del filme, más adelante se compararán con el análisis de las versiones previas. Estas son algunas de las referencias en el episodio de *Los Simpson* “*Cabo de Miedosos*”:

- La ida de Marge a la estación de policía de Springfield buscando ayuda, pero el jefe Gorgory dice que Bob no ha violado ninguna ley, que no pueden hacer nada por ella.
- Los tatuajes del cuerpo de Bob con mensajes dirigidos a Bart. La escena al salir de la cárcel, es exacta a la de Scorsese, el mismo plano y la misma manera de salir.

- La escena en la que Bob Patiño fuma en el cine y Homero se le enfrenta.
- Homero contrata a un investigador privado para persuadir a Bob de abandonar la ciudad.
- La trampa que tiende el jefe Gorgory en la casa de los Simpson con un muñeco de Krusty como anzuelo y su sugerencia de que Homero puede hacer lo que sea con quien entrase en su casa.
- Cuando Patiño se esconde bajo el auto de la familia, al ellos escapar de Springfield.
- El encuentro de Bart y Bob en Lago del Terror, Bob llega en un carro de la calle y llama a Bart, seguido el desfile que atropella a Bob. Evocando a la escena del encuentro entre Cady y Sam en la versión de Scorsese, el segundo encuentro de ellos.

Además de estas referencias a los textos previos, *Los Simpson* generalmente se valen de numerosas referencias a la cultura pop, a películas, sucesos, canciones, personajes y ésta no es la excepción. El motel donde se hospeda Bob Patiño se llama Bates, haciendo referencia a *Psycho* de Hitchcock. Siguiendo con las referencias a películas del género de terror hay cantidades de alusiones a películas como *Pesadilla en la Calle del Infierno*, cuando Flanders poda su césped con un guante de tijeras; *Viernes 13* cuando Homero entra a la habitación de Bart con una sierra eléctrica y una máscara de hockey.

Otra referencia a otras películas son los tatuajes que tiene Bob en los nudillos, los cuales son similares a los del personaje de Robert Mitchum en la película *The Night of the Hunter*, en la que Mitchum hizo el papel de malvado. Igualmente el sombrero de Homero y la canción que canta con la familia durante el viaje al Lago del Terror es una referencia a *I Love Lucy*. Toda la escena final remite a la ópera cómica inglesa del siglo XIX, *H.M.S. Pinafore*, ésta trata del amor entre miembros de diferentes clases sociales, así como de una fuerte burla de la marina real, los políticos parlamentarios y del acceso de personas no capacitadas a posiciones de autoridad.

Entre otras referencias, ya propias de la serie, se ha comparado al personaje de Bob Patiño con Willie E. Coyote, de los *Looney Tunes* notando que ambos son inteligentes pero jamás logran atrapar a alguien de menor intelecto.

Al comparar los análisis de los textos fílmicos con el de *Los Simpson* se pueden demostrar datos interesantes para el análisis intertextual. Primeramente hay que reconocer el carácter paródico de la serie, sin embargo esto no detiene en aprovecharse de las relaciones intertextuales para rehacer un texto, todo lo contrario, se vale de ellas aún más, para sacarle provecho y realizar nuevos planteamientos.

No es casualidad que sea Bart el escogido como la víctima de esta historia. Se plantea así una fuerte crítica a la familia, donde el padre es un borracho y mediocre y la madre tiene tantas ocupaciones en el hogar que se olvida de sus propios hijos, dejando a éstos libres de hacer lo que quieran, incluso tener enfrentamientos con ex convictos como sucede con la relación Bart – Patiño. Sin embargo tal y como sucede en la familia de Scorsese, esta disfuncionalidad familiar funciona en momentos de peligro y acoso y ellos se unen para batallar en contra del riesgo, es por eso que Marge va a la policía o que Homero a pesar de su desinterés acude a un detective privado.

Sin embargo se debe aclarar una vez más el carácter paródico de la serie, y como tal responde a ciertos patrones. Al hablar de parodia intervienen ciertas características propias de este género, Gennete las ubica dentro de la categoría de transtextualidad.

Para Gennete la parodia es una fórmula humorística que toma como referentes diversos textos. En algunos casos la parodia puede decir lo mismo que el texto parodiado pero de un modo rebajado y desviado, es el caso de éste capítulo de *Los Simpson*. Para algunos estudiosos la intertextualidad en la parodia funciona con seis reglas básicas: la reiteración de elementos del texto que está siendo objeto de la misma; la autorreflexividad; el carácter anti- canon pero a su vez canon, es decir usa elementos que permitan al lector reconocer que pertenece a tal género, sin querer pertenecer a él; la inversión, los caracteres cumplen más de una función; direccionalidad errónea, lo sucesos toman un camino inesperado; la inclusión de elementos extraños, como los rastrillos o como ocurre en la escena escogida para el

análisis textual donde Bob Patiño es aplastado por una banda marcial y unos elefantes; y la exageración.

Todos estos elementos los podemos encontrar en el capítulo de *Los Simpson Cabo de Miedosos*, dónde todas las referencias a los textos previos de manera clara y directa colaboran para que el texto original de *Cabo del Miedo* sea reconocible y le agrega elementos que completan la parodia.

En este sentido, y tomando como ejemplo lo explicado de la parodia, se puede afirmar que las referencias intertextuales modifican el texto, al punto de darle un significado totalmente distinto al que originalmente poseía. Sí comparamos este capítulo de *Los Simpson* y su análisis con los análisis de las versiones anteriores de *Cabo del Miedo* tenemos un ejemplo perfecto de ello. Aquí se puede ver como estas referencias son modificadas y transforman un significado. Incluso modifican temas y hasta lo terrorífico puede ser transformado en comicidad.

Ahora bien, hemos podido ver cómo en un texto adaptado existen cantidades de referencias intertextuales y cómo éstas conviven con el argumento original. Sin embargo, ¿cuál es exactamente el papel de la intertextualidad en el proceso adaptativo? Si bien la intertextualidad es reconocible dentro de los textos, ésta no se interesa solamente en ser reconocida, se interesa en las transformaciones que pueda realizar dentro de un texto determinado, en cómo un texto es altamente modificable y moldeable al entrar en contacto con otros discursos.

En este sentido no importa cuántas referencias intertextuales pueda o no conseguir el lector de un texto, no es un juego que se realiza a modo de diversión y el que consiga más gana, la principal intención de descubrir las referencias intertextuales es poder entender cómo éstas modifican el texto y se modifican a ellas mismas, logrando convivir y plantear nuevas ideas, que aunque parten de un texto previo, se renuevan y obtienen un nuevo significado

En *Cabo del Miedo* de Scorsese por ejemplo existen numerosas referencias intertextuales que modifican el texto anterior *Cabo del Miedo* de Thompson, a tal grado que la nueva versión puede ser vista como una obra en sí misma, distinta en cierto grado a su anterior, y seguramente se encontrarán muchos elementos similares dentro del argumento, pero la adaptación de Scorsese puede considerarse un texto

nuevo en todos los sentidos, con planteamientos distintos a su texto origen. Planteamientos sociales distintos, temas distintos y si trata los mismos los explora con mayor profundidad, entre estos dos textos podemos apreciar una gran diferencia no sólo técnica, que evidentemente existe, si no de discurso. Recordando lo que se mencionó de Postigo al principio de éste capítulo: en la relación entre el hipotexto y el hipertexto es donde se pueden determinar las relaciones intertextuales, y estos ejemplos de *Cabo del miedo* son ejemplos perfectos de esta relación.

Como se pudo apreciar las referencias intertextuales dentro de los textos de Scorsese y de Groening, le otorgan mayores dimensiones de profundidad. Esta construcción intertextual parece estar hecha a propósito por el autor, buscando una manera de darle nuevos matices a la historia, de profundizar en los elementos y de hacer un filme de mayor relevancia, pretensión y fuerza que el primero.

Incluso los personajes mismos tienen referencias intertextuales muy claras que los definen y le dan un carácter más profundo, se les otorga una tridimensionalidad; y aunque existen buenos y malos, éstos tienen también características de sus antagonistas y sus acciones están bien justificadas, a veces incluso por relaciones intertextuales como Cady con *La Biblia* y su religiosidad.

También se puede observar gracias al análisis, como los mismos temas al ser intervenidos por referencias intertextuales toman una dirección distinta a la previa, y proponen nuevas discusiones sobre los mismos, una manera distinta de verlos. Asimismo cómo el contexto tiene una gran influencia sobre las obras y la capacidad que tiene de transformar textos, por lo que podría ser tomado como una relación intertextual, pues son diálogos en enfrentamiento dentro de un mismo texto. Esto también se demuestra con la comparación de los análisis de las versiones de Thompson y Scorsese tan distintas en planteamiento temáticos.

De este modo es importante remarcar nuevamente las transformaciones que ocasiona en los textos las referencias intertextuales, un gran ejemplo es la escena escogida de *Los Simpson* para el análisis textual. Allí se puede ver como conviven los tres textos seleccionados. Recordemos que en la escena Bart escucha la voz de Bob llamándolo, al voltear ve a una viejita manejando un carro (esto es una referencia a los juegos psicológicos con los personajes en Thompson), pero al ver

que no lo ve, Bob lo vuelve a llamar y Bart baja la mirada y lo ve atado a la parte de abajo del carro (referencia directa a la versión de Scorsese). Con estas referencias a los dos textos anteriores, esta escena permite ver cómo funciona la intertextualidad dentro de los textos adaptados de manera transparente. Se puede observar cómo es que estas referencias a sus textos primitivos transforman el nuevo texto dándole sentido a la historia y a su vez éstas son transformadas por ese nuevo texto adquiriendo un nuevo sentido, paródico en este caso.

Es así como se comprueba que la intertextualidad en la adaptación modifica el texto, otorgándole nuevos significados y significantes. Convive con el texto original, pero interviene con nuevos discursos e ideas devorando el texto anterior (hipotexto) y escupiendo un nuevo texto (hipertexto) lleno de un nuevo concepto, una obra nueva en sí misma.

Es importante aclarar, sin embargo, que el análisis intertextual dentro de la adaptación exige un conocimiento del lector sobre los textos analizados. Pues la adaptación no sólo se utiliza para hacer de un texto una *versión* cómica, o burlarse de algún aspecto de los distintos géneros cinematográficos o de la televisión, como en el caso de *Los Simpson*, o como en el caso de Scorsese de realizar una versión más atrevida en todos los sentidos, renovar sus temas y proponer nuevos modos de ver un texto. En el fondo la adaptación, expresa una profunda admiración o crítica hacia el texto adaptado, estableciendo así una profunda conexión entre los textos, sus adaptadores y lectores.

CAPITULO V

Conclusiones

Una vez expuestas las ideas sobre la intertextualidad y la adaptación de distintos teóricos, así como los análisis de las obras seleccionadas y sus referencias intertextuales, podríamos concluir sobre los diferentes aspectos lo siguiente:

La intertextualidad no se limita sólo a la influencia, son textos entrelazados que conviven. Estos textos se presentan a modo de una red, y van interviniendo el texto originado, otorgándole nuevos discursos, significados y significantes, pues la intertextualidad funciona modificando no sólo la estructura del texto si no también la semántica.

El estudio intertextual no se basa en saber reconocer las referencias presentes en los textos, se interesa más por las modificaciones que puedan producir en el texto esas referencias. El análisis intertextual no se puede basar sólo en mencionar y saber reconocer esas referencias, lo interesante de este análisis es ver como esas referencias intervienen los textos y adquieren nuevos significados; no puede depender de decir y entender cuáles son las referencias o citas dentro de un texto, sino de ver qué función cumplen dentro de él.

La importancia de la intertextualidad radica en que el texto no es considerado ya un mensaje unidimensional, puede esconder en él numerosos significados que dependerán de la capacidad del lector de captarlos. Esto le da al lector un papel activo dentro del proceso de lectura, ya no es considerado solo un receptor que acepta el mensaje tal y como se lo dan, es él quien le otorga el significado al mensaje.

El cine es una actividad intertextual por excelencia. Es un buen ejemplo también de cómo funciona la intertextualidad, pues éste toma herramientas de las demás artes, las modifica y dentro de él cumplen nuevas funciones. Es una especie de canibalismo tal como lo vieron los artistas brasileros de los años 20 con su concepto de antropofagia, dónde las cosas externas pueden ser digeridas y transformarse en propias.

Este canibalismo o la absorción de otros textos o discursos para modificarlos o transformarlos, explica la manera en que funciona la intertextualidad; ésta interviene los textos originando una obra nueva con nuevos significados, tal como pasa en la adaptación. Sin embargo, la adaptación no necesariamente tiene que ver

con la fidelidad, la adaptación presupone el origen de una obra nueva en sí misma a partir de otra, originada en un contexto distinto que interviene. De esta manera, se establecen nuevas conexiones que más que renovar el texto para una audiencia nueva, hacen que se le otorgue nuevos significados al mismo.

El análisis intertextual, tomando como base el contexto, investiga cómo los fundamentos históricos o sociales son combinados y modifican un texto, permitiendo así establecer vínculos entre el discurso y el contexto en el que surge dicho texto.

Al afirmar que el contexto modifica el texto, se afirma que en el proceso de adaptación interviene la intertextualidad, pues el contexto es todo lo que rodea a la obra desde el *background* de su adaptador, hasta todas las obras que pertenezcan al género de la obra que se está adaptando.

Sin contexto no hay obra, sin intertextualidad no hay contexto. Existe entre ambos una estrecha relación, entendiendo contexto como los discursos que rodean la obra.

Una buena manera de entender cómo funciona la intertextualidad en las adaptaciones es realizando un análisis narratológico, pues este envuelve todos los aspectos de la narración, y allí son más ubicables y reconocibles las referencias intertextuales; al combinarse éste análisis con el contexto de la obra se pueden producir datos interesantes, que arrojan datos de cómo la intertextualidad participa del proceso adaptativo, interviniendo y originando nuevos temas y discursos, o profundizando los ya existentes. Es decir, es una herramienta útil para poder *desmenuzar* el texto y poder conocerlo y entenderlo desde sus más profunda estructura, entendiendo el porqué de estas referencias y cual es su función dentro del texto.

Es así como se podría afirmar, entonces, que el proceso de adaptación va tomado de la mano de el proceso intertextual, se vale de ella para producir un nuevo texto que constituye una nueva obra en sí misma, proponiendo nuevos temas, planteamientos y discursos.

Existen varias maneras de la intertextualidad intervenir dentro de un texto adaptado para producir una nueva obra: puede usarse para crear una obra diferente en

opiniones y significados, pero que mantiene su argumento, como es el caso de las distintas versiones cinematográficas de *Cabo del Miedo*; o puede otorgarle al nuevo texto matices de comedia y parodía, remantizando todo el significado de la obra original como ocurre en el caso de *Los Simpson*.

Ahora, si bien se pudo demostrar que el papel de la intertextualidad es intervenir en el proceso de adaptación cambiando u otorgándole nuevos significados dentro a los textos, es preciso remarcar que no se pudo demostrar cómo logra hacer estos cambios exactamente, es decir no se pudo demostrar cómo la intertextualidad se relaciona con el nuevo texto produciendo los nuevos significados. Sin embargo se pudo demostrar la presencia de ella y las transformaciones en el texto producida por ella.

Este punto que no pudo demostrarse aunque no era nuestro motivo de investigación (la nuestra se centra en ver el papel de la intertextualidad dentro de la adaptación, qué hace dentro de éste), resulta un tema muy interesante para profundizar en nuevos estudios dentro del departamento de investigación de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. La intertextualidad es un tema al cual se le puede sacar mucho provecho investigativo en nuestro país, pues son muy pocos los investigadores enfocados en ésta área.

Finalmente este trabajo realizado abre un nuevo camino de investigación en nuestro departamento, pues durante el proceso de investigación bibliográfica no se encontró algún otro trabajo que tocará esta área. Es por eso que se espera que sea de gran utilidad para próximos investigadores interesados en el tema y que esta área de estudio sea profundizada y se le mayor peso durante los años de estudio dentro de nuestra carrera universitaria.

ANEXOS

Anexo 1.

1.1 Segmentación *Cabo del miedo*. 1962. J. Lee Thompson

Criterio utilizado: unidades de acción

Escena	Descripción
1	Créditos iniciales. Ext.- Día. Max Cady camina por las calles del pueblo. Personas a su alrededor. Fundido encadenado a
2	Int.- Día. Cady llega al Palacio de Justicia. Pregunta por Sam, abogados a su alrededor, el sin preocuparse. Le dicen donde encontrarlo. Fundido encadenado a
3	Int.- Día. Cady entra a la sala de juicio. Sam está en pleno ejercicio, defendiendo un caso. Cady se sienta a observar. Se termina la sesión, Sam se retira del salón, Cady lo ve marcharse. Fundido encadenado a
4	Ext.- Día. Sam entra en su carro, cuando va a encenderlo alguien mete la mano por la ventana y saca la llave. Es Max Cady, le pregunta si lo recuerda, le dice que esperaba verlo tal y como lo vio la última vez. Discuten sobre el pasado de Cady en la cárcel. Pasa una chica, Cady hace un comentario sobre ella. Sam le pide la llave, él se la da. Sam arranca el carro y se marcha. Cady se despide diciéndole que se verán pronto, se va. Fundido encadenado a
5	Ext. – Día. Nancy corre junto a Marilyn, el perro de la familia, para recibir a Sam que está llegando del trabajo, bromean por una amiga de ella que la está esperando. Carol baja hasta la puerta y saluda a su esposo con un pequeño beso en la boca. Fundido encadenado a
6	Int. – Día. La familia Bowden juega a los bolos alegremente, se divierten y hacen bromas. Cady llega repentinamente, pide una cerveza y se sienta en una mesa detrás de ellos, sin que Sam pueda verlo. Coquetea con la mesera y le hace insinuaciones. Antes de hacer su jugada Sam se da cuenta de que Cady los ha estado observando. Ambos se miran fijamente, Sam se voltea hace su jugada pero falla, lo que trae bromas de parte de Carol y Nancy. Sam vuelve a sentarse, Carol se levanta a jugar, Cady se acerca a Sam y lo saluda, en ese momento llega Nancy. Cady se va. Fundido encadenado a
7	Int. – Noche. Sam desde los bolos llama al jefe de policía, le pregunta si pueden reunirse ahora mismo, éste acepta. Una vez en la oficina, Sam le explica la situación: Max Cady lo ha estado siguiendo y se siente nervioso, le explica también de donde conoce a Cady y el por qué cree que lo sigue (lo sorprendió cometiendo un acto de violación en las calles de Baltimore), el jefe de policía le dice que arreglará todo para hacer averiguaciones sobre Cady. Hace una llamada solicitando que averigüen la dirección de Cady. Tranquiliza a Sam le dice que todo estará bien, que este atento a las señales que pueda dar su perro. Fundido encadenado a

<p>8</p>	<p>Int.- Noche. Cady está en un bar, toma una cerveza mientras observa fijamente a una mujer, que conversa con sus amigos. Llega la policía y le solicitan a Cady que los acompañe, primero se niega, pero luego acepta, antes de irse se acerca a la mujer y le dice que le dará una hora para deshacerse de sus amigos. En la estación de policía Cady es interrogado, luego de un momento entra Sam acompañado del jefe de policía. Discuten sobre la estadía de Cady en la ciudad y sobre cómo se mantiene. Revisan la ropa de Cady pero al no encontrar evidencia alguna Sam se va mientras Cady riéndose se despide diciéndole que estará muy viejo para cuando él decida dejar la ciudad. Sam le pide que se mantenga lejos de su propiedad, día o noche.</p> <p style="text-align: right;">Fundido encadenado a</p>
<p>9</p>	<p>Int. /Ext. – Día. Residencia de los Bowden. Se escucha ladrar a Marilyn, el perro incesantemente. Sam en el estudio acompañado de Nancy atiende una llamada, es el jefe de la policía que le informa que tuvieron que liberar a Cady por falta de evidencias en su contra. Le recomienda que use medios legales para alejarlo. Se despiden. Nancy que todo este tiempo ha estado viendo por la ventana, se pregunta qué pasará con Marilyn que no deja de ladrar. Ambos salen del estudio a buscar a Carol, pero ella los consigue en el camino llorando diciendo que algo le sucede a Marilyn. Salen al patio y lo consiguen echado en el césped, rápidamente se montan en el carro y se dirigen al veterinario, una vez allí les dan la noticia de la muerte de Marilyn.</p> <p style="text-align: right;">Fundido encadenado a</p>
<p>10</p>	<p>Int. – Día. Nancy llora por la muerte de su perro, la madre se le acerca y le dice que no quiere que su padre la vea así. En ese momento llega Sam, les dice que necesita hablar con ellas. Les informa sobre Max Cady y les dice que deben tener la mayor precaución, no hay que temer pero tampoco confiarse, les dice.</p> <p style="text-align: right;">Fundido encadenado a</p>
<p>11</p>	<p>Int. – Noche. Carol no puede dormir bien, en sus sueños recuerda la conversación con Sam sobre Cady. Se levanta y no ve a Sam acostado a su lado. Sale del cuarto, revisa el cuarto de Nancy y tampoco está en su cama. Carol ya muy nerviosa y preocupada baja por las escaleras, al llegar al piso de abajo ve una sombra en la pared, se asusta rápidamente prende la luz y se da cuenta de que es sólo el sombrero de Sam en el perchero. En ese momento sale Nancy de la cocina, Carol le pregunta por Sam, ella le dice que está afuera, que bajo por un vaso de agua porque no podía dormir tampoco. Carol se asoma a la ventana, Sam afuera le da las gracias a un policía por rondar la casa y entra. Sam y Carol se abrazan en la puerta de la ventana.</p> <p style="text-align: right;">Fundido encadenado a</p>
<p>12</p>	<p>Int. – Día. Sam está defendiendo un caso en un juicio, recibe una nota del jefe de la policía, le dice que vaya inmediatamente a su oficina, Sam pide permiso para ausentarse un momento, el juez lo permite. En la oficina del sheriff (jefe de la policía), Sam es advertido sobre Cady, le dicen que contrató un abogado de reputación. Entran a una sala dentro de la comisaria donde los está esperando Cady con su abogado. Una vez comenzada la discusión el abogado expone que a su cliente lo han estado</p>

	<p>acosando por ser un ex convicto. Luego de caldearse un poco los ánimos, el abogado termina de amenazar, les advierte que o detienen el acoso o tomara acciones en contra. Se levantan y se van de la habitación. El sheriff le recomienda a Cady que contrate a un investigador privado pues, aunque él tenga razón, no hay un acto concreto en contra de Cady. Sam acepta la proposición.</p> <p style="text-align: right;">Fundido encadenado a</p>
13	<p>Ext. – Noche. Cady está con la chica que conoció en el bar. Conduce tranquilamente, mientras conversan se da cuenta de que lo están siguiendo, sigue conversando con la mujer sin embargo. Una vez en el lugar, el detective llama a la policía, les dice que si quieren alguna información sobre Cady y atraparlo en sus andanzas, vayan al hotel donde está con la chica.</p> <p style="text-align: right;">Fundido encadenado a</p>
14	<p>Int. – Noche. La policía llega al hotel, el detective les da indicaciones de dónde está la chica con Cady, ellos suben y al entrar a la habitación no hay señales de él. La chica está tirada en el suelo, no quiere hablar con la policía del asunto. El detective entra y le explica lo que sucede con Cady y los Bowden, ella no le presta atención, se levanta y pide un taxi para irse, el insiste en contarle. Ella dice que no colaborará pues no soportaría la vergüenza. Sam llega al hotel, la chica no quiere hablar, le dice que lo siente y se va. El detective le dice a Sam que intente cambiar de opinión a Cady de una manera más fuerte, con la ayuda de unos tipos rudos, por ejemplo, Sam lo rechaza.</p> <p style="text-align: right;">Fundido encadenado a</p>
15	<p>Ext. – Día. La familia Bowden en el puerto. Nancy limpia la cubierta del bote, Sam le dice que comprará algunas cosas, Carol va a buscar a alguien lo que deja a Nancy sola en el bote. Cady llega, se asoma y mientras bebe una cerveza ve a la niña hablar con unos amigos. En ese momento llega Sam, se le acerca y le pide que se vaya del lugar. Cady dice que no se irá, le hace un comentario un poco subido de tono a Sam sobre su hija, Sam lo golpea. La gente del lugar se da cuenta, se acercan a ver qué pasa. Nancy también se da cuenta y va a buscar a su padre, pero se detiene en el camino al darse cuenta de que ese es el hombre que los ha estado siguiendo. Sam la ve y va donde ella, ve fijamente a Cady y se lleva a Nancy, ella le pregunta si ese es el hombre, se van. Cady se va bromeando sobre lo sucedido.</p> <p style="text-align: right;">Fundido encadenado a</p>
16	<p>Int. / Ext. – Día. Nancy sale del colegio, ve el carro de su madre vacío, entra y espera allí, de repente ve a lo lejos a Cady quien se va acercando cada vez más., sale corriendo del carro, vuelve a entrar al colegio huyendo de él. Dentro del colegio se esconde por varios sitios, pero siente el sonido de unos pasos y finalmente consigue una ventana, logra abrirla y sale corriendo por ella. Al salir Nancy baja un hombre unas escaleras hasta llegar donde estaba la niña, es el conserje del colegio, esos eran los pasos que escuchaba Nancy. La niña sigue corriendo y en la entrada del colegio nuevamente choca contra Cady, quien estuvo fuera todo este tiempo. Sale corriendo y la golpea un caro al cruzar la calle. Carol llega, ve la puerta de su carro abierta, seguidamente ve un grupo de personas reunidas entre</p>

	<p>ellas s hija llorando en el piso. La busca, la abraza y la niña llorando le dice que el hombre la estaba siguiendo, Cady se va del sitio.</p> <p>Fundido encadenado a</p>
17	<p>Int. – Día. Sam llega corriendo a su casa para ver a su hija. La encuentra sedada, en compañía de Carol. Sale corriendo a su estudio, seguido por su esposa. Toma un arma del escritorio y sale. Carol lo sigue y trata de convencerlo de que no haga nada, que llamará a la policía, el no hace caso, se monta e su carro y lo enciende. Ella corre al estudio nuevamente, toma el teléfono y cuando está por hablar con el sheriff, escucha unos pasos detrás de ella, es Sam que regresó. El toma el teléfono y le dice al sheriff que fue una falsa alarma, que todo está bien, cuelga. Carol y Sam se abrazan.</p> <p>Fundido encadenado a</p>
18	<p>Int.- Noche. Cady entra a un bar, en el fondo sentado lo espera Sam. Cady baja y se sienta con él, pide un trago. Hablan sobre su condena de ocho años. Cady insiste en el valor de la familia y habla de su esposa e hija que lo abandonaron por culpa de su condena. Sam intenta desviar el tema, le ofrece dinero para que se vaya, pero Cady no acepta. Al no conseguir ningún acuerdo razonable con Cady, Sam se levanta y se retira de la mesa.</p> <p>Fundido encadenado a</p>
19	<p>Ext. – Noche. Carol sale a recibir a Sam que viene de hablar con Cady. Sam le dice que no logró ningún acuerdo con él. Que su único objetivo es ir tras Nancy y herirla. Hablan sobre si estarían dispuestos o no a dejar que Nancy testificara en un caso como ese, si podrían soportar la humillación. Sam pensando dice que sólo les queda una opción.</p> <p>Fundido encadenado a</p>
20	<p>Ext. – Día. Tres hombres golpean a Cady bajo el muelle, intentan matarlo, pero éste logra sacar mucha fuerza y los vence a los tres y escapa de ellos.</p> <p>Fundido encadenado a</p>
21	<p>Int. / Ext. – Noche. Carol en su cama lee un libro, suena el teléfono. Ella contesta, es Cady. Él le dice que siempre había soñado con escuchar su voz. Asustada Carol llama a Sam, él contesta y discute con Cady. Éste lo amenaza, diciéndole que siempre recordará lo que le hará a su esposa e hija. Sam cuelga el teléfono.</p> <p>Fundido a negro</p>
22	<p>Int. – Noche. Sam le explica a Carol sus intenciones de matar a Cay y usar a Nancy como carnada. Carol se preocupa y aterra ante aquella propuesta.</p> <p>Fundido encadenado a</p>
23	<p>Int. – Día. Sam llega a la corte, lo espera el abogado de Cady, le dice que se prepare, pues tomará acciones en su contra por lo sucedido la noche anterior, se va, seguidamente entra el compañero de juicio de Sam a la habitación. Sam le dice que abandonará el caso que se lo comunicará al juez.</p> <p>Fundido encadenado a</p>
24	<p>Int. / Ext. – Día. Sam camina a la estación de policía. Dentro habla con el sheriff, le explica su plan de atrapar a Cady. Le pide que por favor un hombre de los suyos lo acompañe a Cabo del Miedo, una Riviera perfecta para esconder a la familia, mientras le hace creer a Cady que está en Atlanta. Luego de dudarle el sheriff acepta.</p>

	Fundido encadenado a
25	Int. / Ext. – Día. Sam lleva Carol y Nancy hasta una casa flotante en Cabo del Miedo. Una vez establecidas, Sam se despide y las deja solas. Fundido encadenado a
26	Int. /Ext. – Día. Sam aborda el avión para Atlanta. Cady lo ve desde el carro, se baja y fingiendo ser amigo de Sam y diciendo que necesita mandarle un paquete con urgencia, averigua su fecha de retorno. Fundido encadenado a
27	Int/ Ext. – Noche. Nancy y Carol juegan y escuchan música en la casa flotante. A lo lejos escuchan un bote acercarse, Carol apaga la radio, las luces y saca un arma de la gaveta. Nerviosas se acercan a la puerta, el sonido del bote se transforma en pasos a la entrada de la casa. Carol abre poco a poco la puerta para ver quién es. Es Sam acompañado de uno de los hombres del Sheriff. Se abrazan. Fundido encadenado a
28	Int. / Ext. – Noche. Los Bowden cenan en compañía del policía. Sam le pide a Carol hablar en privado, van afuera. Él le dice que todo marcha bien, pero que no hará nada hasta que ella no autorice llamar al detective. Ella le dice que lo llame. Juntos llaman al detective y Sam le dice que comience la operación. Fundido encadenado a
29	Int. / Ext. – Día. El detective va hasta la casa de los Bowden a buscar comida y una maleta con la intención de que Cady lo vea y los siga. Cady que ha estado vigilando la casa, lo ve y comienza a seguirlo. Por un momento el detective lo pierde de vista, por lo que llama a Sam para ver si seguía con la operación. Sam le dice que sí. Finalmente el detective llega al pueblo y al alquilar un bote logra ver que Cady se baja de un carro. Alquila el bote y emprende su viaje por el río. Una vez en la casa flotante le entrega a Carol el maletín, sin señales de Cady alrededor. De regreso Cady, que ha estado escondido entre los matorrales del río, ve de donde viene el detective. Fundido encadenado a
30	Int. / Ext. – Noche. Cady ve a Carol cocinar dentro de la casa flotante y a Nancy jugar dentro de una especie de oficina que sirve de puerto a la casa. Sam y el policía vigilan. Sigilosamente Cady entra en el agua y se acerca a la casa. De repente escucha algo, es el policía que mató un mosquito. Cady lo sorprende y lo ahoga, desata la casa flotante. Sam que ha estado vigilando a lo lejos, se da cuenta de que la casa está navegando y sale corriendo. Avisa a Nancy que llame a la policía desde la oficina. Nancy se encierra e intenta llamar a la policía. Sam Se lanza al río y nada rápidamente. Cady entra a la casa flotante, se encuentra con Carol y comienza a amenazarla, le dice que por qué no ella en lugar de su hija. Discuten y pelean. La lleva al cuarto, Carol comienza a llorar y a tratar de golpearlo. Sam logra entrar a la casa, busca a Carol, no la ve. Luego de un rato escucha su respiración, la ve y le abraza. Ella le dice que sólo quiere a Nancy, que va detrás de ella y le muestra la ventana por la que escapó. Corte a
31	Int. – Noche. Nancy llama a la policía. Cady da golpes a la puerta. Nancy grita y trata de esconderse pero Cady logra abrir la puerta y atrapar a la

	niña, la lleva fuera y la esconde. Corte a
32	Ext. – Noche. Sam nada rápidamente pero Cady lo intercepta en la costa, Sam saca la pistola pero se cae en el forcejeo. Comienzan a pelear. Cady intenta ahogar a Sam por un momento, éste pierde el conocimiento por segundos, pero se reincorpora rápido, y con las fuerzas que le quedan golpea a Cady con una roca. Corre y encuentra a Nancy, le dice que huya y se esconda. Cady logra recuperarse y sigue persiguiendo a Sam, toma un machete que encontró en el camino. Sam ve en el suelo la pistola que se le cayó en la pelea anterior, intenta agarrarla pero Cady que lo ha estado siguiendo, se da cuenta de dónde está Sam y lo trata de herir con el machete. Sam reacciona rápidamente, toma la pistola más rápido y dispara, logrando herir a Cady en un costado. Cady lo reta a que lo mate, pero Sam no lo hace. Le dice que prefiere verlo encerrado, sufriendo lentamente y de por vida. Fundido encadenado a
33	Ext. – Día. Los Bowden en un bote de regreso a casa, escoltado por policías. Créditos finales.

1.2. Análisis Narratológico de *Cabo del miedo*. 1962. J. Lee Thompson

1.2.1. Estructura Narrativa

Personajes:

Sam Bowden: hombre de más de treinta años, estable económica y emocionalmente. Blanco, contextura normal, delgado, sin cicatrices a la vista, siempre bien vestido y arreglado. Sam siempre guarda una buena compostura, siempre mantiene un tono de voz adecuado, trata de guardar la moral y las buenas costumbres. Es un hombre muy correcto, es abogado, respeta las leyes y trata de vivir regidos por ella, por eso cuando Max Cady llega de nuevo a su vida, y las leyes no pueden ayudarlo, trata de buscar alguna manera de salir de esa situación, aún y cuando se sienta que está irrespetando sus principios, sin embargo el no se encarga de darle sanción a Cady una vez que lo atrapa, lo deja en mano de la justicia, lo que permite ver que es un ser dominado por la razón y no las pasiones y emociones.

Max Cady: es descrito por algunos personajes de la película como un animal. Sin embargo, lo que vemos de Cady físicamente es todo lo contrario; si bien no está de traje y cobarta como Sam – Cady tiene un *look* mas relajado de camisas cortas y sombrero-, no tiene mal aspecto siempre se presenta arreglado. Blanco, de estatura más baja que Sam y sin cicatrices evidentes, Cady es un hombre que ha pasado los últimos 8 años de su vida en prisión (en esta versión del filme), lo que ha hecho de él un hombre con deseos de venganza. Acusado de violación y agresión en contra de una niña de 14 años, Max Cady tiene una fuerza muy grande y astucia. Seductor, bien parecido. Al contrario de Sam es un hombre que vive de las pasiones y se deja llevar por sus emociones.

Carol: Es la esposa de Sam. Una mujer blanca atractiva. Ama de casa, siempre ocupada en los labores del hogar y en su familia. Su hija es su principal ocupación, siempre se la ve acompañándola o preocupada por ella. Racional y dispuesta a defender a su familia ante todo.

Nancy: Hija de Sam y Carol., blanca, bien vestida, siempre arreglada. Estudia en una buena escuela. Simpática, correcta, bien educada. Infantil, aunque tiene 14 años se ve y se comporta mas niña. Es una niña bonita, obediente.

Relaciones entre personajes:

Sam Bowden - Max Cady: Son estos dos personajes polos opuestos, y su relación es esencialmente conflictiva. Uno – Max- persigue al otro, lo acosa de una manera tan inteligente que no hay pruebas de acoso alguno, lo que lleva a Sam al límite de la desesperación. El resentimiento de Max hacia Sam viene porque el testificó en su contra en un caso de violación, por lo que quedó alejado de su familia e hija. Funcionan casi como alter egos enfrentados, Max la sombra de Sam, lo que está prohibido en su vida, el instinto animal que logró gobernar la razón y las leyes.

Sam Bowden- Carol Bowden: Son un matrimonio feliz, de buena posición económica. Sam es el hombre de la casa y como tal provee todo lo que tiene que ver con el dinero y la protección. Carol se encarga de los asuntos del hogar.

Sam Bowden- Nancy Bowden: Es la única hija de los Bowden. La crían de la mejor manera, las mejores escuelas, los mejores vestidos. La protege y cuida como a nadie.

Max Cady- Carol Bowden: Es parte del plan de venganza de él hacer sufrir a toda la familia Bowden, por eso Carol entra en éste. No se conocen, nunca se ven hasta el momento en que Cady entra a la casa flotante y la agrede verbal y físicamente.

Max Cady- Nancy Bowden: Nancy representa el objeto de deseo de Cady, mediante ella él llevará a cabo su plan. Sólo tienen un momento de encuentro antes de la casa flotante, momento en el que podría decirse hay una gran carga erótica de parte de Max Cady hacia la niña. Finalmente Sam logra protegerla del mal que representa Cady.

Sam Bowden y su entorno: Es un hombre respetado por el pueblo, figura de moral y autoridad.

Max Cady y su entorno: Max Cady es un ex convicto, sin embargo no se muestra un rechazo del entorno en que se desenvuelve, sabe envolver a las personas y hacerlas entrar en su juego de seducción. Sam es el único que desde el primer momento nota en él alguna malicia.

Conflictos:

Se podría decir que el conflicto general en esta película es uno que está presente en muchas otras, y que es uno de los principales conflictos dentro del arte en general: la lucha entre el bien y el mal. Representado el bien por Sam y el mal por Cady, este enfrentamiento se lleva a cabo durante todo el filme. El triunfo es del bien y la sanción es una sanción justa liderada por el raciocinio.

Ahora bien, hay algunos conflictos internos que mueven a los personajes, sus acciones y sus reacciones. En esta historia en particular, los grandes conflictos internos los poseen Sam y Cady, que podrían tomarse como los pilares fundamentales de la narración.

El conflicto interno que mueve e inicia toda la historia es el de Max Cady. Estuvo en prisión por violación y agresión en contra de una niña de 14 años. Su principal testigo en contra fue Sam Bowden, por lo que el juró venganza. Alejado de su familia, esposa e hija, Cady al salir de la prisión se muda al pueblo de New Essex, donde comienza a dar marcha a su plan. La venganza es el principal motor en Cady por sentirse que Sam le quitó todo lo que pudo haber tenido.

En Sam el conflicto estalla cuando llega Cady. Él vivía en un mundo perfecto lleno de leyes y donde todo es respetado, Cady logra encontrar una manera de entrar en este mundo y además ponerlo de su lado. Por eso Sam no logra encontrar manera de hacer que para lo que él trabaja lo respalde y lo proteja. Las leyes no son suficientes para protegerse y se da cuenta. A pesar de ser un hombre recto entra en tal conflicto que toma medidas que no son consideradas correctas y entra en el mundo *animal* de Cady. Sin embargo su parte racional y moral tiene más peso y es la que al final decide la sanción para Cady. Otro conflicto importante en Sam es el sentirse amenazado él y su familia, se despierta en él entonces el instinto de protección hacia su familia y ya que no hay ley suficiente para proteger a su familia por lo que Sam llegará a tomar medidas impulsivas.

Los otros personajes como Carol y Nancy, si bien poseen conflictos internos que es sentirse acosadas y privadas de su libertad y de su mundo, no dan a la historia algún giro importante, estos son derivados de los otros dos grandes conflictos que mueven a los personajes.

Líneas Narrativas:

Hay una sola línea narrativa y es la venganza de Max Cady. Sus motivos y sus planes para llevarla a cabo y cómo Sam Bowden intenta librarse de ella y proteger a su familia.

Escenas Núcleos y Catálisis:

La distinción entre escenas núcleos y catálisis se realizan para ver la función que desempeña cada una dentro del texto. Las escenas núcleos son aquellas en las que se establece una relación de causa- efecto, determinan el avance de la historia y determinan el camino hacia el final de la misma. Las escenas catálisis actúan como expansiones del relato, sirven para determinar el camino de un núcleo a otro, son un descanso de la acción principal, le dan vida a la narración.

En este filme las escenas núcleo son las siguientes: 4, 6, 7, 9, 12, 14, 15, 16, 19, 20, 26, 27 30, 31 y 32. Las escenas catálisis: 1, 2, 3, 5, 8, 10, 11, 13, 17,18, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 33.

Indicios:

- Cady busca a Sam en el Palacio de Justicia, y su primer acercamiento es en un juicio en el que se logra colear Cady, lo que indica que no hay ley que lo detendrá de realizar su plan.
- Cady quita rápidamente las llaves del carro de Sam antes de que éste lo encienda, lo que habla de la personalidad decidida, agresiva y atrevida de él.
- La casa de los Bowden es una casa grande y espaciosa, tienen un perro y se visten de la mejor manera. Indicio de una familia feliz y bien acomodada.
- Cady coquetea con las mujeres muy seguido, indicio de su personalidad dominada por los instintos básicos.
- Ni Carol, ni ninguno de los Bowden pueden dormir bien, lo que indica el grado de nerviosismo y de sensación de acoso que tienen.
- La contratación de Cady de un abogado, indica su astucia ante la ley.
- Cuando Cady ve a Nancy limpiar el bote desde arriba, se nota en él las ganas de finalizar su plan y que su objeto del deseo es la niña. Esto se confirma

luego cuando el la persigue en el colegio, y finalmente cuando logra atraparla en el lago.

- Sam renuncia al caso que esta llevando actualmente y se lleva a su familia a cabo del miedo como última medida de atrapar a Cady, lo que indica que la naturaleza animal de Sam también existe, pero ha estado dominada por las leyes.
- Sam para llevar a cabo su plan pide primero permiso a Carol, indicio del nivel de confianza que se tienen dentro del matrimonio.
- Los constantes claro oscuros y la fotografía blanco y negro es indicio de que la historia es una historia es un thriller, igualmente los constantes planos cerrados indican la sensación de acoso de los personajes.

Informantes:

- Cady le dice a Sam en su primer encuentro que se van a ver muy seguido.
- Cady Persigue a los Bowden a los bolos, lo que informa que no se detendrá hasta realizar su plan.
- La reunión con el jefe de policía que tiene Sam, le informa al espectador que Sam va a tener que de alguna manera recurrir a otras maneras de protección, porque la ley no puede hacerse cargo. Más adelante Sam, ya sin saber que hacer, primero toma una pistola pero por petición de Carol no hace nada y finalmente contrata unos hombres para que golpéen a Cady.
- La muerte del perro de los Bowden informa de lo que es capaz Cady de hacer, sin ser notado.
- La personalidad agresiva de Cady se pone de manifiesto en la escena con la chica del bar.
- Cady dice tener una familia, esposa e hija en una conversación con Sam en el bar.
- La llamada de Cady a la familia Bowden para decirles que lo recordarán siempre, y que su plan es hacer sufrir a Carol y Nancy.
- La pelea con Cady informa que ya Sam llego a sus límites y está dispuesto a olvidarse de su ser pensante y racional para defender y proteger a su familia, pero una vez ganada la batalla, deja el castigo en mano de la justicia, lo que permite saber que el hombre siempre será guiado por la razón.

Partes y secuencias.

Parte I:

Secuencia de créditos iniciales: escena 1.

Secuencia del encuentro: escenas 2, 3, 4.

Secuencia protegiendo a la familia Bowden: escenas 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Parte II:

Secuencia del acoso: escenas 11, 12.

Secuencia de la agresividad: escenas 13 y 14.

Secuencia Cady vs Nancy: escenas 15, 16 y 17.

Parte III:

Secuencia de la negociación: escenas 18 y 19.

Secuencia de métodos distintos a la ley: 20, 21, 22 , 23, 24,25,26

Parte IV:

Secuencia de atraer a Cady a la trampa: 27, 28 y 29.

Secuencia del enfrentamiento final: 30,31,32 y 33.

1.2.2. Análisis Narratológico:

Voz

En el filme predomina la narración de parte de un agente extraño a ésta. No participa de la historia, ni es testigo de la misma. Así mismo hay momentos en los que este narrador provee información que los personajes aún no saben como que Sam no fue Atlanta y espera a Cady para capturarlo en Cabo del Miedo, éstos datos Cady no lo sabe, lo descubre al momento final. Por ello podría decirse que dentro del filme predmina la existencia de un narrador *extradieético-heterodieético*.

Perspectiva:

Focalización:

La focalización en este filme se podría asumir como una focalización cero, pues el narrador es quien conoce todos los puntos de vista, él sabe más que los personajes. Sin embargo, hay momentos en los que el autor juega con esta focalización y la propone dentro de algunos personajes, en las mujeres de la historia por ejemplo. El primer cambio lo hace con Carol al levantarse sin poder dormir y al bajar las escaleras se asusta con una sombra pensando que sería Max Cady; otro cambio lo hace con Nancy en el colegio, cuando se siente perseguida por Cady, cuando en realidad es el conserje de la escuela. Estos cambios a una focalización interna dan pistas de una posición autoral en cuanto al papel de la mujer en esta historia que serán desarrollado más adelante.

Ocularización:

La ocularización se refiere a lo que se ve dentro del filme y la forma en la que se ve. La categoría predominante dentro de este film es la *ocularización cero*, pues se ve todo tal y cual es, no desde el ámbito de ningún personaje si no desde el narrador. En algunos casos existe la *ocularización interna secundaria*, pues ésta está construida por el record, el montaje, la contextualización. Nos informa del cambio de punto de vista, como cuando Carol ve entrar a Cady al bote, o Nancy sólo ve los pies del conserje cuando la persigue, creyendo y haciéndole creer al espectador que es Cady quien la sigue.

Auricularización:

La auricularización tiene que ver con lo que se escucha. Predomina en el filme la *auricularización cero*, pues el sonido remite a lo que el narrador va contando y los diálogos son entendibles y audibles a la perfección, sin embargo hay momentos de auricularización interna como los ladridos del perro a lo lejos que escuchan Sam y Nancy, y la llegada de los botes que escuchan Nancy y Carol, cuando esperan por Sam, lo que habla de una *auricularización intena secundaria*, en ciertos momentos del filme pues es a través de la imagen, de los gestos de los personajes y de sus movimientos que nos percatamos de la existencia de un sonido, cuál es su

procedencia y de lo que escucha el personaje. Esta relación viene dada por el montaje.

Distancia:

La naturaleza de este filme es transparente, el narrador no trata de ocultarle a espectador ninguna información, si bien a los personajes se les oculta información, no se aleja la construcción del filme de MRI. El lenguaje del filme podría ser catalogado como isomórfico pues tiende a la transparencia.

Tiempo:

Orden:

La historia se desarrolla dentro de un modo cronológico, tenemos noción del tiempo que pasa y de los hechos que suceden, y éstos a su vez pueden ser ubicados en un espacio lógico e identificable dentro de la diégesis. Los hechos son resultado de una cadena de acción- reacción lógica. Aunque hay cambios de espacios, éstos vienen dados de manera lógica y determinados dentro de un tiempo, en algunos momentos hasta los personajes anuncian lo que harán y dónde, esto puede ser catalogado como una prolepsis verbal, ejemplo cuando Sam dice que irán a los bolos esa noche. No hay presencia en el filme de algún salto temporal muy grande o de algún indicativo que esté fuera de tiempo y espacio por eso no se podría decir que hay presencia de acronías, metalepsis, analepsis, elipsis o silepsis.

Duración

Tiempo Fílmico (TF): 102 minutos.

Tiempo Diegético:

Aunque el tiempo transcurre de una manera cronológica, no se sabe cuanto tiempo podría haber pasado desde la llegada de Cady hasta el enfrentamiento final de Sam con él. Si se sabe con exactitud cuanto tiempo ha pasado desde que Cady entro en prisión y lo que ha pasado desde entonces: Sam vive en New Essex con su familia, Cady juró venganza. Sin embargo podría afirmarse que el tiempo diegético es mayor al tiempo fílmico.

Frecuencia:

La frecuencia es predominantemente singulativa. Los hechos ocurren una sola vez a lo largo del filme.

1.2.3. Estructura temática:

Isotopías, temas y sub-temas

A lo largo del filme hay ciertos hechos que se van arraigando, dándole sentido a la historia, como es el caso de **La ley de la venganza**. Este es un tema presente a lo largo del filme planteándose como uno de las isotopías preponderantes. Esta isotopía consiste en como la ley no está capacitada para proteger a los ciudadanos de lo que podría ser un acoso inteligente, pues en este caso Cady se vale de la misma ley para realizar su juego. Es entonces la misma venganza una ley en sí misma, todo es válido en ella, hasta valerse de las leyes que rigen la vida diaria.

El deseo de protección, es otra isotopía encontrada constantemente. Sam hace hasta lo imposible por proveerle seguridad a su familia, por alejar la maldad de ellos y darles seguridad y confianza. Lo que nos lleva a otra isotopía recurrente en la historia que es la del **miedo a la amenaza**, la familia Bowden se siente desprotegida, se sienten acosados y perseguidos, no pueden seguir viviendo y desarrollándose en su mundo como lo acostumbran, lo que les causa temor, reflejado en la falta de sueño de los personajes y su constante paranóia.

El deseo sexual también está dentro de la historia, Cady coquetea constantemente con mujeres, la chica del bar o la camarera de los bolos. Posee un impulso sexual muy grande Cady, a tal punto que fue acusado de violación y agresión, por lo que estuvo en prisión durante ocho años. Esto deja en descubierto otra isotopía en el filme **lo primitivo del ser humano**, Cady es un hombre esencialmente instintivo, se deja llevar por sus emociones, frustraciones y deseos, al contrario de Sam quien es un hombre que ha suprimido esa parte primitiva de él, es un hombre correcto, que trabaja para y por las leyes, y al encontrarse con Max Cady entra en contacto de nuevo con esa parte que ha suprimido durante tanto tiempo y que despierta en él los mismos instintos.

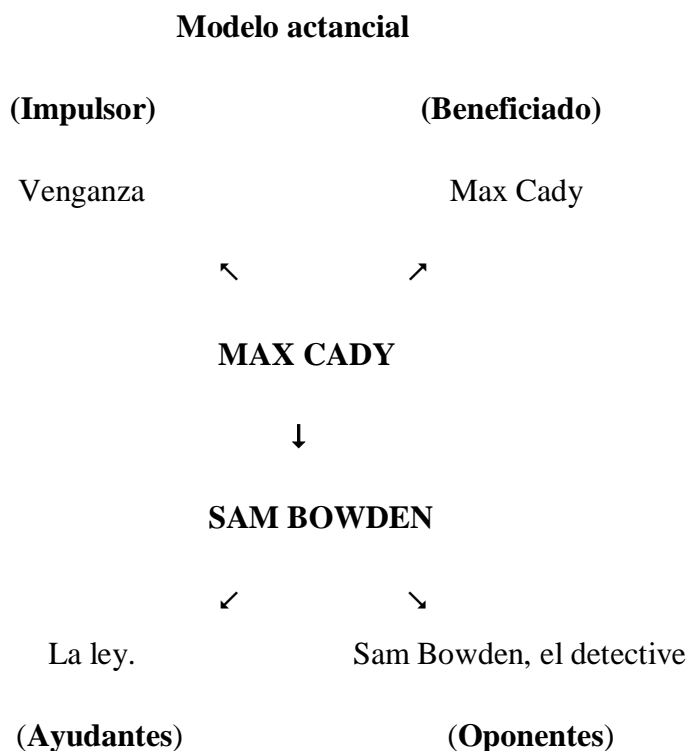
Es que **la vergüenza de exponerse ante la sociedad** y la humillación que involucraría decir que un individuo ha sido transgredido, es lo que impulsa a Sam a recurrir a métodos no ortodoxos para proteger a su familia. Si la ley no puede protegerlos ni de Cady, ni de la vergüenza, él si lo hará. Poniendo en riesgo incluso, **la libertad** que tanto disfruta y que le fue negada a Max Cady, y por la cual ahora está buscando venganza.

Estas son las isotopías que podríamos ubicar dentro del filme. Ahora bien tomándolas en cuenta, podríamos decir que los temas principales dentro de la narración son: La ley de la venganza y el deseo de protección

Estos temas a su vez esconden deseos y acciones que impulsan a los personajes y traen consigo nuevos temas a la narración, estos son los subtemas, en este filme se podría decir que los subtemas son:

- El miedo a la amenaza.
- El deseo sexual.
- Lo primitivo del ser humano
- La vergüenza de exponerse frente a la sociedad.

1.2.4. Proposición ideológica:



1.2.5. Propuesta Ideológica:

Este es un filme concebido como un *thriller*, o al menos era la intención del autor, y lo deja bien claro en el uso de la fotografía en blanco y negro, de los planos cerrados que dan sensación de acoso y encierro. También se deja ver esto en los juegos que hace el autor poniendo a los personajes en un estado de tensión y nerviosismo al pensar que están siendo perseguidos directamente o acosados, pero son sombras o los persigue otra persona vestida intencionalmente de la misma manera que el acosador.

Sin embargo este filme encierra varios discursos en él. El más fuerte es quizás una fuerte crítica al sistema judicial y las cantidades de leyes que rigen la vida del hombre hoy en día. La ineficiencia de éstas al momento de defender o culpar a un individuo. Sólo funciona con pruebas eficientes, el sentirse inseguro y perseguido no es suficiente prueba para que las leyes actúen. Es una crítica directa que sin embargo, no llega a una sanción, pues al final luego del enfrentamiento Sam Bowden entrega a Max Cady a la justicia, para que ella sea la que se encargue del castigo de ese hombre, Sam es incapaz de tomar la justicia por sus propias manos, indicio del ser pensante y racional que es.

Justamente ese es otro de los discursos que vemos en este filme, para el autor el hombre actual rige su vida por las leyes y las buenas costumbres y ha dejado de lado por completo su lado animal, sus instintos han sido domesticados al beneficio de una vida en común satisfactoria. Pero, ¿qué pasa cuando llega un individuo con estos instintos sin domesticar?, que es por naturaleza agresivo y animal y se introduce en nuestra sociedad. Sam al no encontrar refugio en las leyes, se entrega también a sus instintos.

La naturaleza humana es básicamente animal, y eso es lo que representa Cady, Sam funciona como su alter ego, ese hombre que ha logrado reprimir su naturaleza y tiene un comportamiento decente. Su enfrentamiento está presente durante todo el filme, finalmente gana la razón sobre el instinto, el pensamiento sobre la acción.

Otro punto interesante dentro de este filme es que el autor remarca considerablemente el papel del hombre como único proveedor y protector de la

familia. Él es el encargado de vigilar por los intereses y seguridad de las mujeres dentro de la familia. La mujer queda como objeto del deseo, la que impulsa todas las acciones, medio de venganza y motivo de ella también.

Igualmente al ser víctima de agresión se muestra como tal, no habla sobre el asunto pues es motivo de vergüenza. Prefiere huir antes de tomar acciones en contra, o ayudar en algún caso, o siquiera testificar para salvar otra posible víctima, la vergüenza y el miedo a la humillación puede más. Y el hombre transgresor o protector consigue su victoria midiendo su fuerza frente a frente con otro hombre.

De esta manera el autor deja su posición clara frente a la sociedad y el papel que desempeña el hombre dentro de ella, haciendo una crítica sutil pero intensa. Asimismo, toma elementos del cine negro y del thriller para hacer su historia más vívida y de mayor suspenso.

Anexo 2.

2.1. Segmentación *Cabo del miedo*. 1991. Martín Scorsese

Criterio utilizado: unidades de acción

Escena	Descripción
1	Créditos iniciales. Agua de lago, águila volando, el agua se confunde a momentos con cara y ojos de algún hombre. El agua se torna roja. Ojos de niña, la imagen de los ojos, se torna rojo y azul. Finalmente se vuelve a color original y Nancy se encuentra hablando frente a una audiencia que parece ser su clase. Habla sobre el miedo. Corte a
2	Int. / Ext. – Día. Cady hace ejercicio en su celda, al terminar se arregla. Un policía lo busca, le dice que llegó el momento, lo escolta hasta la salida. Cady sale de prisión, le preguntan por sus libros, él dice que ya los leyó todos. Corte a
3	Ext. - Día. Danny encuentra en la entrada de su casa a la mucama, la saluda en español. Entran a la casa. Corte a
4	Int.- Día. Leigh y Nancy discuten sobre el trabajo de Leigh, Nancy se burla un poco de su trabajo de dibujo y se va. Leigh queda sola con su perro y bromea al respecto de lo que acaba de pasar. Corte a
5	Ext.- Día. Sam saliendo de la corte habla de un caso con un cliente. Corte a
6	Int.- Noche. Cady entra en una sala de cine. Se proyecta un fragmento de la película <i>Problem Child</i> , enciende un habano y comienza a fumar y a reír escandalosamente. Los Bowden están sentados detrás de él, Sam intenta llamarle la atención al hombre, Cady no escucha. Los Bowden deciden cambiar de lugar. Cady continúa riendo. Corte a
7	Int. / Ext. – Noche. Los Bowden están en la heladería comentan sobre el hombre del cine y hacen bromas entre ellos por la falta de decisión de Sam, al momento de pagar la cuenta, la cajera le dice a Sam que ya han pagados por ellos, Sam voltea y ve a Cady dentro de un carro en el estacionamiento; busca a su familia y al voltear de nuevo el carro de Cady ya no está. Corte a
8	Int. / Ext. – Día. Sam y Lori (su compañera de trabajo), juegan tenis. Hacen bromas uno del otro. Al terminar el juego, salen. Sam en el pasillo le dice que deberían dejar de frecuentarse, ella le contesta que aún no están haciendo nada malo. El ríe y habla sobre el matrimonio. La acompaña hasta el carro y se despiden, se ponen de acuerdo para jugar una nueva partida el día siguiente. Corte a
9	Ext. – Día. Sam coloca las llaves para prender su auto pero alguien mete las manos por la ventana y rápidamente se las quita. Es Cady, le pregunta

	<p>si se acuerda de él, se vuelve a presentar. Le habla sobre su condena de 14 años en prisión. Sam finalmente logra quitarle las llaves y arranca el carro. Cuando retrocede para salir, Cady murmura algo que Sam no logra entender bien, Se van.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
10	<p>Int. – Noche. Sam pensativo, toca teclas del piano al azar. Danny le dice que por favor deje de hacerlo que está estudiando literatura. Lee una novela. Sam le pregunta en qué consiste su tarea, ella le habla sobre la novela y su interés de ligarlo con la casa flotante.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
11	<p>Int. – Noche. Fuegos artificiales. Sam le propone ir de vacaciones a Leigh, ésta le dice que no pueden porque Danny debe ir a clase de verano, por el incidente con la marihuana en la escuela. Hablan sobre ello. Sam ve a Leigh desde el espejo mientras hablan, ella hace un movimiento sensual, Sam se emociona y terminan en la cama.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
12	<p>Int. /Ext. – Noche. Leigh se levanta de la cama, se sienta frente al espejo comienza a maquillarse. Se asoma a la ventana ve sentado a un hombre en el muro de su casa. Levanta a Sam, el se asoma y le comenta a Leigh que lo vio en la tarde. Salen al patio para correrlo, pero el hombre ya se ha ido.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
13	<p>Int. – Noche. Mientras Leigh fuma, Sam intenta explicarle de dónde conoce a Cady, aunque dice no acordarse mucho de él, sólo afirma recordar que es un fanático religioso y es proveniente del campo.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
14	<p>Int. – Día. Sam baja las escaleras para ir al trabajo, se despide de Danny y luego de Leigh. En la puerta le pide a Leigh que no deje salir a la niña sola, ella bromea con la situación que por qué no comprar un arma.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
15	<p>Int. – Día. Sam visita al jefe de la policía para comentarle la situación. Éste le recomienda un abogado, pero le pregunta primero por el caso. Sam le cuenta, le dice que previamente fue defensor de Cady en un juicio por agresión y violación, pero escondió un informe que pudo haber salvado a Cady.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
16	<p>Int.- Día. Leigh dibuja en su estudio, mientras fuma. Llama a Danny para que la acompañe, Danny no quiere acompañarla, discuten.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
17	<p>Ext. – Día. Sam camina por la calle, a su lado se detiene un carro, es Cady. Mientras conversan, un grupo de chicas pasa frente al carro, Cady hace un comentario sobre ellas. Sam para sacárselo de encima le dice que si busca dinero se lo dará. Cady le habla sobre su vida en la cárcel y le dice que no existe indemnización alguna que compense todo ese tiempo e incluso culpa a su condena por perder el contacto con su hija. En plena discusión suena la alarma de su reloj, dice que tiene otra cita y se va. Sam se queda parado en la calle.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
18	<p>Int. – Día. Sam está en su oficina el sheriff llega diciendo que ha</p>

	<p>encontrado nuevos detalles del caso. Cuando Sam toma el teléfono para llamar, su secretaria le informa que tiene una llamada de su esposa. Sam la atiende y sale corriendo de la oficina. Cuando llega a casa, Leigh le explica lo sucedido llorando, han envenenado al perro y murió. Discuten y gritan, Danny sale corriendo.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
19	<p>Int. – Día. Sam habla con la policía en la sala de testigos, sobre lo sucedido con el perro. El policía le explica las distintas opciones que se podrían tomar al respecto y en esta situación. Mientras conversan a través del espejo, en la otra habitación, vemos como a Cady le quitan la ropa y se van descubriendo todos los tatuajes de su cuerpo, la mayoría de pasajes o motivos religiosos. Los policías entregan al sheriff lo único que encontraron en casa de Cady: su libreta de ahorros. El sheriff le dice a Sam que no pueden hacer nada por falta de evidencias.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
20	<p>Ext. – Día. Los Bowden caminan hacia el desfile del 4 de julio. Hablan sobre lo que dijo el sheriff. Una vez en el desfile disfrutan y observan. Sam ve a Cady entre la multitud. Ve como mira a su esposa, cruza la calle y lo enfrenta, Cady le hace un comentario subido de tono respecto a su esposa por lo que Sam lo golpea. Cady se hace la víctima y se va. Leigh llega a preguntar qué ha pasado. Se van del lugar. Danny se ve perdida entre las personas, busca a su mamá.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
21	<p>Int.- Noche. Lori y Cady toman en un bar, juegan y coquetean. Lori está ebria y le pregunta a Cady sobre su pasado. Él dice que acaba de salir de la cárcel pero por una razón totalmente distinta a la que se le conoce. Se van juntos y en la cama Lori aún ebria sigue bromeando, Cady la voltea y le pone unas esposas, ella cree que es un juego pero Cady le rompe el brazo, la muerde y comienza a golpearla.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
22	<p>Int. – Día. Sam toca las teclas del piano al azar, mientras Danny lee su novela. Sam se da cuenta de que falta una cuerda del piano, le pregunta a Danny por ella, luego a Leigh y ninguna sabe sobre el asunto. Suena el teléfono, es el sheriff diciéndole a Sam que podría tener un dato sobre Cady, Sam rápidamente sale, le dice a su esposa que Cady acaba de violar a una mujer, discuten porque él nunca le dijo que Cady era violador. Sam sale corriendo.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
23	<p>Int. – Día. Sam y el sheriff caminan por el pasillo de un hospital y hablan de toda la situación con Cady y la chica. El sheriff abre la puerta de la mujer violada, Sam entra y ve a Lori, Lori lo ve y voltea la mirada. Sam se sienta al lado de ella, y le habla, ella le explica lo sucedido, le dice que quería darle una lección por haberla dejado plantada, él le aconseja denunciar a Cady porque él ya ha hecho eso antes. Ella se niega a hacerlo porque dice que conoce al sistema legal y trabaja en él, que no quiere exponerse ni a las burlas ni a la vergüenza frente a sus compañeros.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
24	<p>Ext. – Día. Sam y el sheriff discuten en el estacionamiento del hospital. El sheriff le dice que la policía no puede arrestar a Cady por algo que aun no</p>

	<p>ha hecho, o de lo que no existe ninguna prueba. Indirectamente le dice que tome el asunto en sus propias manos.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
25	<p>Int. – Noche. Sam llega a su casa y cierra con seguro todas las puertas y ventanas. Danny ve una película de terror.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
26	<p>Int. – Día. Sam visita a un investigador privado, lo contrata para espiar a Cady. Hablan sobre el caso.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
27	<p>Int. – Noche. Los Bowden cenan y hablan del investigador privado. Suena el teléfono, ha tensión entre ellos. Sam atiende, es el investigador Kersek, éste le da información sobre Cady, le dice que mientras estuvo en prisión se le relacionó con la muerte de un prisionero que siempre se burlaba de él por su religiosidad. El detective se despide porque ve que Cady está a punto de salir de su casa. Sam cuelga y cierra las cortinas. Danny hace un chiste al respecto.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
28	<p>Int. – Noche. Sam toma el teléfono de la habitación y llama a Lori al hospital. Habla con ella, pero se da cuenta de que Leigh ha estado escuchando, cuelga el teléfono. Leigh lo enfrenta y hay una discusión que deja al descubierto una infidelidad de parte de Sam en años anteriores. Pelean fuertemente, Danny los escucha y se encierra en su habitación, pone la televisión a todo volumen y llama a una amiga para no escuchar. Sam y Leigh siguen peleando, luego Sam le dice que es justamente lo que Cady quería separarlos, que es parte de su plan, que él no tiene nada con Lori. Leigh no le cree y lo manda adormir al sofá.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
29	<p>Ext. / Int. – Día. El detective Kersek está en una cafetería, le sirven un desayuno que él no ordenó, al preguntar le dicen que Cady se lo ha enviado. Cady le hace una seña y sale seguido por Kersek. Discuten y se amenazan mutuamente.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
30	<p>Ext. – Día. Leigh sale a buscar el correo, un carro se detiene en la entrada de la casa y le dice que ha encontrado el collar de su perro, al hacerle un comentario extraño, Leigh se da cuenta de que el hombre del carro es Cady, tienen una discusión. Sale Danny, Leigh le dice que entre a la casa, Cady la ve y arranca el carro.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
31	<p>Ext. – Día. El detective Kersek encuentra a Sam en el estacionamiento del trabajo. Le dice que como Cady se ha dado cuenta del trabajo, le costará mucho más. Sam le dice que sólo lo persiga en las noches para bajar los costos. El detective ofrece terminar de una vez el asunto, contratando hombres para golpear a Cady, Sam se niega.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
32	<p>Int. – Noche. Sam llega a la casa. Leigh y Danny están cocinando. Leigh se acerca a Sam y al oído le dice que Cady estuvo en la casa. Ambos salen.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
33	<p>Int. – Noche. Danny recibe una llamada de su profesor de teatro, es Cady</p>

	<p>haciéndose pasar por él. Le propone que se vean en el teatro de la escuela el día siguiente para conocerse.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
34	<p>Ext. / Int. – Día. Leigh deja a Danny en la escuela. Danny busca el teatro de la escuela, lo consigue. Al principio lo ve solo, al rato sale Cady y se sienta en una de las sillas del escenario. Ella baja y se para al lado de él. Comienzan a hablar sobre libros, Danny habla tímidamente. Cady está fumando marihuana, le ofrece a Danny, ella le acepta. Hablan sobre el libro Sex, un libro que trata de libertades, también hablan sobre su situación en su familia y en su casa. Danny se da cuenta de que es Cady, se lo dice y él sólo sonríe. Desmiente todo lo que ha sucedido, dice que él no ha sido el que lo ha hecho. Dice que no odia a su padre, que reza y pide por él. Le da un discurso religioso, y le pregunta si puede abrazarla. Ella acepta, el se acerca, le acaricia el rostro y finalmente la besa, se va. Danny se queda un rato en silencio sobre el escenario y al rato sale llorando.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
35	<p>Int. – Noche. Los Bowden reunidos en la sala. Sam habla con el detective Kersek del encuentro de Danny con Cady. Le dice que Leigh descubrió marihuana en uno de sus libros, que al parecer Cady se la dio. Le dice que ha decidido contratar a los hombres para terminar la situación con Cady. Kersek le dice que lo considere hecho.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
36	<p>Int. – Noche. Cady en un bar lee la biblia y fuma un habano, llega Sam y le dice que se vaya de New Essex o lo pagará muy caro. Cady se niega, dice que ahora es el turno de Sam de aprender a ser responsable de sus actos. Sam le da un ultimátum y sale.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
37	<p>Int. – Noche. Sam cierra las puertas y ventanas de su casa. Entra a la habitación de Danny, ella está acostada escuchando música con poca ropa. Sam le dice que duerma que mañana es día de escuela, discuten sobre Cady y la situación con él. Danny le dice que él nunca la obligó a nada, que lo que quería era establecer un vínculo con ella. Sam la regaña, le pregunta si Cady llegó a tocarla ella sonríe, Sam le vuelve a preguntar, Danny no contesta. Sam la golpea, Danny comienza a gritar, lo corre del cuarto.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
38	<p>Ext. – Noche. Cady se baja de su carro en un estacionamiento, unos hombres lo llaman. Cady voltea y comienzan a golpearlo. Sam observa como avanza todo escondido detrás de un contenedor de basura. Cady está en el suelo, los hombres lo golpean; de repente Cady recupera fuerzas y comienza a pelear contra los tres, vencidos. Sam intenta irse nervioso, pero tropieza con unas latas, y Cay escucha el ruido. Comienza a llamar a Sam, le da un discurso sobre Dios y su similitud con él. Se va acercando al contenedor, Sam nervioso se esconde aun más. Cady desiste y se va.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
39	<p>Int. – Día. Sam llega a su oficina, lo está esperando su jefe para pedirle que haga una trampa en el caso que está llevando, Sam se niega. El jefe va</p>

	<p>a salir de la oficina, pero antes Sam le pregunta por algún abogado al que pueda llamar, el del mejor criminalista. El jefe le da un nombre. Inmediatamente Sam lo llama, le explica su caso, pero el abogado corta la conversación pues Max Cady lo ha contratado como su defensor.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
40	<p>Int. – Día. En la corte se muestra como evidencia en contra de Sam la grabación de la conversación del bar, donde Sam amenazaba a Cady. Sam intenta defenderse pero el abogado de Cady logra convencer al juez, quién falla a favor de Cady. Dándole una orden de restricción a Sam. El abogado también le pide al juez que se le revoque el permiso a Sam de ejercer su profesión.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
41	<p>Int. – Día. Sam entra a la oficina del detective pidiéndole una pistola. El detective Kersek dice que se la dará, pero que primero piense en los contras. Que si le dispara a Cady podría tener de 15 años en la cárcel hasta cadena perpetua. Sam preocupado, le dice que ya no sabe qué hacer, que hasta piensan revocarle el permiso para ejercer, que debe viajar para asistir a una audiencia. El detective le pregunta que si su cita es muy importante y si debe estar fuera de la ciudad y cuánto tiempo. Le propone a Sam un plan basado en esto para atrapar a Cady.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
42	<p>Int. / Ext. Noche. Los Bowden salen de su casa. Sam conduce, está pendiente por si algún carro lo sigue. Cady maneja vía al aeropuerto mientras escucha una ópera. En el aeropuerto ve a Sam abordar el avión. Para asegurarse de cuándo volverá pregunta a una trabajadora, con la excusa de que debe entregar unos papeles a Sam, que recientemente tuvo un accidente donde su hija Danny murió y es urgente que Sam reciba esos papeles. La trabajadora siente compasión de la situación y le da la información.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
43	<p>Int. – Noche. Se ve entrar la camioneta de los Bowden a su casa. En el garaje vemos bajarse de la camioneta a Leigh, Danny y finalmente Sam. Dentro los espera Kersek, quien está armando una trampa en la ventana. Sam y Danny discuten sobre la situación. El detective termina de armar la trampa con un oso de peluche en una silla, amarrado al hilo de la ventana, Leigh bromea al respecto.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
44	<p>Int. – Noche El detective Kersek somnoliento observa el oso de peluche. Sam acostado con Leigh en la cama lee La Biblia. Ella curiosa le pregunta por qué lo hace, él le contesta que Cady le ha dicho que leyera el libro entre Esther y los Salmos, como pista de lo que hará. Ese es el libro de Job, le comenta Sam a su esposa, en este libro Dios le quita todo lo que tenía a Job, incluso los hijos. Danny despierta sobresaltada.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
45	<p>Int. / Ext. – Noche. El detective quita las trampas mientras fuera la Gabriela, la mucama, y Danny recogen y reciclan latas. Danny le comenta que cree que este plan es inútil. Antes de entrar Danny ve que hay algo debajo de una de las matas de la entrada, es el libro Sex que se lo ha dejado Cady, lo toma y entra, viendo hacia los alrededores de su casa.</p>

		Corte a
46	Int. – Día. Sam escondido en el cuarto habla con Kersek. Hablan sobre la vida humana, la situación del sur de Estados Unidos y su relación con el miedo y la venganza.	Corte a
47	Int. – Noche. Leigh y Danny ven televisión. Gabriela, la mucama, termina de limpiar. Kersek pregunta que qué suele hacer ella cuando Sam se va, le dicen que suele quedarse. El dice que está noche debería quedarse.	Corte a
48	Int. – Noche. Danny asomada a la ventana, desde fuera un fuerte viento pasa por los matorrales de la casa. Leigh y Sam acostados en la cama sin poder dormir. Kersek mira fijamente el oso de peluche. Al rato el oso comienza a moverse. Sam entre dormido y despierto cree ver a Cady en su cuarto, viéndolo dormir. Kersek revisa la ventana que se está abriendo, es sólo el viento que la mueve. Sam levanta a Leigh. Kersek va hasta la cocina, ve a Gabriela preparando café, le pregunta si no puede dormir y se sienta en la mesa hablando y dándole la espalda a ella. De repente Graciela se voltea, es Cady disfrazado de la mucama, comienza a ahorcar a Kersek con una cuerda, Kersek intenta defenderse con su arma, y sin querer se activa y lanza un disparo. El disparo termina de levantar a los Bowden. Sam y Leigh salen del cuarto, llaman a Kersek desde la puerta pero éste no responde. Cady rápidamente le quita la camisa a Kersek. Leigh se asoma por la ventana del cuarto y ve corriendo a un hombre por el patio. Llama a Sam que está bajando. Al llegar abajo Sam prende la luz y ve a Kersek muerto desangrado en el suelo. Llega Leigh corriendo ve el cadáver, grita y llora. Seguidamente llega Danny que la sacan de la habitación pero al entrar al otro cuarto grita al ver a Graciela también desangrada en el suelo. Sam ve los cuerpo en el piso, se acerca y ve la marca de una cuerda y la cuerda en el cuello de Kersek, se da cuenta de que es la cuerda faltante de su piano, toma el arma del suelo y comienza gritar, se resbala con la sangre del cuerpo de Kersek y cae al piso, logra levantarse y sale hasta su puerta. En la entrada de su casa da disparos al aire insultando Cady, Leigh y Danny lloran sin parar.	Corte a
49	Ext.- Día. Los Bowden huyen. Sam maneja por la carretera, se ven anuncios de flores, miel y uno que otro cartel religioso. Se bajan en un mercado para comprar, Sam llama al sheriff desde un teléfono público para contarle lo sucedido. Por huir están considerados prófugos esa es la respuesta de la policía. Cuando se montan de nuevo en la camioneta para seguir su camino, se ve a Cady escondido en la parte de abajo del carro.	Corte a
50	Ext. – Día. Los Bowden llegan a Cabo del Miedo. Las personas los saludan y les comienzan a preparar su casa flotante para que se vayan. Abordan la casa. Cady se baja de la camioneta, entra al baño y se arregla. Alquila un bote para seguir a los Bowden. Ellos navegan hasta alejarse mucho de la costa.	Corte a
51	Int. /Ext. – Noche. Un fuerte viento pasa por los matorrales del río, hasta llegar al bote. Los Bowden cenan mientras conversan. De repente	

	<p>comienza a llover muy fuerte, con fuerte viento. Sam sale a asegurar el ancla, mientras Leigh y Danny se quedan haciendo té. Sam es sorprendido por Cady mientras arregla el ancla, lo ahorca hasta dejarlo inconsciente, lo ata y le quita la pistola. Cady entra al bote y sorprende a Leigh y Danny, comienza a hablar con Danny, le pregunta sobre el libro que le dejo en la puerta, si lo leyó. Ella habla con él sobre lo que le gusto del libro, diciéndole que memorizó pasajes, de repente toma la olla con el agua caliente y la echa sobre él. Cady enciende una luz de seña y regaña a Danny mientras la luz se consume en su mano y se derrite. Al consumirse toma a Danny y la encierra en un closet. Va por Leigh, la toma entre sus brazos y comienza a besarla. Danny ve lo que sucede desde el closet, y trata de buscar algo con lo que ayudar a su madre, guarda en su pantalón un pote de líquido inflamable. Sam comienza a recobrar el conocimiento y ve a través de las ventanas a Cady con Leigh, éste sigue besándola, esta vez en la cama. Leigh pasa las manos por el cuerpo de Cady y cuando va agarrar el arma de su bolsillo posterior Cady se levanta, le dice que su plan no es con ella, la esposa a un tubo del bote. Abre una ventana y mete por ella a Sam, quien sigue atado. Saca a Danny del closet y la tira sobre la mesa. Leigh le dice que por favor lo que vaya a hacer con Danny lo haga con ella porque ella, como él sabe lo que es sentirse atrapado y haber perdido el tiempo sin ser reconocido. Por el conmovido discurso Cady la suelta, la echa sobre la mesa con Danny, delante de ellas abre un habano, cuando enciende el yesquero Danny le echa todo el líquido inflamable en su cara. Cady se prende en fuego completamente y se tira por la ventana al río. Leigh y Danny lloran, Sam logra soltarse y toma el timón. Re direcciona y estabiliza el bote. Una mano sale del río y toma la sogá del ancla. Sam sale a ver el ancla, ve que está cortada, Cady lo vuelve a sorprender y esta vez lo apunta con el arma.</p>
<p>52</p>	<p>Int. – Noche. A modo de juicio Cady interroga a Sam sobre cómo llevo la defensa de su caso. Le pregunta por el informe que escondió, lo golpea y lo insulta. Leigh y Danny están en el sofá del bote viendo todo. Cady las obliga a desvestirse y arrodillarse. La fuerte ráfaga de viento y sin quien manejara el timón hace que el bote pierda el rumbo y choque contra una roca. Al momento del golpe el bote se tambalea y Cady sale disparado hacia el lado opuesto del bote. Leigh y Danny aprovechan para saltar y huir, pero cuando Sam va a saltar Cady lo agarra y lo mete por la fuerza dentro del bote. Comienzan a pelear. Cady persigue a Sam con el arma, pero Sam escondido logra esposar la pierna de Cady a uno de los tubos del barco. Siguen peleando, el arma sale volando en una sacudida del bote, la fuerza del viento lleva al barco a chocar de frente con una gran roca y se destruye. Cady y Sam terminan en la orilla del río, Cady aun esposado al tubo. Sam toma una roca y comienza a golpearlo en el rostro, se detiene toma una roca aun más grande para matarlo y cuando va a lanzarla sobre la cabeza de Cady una ola lleva de nuevo el pedazo del barco al cual Cady está esposado al río. Cady comienza a hundirse mientras habla en lenguas y recita pasajes bíblicos. Sam lo ve hundirse. Antes de hundirse por completo Cady mira fijamente a Sam, hasta que el agua lo cubre por completo. Sam mira sus manos llenas de sangre, las lava en el río, las vuelve a ver están completamente limpias.</p>

	Corte a
53	Ext. – Noche. La lluvia paró. Leigh despierta a la orilla del río llena de barro, comienza a caminar y se encuentra cerca a Danny, se abrazan y lloran, luego llega Sam, los tres se abrazan. En off Danny cuenta que más nunca hablaron del tema y que prefiere la vida a lo que vivió durante aquel tiempo.
54	Créditos finales.

2.2. Análisis de Cabo del miedo (1991. Matín Scorsese)

2.2.1. Estructura Narrativa

Personajes:

Sam Bowden: Hombre blanco en sus treinta y tantos años, blanco, bien vestido, sin marcas evidentes. Abogado respetado dentro de su pueblo y sus compañeros. Aunque es un abogado apegado a la ley, se dice de su pasado que solía hacer trampa en algunos juicios, también se sabe por su esposa de infidelidades en el matrimonio. Es un hombre que disfruta de la intimidad con su esposa. Padre preocupado, más no ocupado. De buena posición económica. A pesar de su aspecto limpio y recto, debajo esconde un hombre capaz de ser agresivo y violento si se siente presionado o acosado.

Max Cady: Astucia es la principal característica que podría caracterizar a Max Cady, un hombre adulto blanco, de aspecto despreocupado, se arregla y se viste de una manera extravagante, dientes desarreglados. Proveniente del sur de Estados Unidos. Pasó los últimos 14 años de su vida en prisión, acusado de violación y agresión en contra de una niña de 15 años. Durante ese tiempo en prisión aprendió a leer y escribir, leía libros de derecho, por lo que conoce y maneja a la perfección el sistema legal. Tiene una cuenta bancaria con la cual se mantiene, proveniente de la venta de la granja familiar. Fanático religioso, constantemente está recitando pasajes bíblicos y tiene tatuajes en su cuerpo referentes a Jesús, la religión y la salvación.

Leigh Bowden: La esposa de Sam, es una mujer blanca, delgada, atractiva, adulta. Independiente, no realiza labores del hogar, no es ama de casa, se dedica al diseño y siempre está trabajando. De su pasado se sabe que estuvo sumergida en una gran depresión, sin poder comer, ni dormir al enterarse de que su esposo Sam le había sido infiel. Fumadora, ama a su perro tanto como a su hija.

Daniel Bowden: es la hija de los Bowden, tiene 15 años es una chica blanca, delgada, de cabello largo, con aparatos bucales, pero en general atractiva. Es una rebelde, no le gusta compartir con su madre, en pleno despertar sexual. Es atrevida, fuma marihuana con sus amigos de la escuela. No le gustan las constantes peleas

entre sus padres. Estudiante regular, debe de hacer verano para recuperar algunas materias y ganar créditos. Ingenua y fácil de manipular.

Lori: es la secretaria del buffete donde trabaja Sam. Soltera, blanca, adulta. Es una mujer que se siente sola, está enamorada de Sam, aunque él de ella no. Disfruta de actividades deportivas. Aunque víctima de Max Cady, es una mujer pudorosa que conoce el sistema legal, y sabe que podría ser motivo de muchas burlas por su comportamiento con Cady.

Detective Kersek: es un hombre pasado de peso, blanco de poco cabello. Siempre se le ve tomando alcohol con bebida digestivas, pues es un recuerdo de su padre. Al igual que Cady es un hombre astuto, sin embargo contrario a él es ingenuo. Es el primero en ofrecerle ideas a Sam, de planes con los cuales atrapar a Cady. Sin embargo, esa misma ingenuidad, lo hará caer en manos de su enemigo.

Abogado defensor: es un hombre blanco, entrado en años. De gran reputación dentro del sistema judicial. En busca de la justicia, sin importarle a quien se la preste.

Sheriff: Es un hombre moreno claro, entrado en años. Sobre él no se sabe mucho, sólo que se desempeña dentro del trabajo policaco, y tiene una relación de amistad con Sam.

Relaciones entre personajes:

Sam Bowden y Max Cady: su relación comienza desde hace 14 años, cuando Sam fue el abogado defensor de Cady en un juicio por violación y agresión. Sam al sentir que estaba cometiendo un error al defender lo indefendible escondió evidencias que pudieron haber exonerado de culpa a Cady o reducir al mínimo su condena. Cady fue encontrado culpable y sentenciado a 14 años en prisión sólo por el cargo de violación. Para ese entonces Cady era analfabeta y Sam tenía que leerle todo los informes y cartas dirigidas a él, pero durante su estadía en prisión, Cady aprendió a leer y escribir, y se instruyó en las leyes, sirviéndose el mismo como abogado en las apelaciones, donde descurbió el informe que Sam había escondido, es por ello que al salir juró vengarse de Sam por no haberlo defendido y sentirse traicionado. Una vez en New Essex, el pueblo donde radica Sam con su familia, Cady lo acosa y le

informa que lo sabe todo, que por su culpa él estuvo alejado de su familia y que lo hará pagar de la misma manera como castigo. Lo que comienza una relación de cazador-presa. Una lucha de fuerzas, en la que el acoso psicológico es muy grande, hasta terminar en un enfrentamiento físico, en el cual se miden las fuerzas y la astucia.

Sam Bowden y Leigh Bowden: Son una pareja con problemas de confianza. Sam le ha sido infiel a ella por lo que entre ellos hay una relación un poco distanciada, aunque se llevan bien dentro y fuera de la intimidad, esa ruptura ya existe. Aunque Sam es el proveedor mayoritario tanto de dinero como seguridad, Leigh también tiene su porcentaje, tiene su propio trabajo, lo que garantiza sus ingresos y también protege a su familia cuando le toca.

Sam Bowden y Daniell Bowden: su relación padre- hija, no pasa de allí. Se basa en la autoridad y la obediencia, aunque Danielle es una niña rebelde y que defiende sus opiniones. Nunca Sam le ha alzado la mano o golpeado, sin embargo en un momento dentro del filme ella lo saca de sus casillas y él le grita, y le da una cachetada.

Leigh Bowden y Daniell Bowden: no tienen una relación fácil como madre e hija, a Daniell no le gusta compartir con su madre. Leigh comparte más con su perro y sus dibujos que con su hija. Aunque la ama y protege, no hay un acercamiento más profundo entre ellas.

Sam Bowden y el detective Kersek: Sam acude a él como mecanismo de protección y es él quien le ofrece a Sam alternativas diferentes a la ley, que Sam poco a poco va aceptando. Es por él que Sam logra enfrentar a Cady de frente.

Sam Bowden y Lori: mantienen una relación profesional, sin embargo comparten mucho tiempo juntos, hacen actividades deportivas fuera del trabajo y van a visitar bares, lo que hace pensar que entre ellos podría haber algo más que una amistad, de hecho Lori admite estar enamorada de Sam. Esta amistad tan cercana hace que Lori se convierta en un objeto más que Cady usará para vengarse de Sam.

Sam Bowden y el abogado defensor: podría verse esta relación como una metáfora pues el mismo gremio de Sam se pone en su contra y apoya a Cady. Las

leyes no lo protegen, ni le dan el derecho de la duda, la víctima se convierte en victimario.

Sam Bowden y el jefe de policía: al igual que la relación con el abogado, esta relación esconde un significado. Es él el primero en decirle a Sam que la ley no lo apoyará que busque mecanismos distintos para protegerse. No hay entre ellos una mala relación, hay confianza entre los dos, la suficiente como para aconsejarse. Sam siempre ha confiado en las leyes, las usa como escudo protector, pero ella misma le advierte que es insuficiente ante un caso como el que vive.

Max Cady y Leigh Bowden: Su primer acercamiento se hace de manera indirecta, ella lo ve desde la ventana de su cuarto sentado sobre el muro de su casa. El día siguiente muere su perro envenenado. Luego hay un acercamiento real, Cady le entrega el collar de su perro y durante la conversación, ella se da cuenta que él es el hombre que los ha estado acosando. Como todo lo que rodea a Sam ella es un objeto de venganza para él, era su primer objetivo sin embargo luego de ver a su hija éste cambia de parecer. Logra hacerle un acoso psicológico intenso, tanto que Leigh pierde el sueño y comienza a fumar aún más.

Max Cady y Danielle Bowden: Es el objeto principal de venganza de Cady, al ser una niña altamente manipulable. Cady logra envolverla y seducirla hacia él. La trata como una adulta, cosa que no hacen sus padres, logrando ganarse la atracción de parte de ella le hablándole de sexo, le permite cosas que sus padres jamás le permitirían o le habla de cosas de las que ellos jamás le hablarían. La introduce en su mundo; sin embargo para Danielle, al contrario de lo que se podría pensar durante el filme, la familia tiene un peso y ella también usa armas para defenderse ella y a su familia.

Max Cady y Lori: Cady la encuentra solitaria en un bar, y comienza a hablar con ella, ya sabe que es una amiga muy cercana de Sam y que ahí podría haber algo más. Al encontrarla tan vulnerable y ebria, logra llevársela con él y en venganza la viola y la agrede físicamente. Es el primer mensaje de venganza directamente relacionado con Sam. La advertencia de que las cosas irán empeorando.

Max Cady y el detective Kersek: el detective representa para Cady un estorbo, por lo que debe eliminarlo cuanto antes del camino. Aunque este le ponga

trampas y ambos sean hombres astutos, la astucia e inteligencia de Cady logra vencerlo.

Max Cady y el abogado defensor: al igual que con Sam esta relación forma una especie de metáfora. Las leyes amparan al victimario, pues este las conoce tan bien, que logra manipular el sistema y hacer con ellas lo que le da la gana.

Max Cady y el jefe de policía: La astucia de Cady no tiene límites al igual que su propósito de venganza. Logra maneras de hacer sus planes sin que la policía pueda realizar su trabajo, ni detenerlo. No los pone de su parte como hace con la ley, pero logra distraerlos para realizar su plan.

Conflictos:

Aunque dentro de este film todos los personajes tienen conflictos internos bastantes marcados, está movido por uno que resalta y es el que mueve la historia: el resentimiento. Max Cady es un hombre resentido con la sociedad que lo obligó a pasar los últimos 14 años de su vida en una prisión, pero sobretodo resentido con Sam Bowden quien en lugar de defenderlo y ser su aliado, se convierte en su enemigo al entregarlo a la justicia conscientemente.

Este resentimiento está marcado también en los demás personajes. Sam lo tiene presente con su trabajo, él que ha trabajado tanto para y por las leyes esta vez que las necesita, no encuentra en ellas refugio alguno si no señales de acusación en su contra, lo que lo lleva a asumir posiciones comprometedoras y totalmente en contra de sus principios. Leigh tiene resentimiento hacia su marido, pues éste le fue infiel y siente que aún lo es. No hay entre ellos confianza absoluta, hay una ruptura que viene desde años atrás. Danielle tiene resentimiento hacia sus padres por no dejarla convertirse y ser finalmente una adulta tal y como ella se siente y se ve.

Es así como el resentimiento es el gran conflicto dentro de esta historia, moviendo las principales acciones de los personajes y sus reacciones. Sin embargo, cada uno de ellos tiene más conflictos internos, lo que hace esta historia rica en discursos y matices.

Danielle por ejemplo es un personaje lleno de conflictos, propios de la adolescencia. Sus padres no la dejan ser una adulta totalmente, la tratan como una

niña, aunque todas las ideas, emociones y sentimientos que posea sean propios de un adulto. Se encuentra en pleno despertar sexual, tiene curiosidad por todo un mundo que desconoce, pero que ansía conocer; no obstante su ingenuidad propia de sus pocos años de vida la hace cometer errores.

Sam si bien tiene un conflicto con su profesión como se dijo anteriormente, posee conflictos internos muy fuertes. Su necesidad de buscar protección para su familia a cualquier costo y, en algún momento sin importar el modo, lo lleva a hacer cosas que jamás pensó que podría hacer. Entra en contacto con su predador interior, llega incluso a cazar su presa y al dejarse llevar por su animal intenta darle muerte. Sin embargo, Sam ve sus manos manchadas de sangre y las lava en el río, liberando su culpa.

Max Cady también posee conflictos internos arraigados, apesar de que en él el mas fuerte es el resentimiento, hay en él un gran grado de frustración y de sentirse traicionado por Sam Bowden, por haber escondido un informe que lo podría haber ayudado a reducir su condena.

Hay personajes secundarios que también están llenos de conflictos internos tal es el caso de Lori, ella está completamente enamorada de Sam y sabe que nunca podrá consumir ese amor, pues Sam intenta ser un hombre correcto. En su despecho y al ser víctima de Cady, entran en ella los conflictos de la vergüenza, la humillación y la culpa, todo eso la mueve y le imposibilita testificar en contra de Cady en algún posible juicio o siquiera realizar una denuncia.

Todos estos conflictos hacen que la historia se convierta en un universo humano, más allá de un thriller. Que cada personaje viva y exponga sus deseos y frustraciones, sus vivencias y sean éstas las que justifiquen cada una de sus acciones.

Líneas narrativas

Hay una sola línea narrativa en la historia y es la de la venganza de Max Cady en contra de Sam Bowden, ella conlleva todo lo que hará Sam para defenderse y proteger a su familia, así como lo que hará Cady para logra conseguir su objetivo.

Escenas Núcleos y Catálisis

Las escenas núcleos, aquellas que son esenciales en la historia podría decirse que son las siguientes: 6, 7, 9, 12, 13, 17,18,19, 20, 23, 24, 28, 29, 30, 33, 34, 36, 38, 42,48,49, 51 y 52.

Las escenas catálisis, es decir aquellas que permiten el desarrollo de la historia y dan respiro a la narración, de acuerdo al análisis son las siguientes:1, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 14, 15, 16, 21, 22, 25, 26, 27, 31, 32, 35, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 53 y 54.

Indicios

- El nombre del filme indica que éste es un thriller.
- Desde el inicio de la historia y en varios momentos de la misma, hay cuadros que van desde el color normal hasta tornarse completamente rojos, lo que indica que ésta será una historia agresiva, movida por los mas bajos instintos.
- Los libros dentro de la celda de Cady, son muchos, lo que indica que mucho de su tiempo en la cárcel lo invirtió leyendo.
- Los Bowden tienen una mucama latina, lo que da indicio de sus buena posición económica.
- La escena de la película que ven en el cine es una parodia a “*El resplandor*” de Kubric, la ven mientras Cady ríe a carcajadas, mientras fuma un habáneo, lo que da indicio de su personalidad atrevida y sin temor a nada.
- Cady retira las llaves del carro de Sam tan rápido que ni siquiera el mismo Sam se da cuenta, lo que habla de una astucia y habilidad muy grande de parte de Cady.
- Danielle siempre queda de un lado en las conversaciones que sostienen Leigh y Sam sobre Cady, por lo que se infiere que aún la tratan como una niña incapaz de protegerse a sí misma.
- Las constantes llamadas entre el jefe de policía y Sam van dando indicios de cómo la ley se va poniendo en favor a Cady, y va abandonando a Sam hasta el punto de considerarlo una amenaza.
- Sam todas las noches cierra las puertas y ventanas desde la llegada de Cady, lo que da indicio de sentirse desprotegido, inseguro y a la vez intentar darle a su familia la seguridad que necesitan.

- La discusión con el detective Kersek que sostiene Cady, es indicio de que Cady no va a irse de New Essex hasta cumplir su objetivo, y que no tiene miedo de lo que pueda pasar.
- Danielle pone el televisor con música muy alta cada vez que sus padres pelean, escucha canciones que hablan de crecer y ser una mujer, lo que expone su conflicto.
- El encuentro de Cady y Danielle es un teatro lo que deja ver lo buen actor que es Cady al engañar al todos a su alrededor, incluso a ella misma.
- Sam contrata unos matones para golpear a Cady, esto es indicio de sus desesperación ante el acoso de él.
- La trampa con el oso de peluche da indicio de una ingenuidad de parte del detective Kersek.
- Las constantes señales de avisos religiosos de salvación en el camino de huida de los Bowden, es indicio de que los Bowden se sienten encerrados y necesitan salvarse de la maldad que los persigue.
- Que ni el fuego lograra consumir a Cady es indicio de que su fuerza y su deseo de venganza es muy fuerte y que nada podrá detenerlo.
- La tormenta que hay al momento de la batalla final es indicio de que ya se ha llegado al último momento y que las pasiones y emociones enfrentadas son tan fuertes, que son capaces de llevar por el medio todo lo que haya.
- El encuentro final de los Bowden, abrazados a la orilla del río es indicio de que ésta familia aún con sus dificultades y sus rupturas internas, ha logrado unirse en la adversidad.

Informantes

- Danielle habla constantemente sobre una casa flotante en un lago.
- Los tatuajes de Max Cady de referencia religiosa, igualmente siempre hace referencia a un pasaje bíblico o está leyendo *La Biblia*, lo que da cuenta de una personalidad altamente obsesiva.
- Sam le dice a Lori deberían dejar de verse, pues su esposa no sabe nada y como ella no conoce el matrimonio, no sabe los problemas que podría traerle, esto informa que Sam trata en lo posible de ser un hombre correcto.

- En el piano hace falta una cuerda, luego se ve que Cady mata al detective Kersek con ésta cuerda, lo que informa que Cady ha entrado en casa de los Bowden sin ser advertido.
- La cuenta bancaria de Cady afirma que no es ningún vago, que tiene suficiente dinero proveniente de la venta de la granja familiar.
- La marihuana que siempre encuentran en los cuadernos de Danielle, deja ver que es una niña rebelde, buscando su propio camino.
- La violación de Lori deja ver los grados de agresividad a los que puede llegar Cady, así como su lado manipulador capaz de envolver a las demás personas.
- La discusión entre Sam y Legih deja al descubierto que la familia Bowden no es una familia perfecta, hubo infidelidades por parte de Sam, lo que los llevo a pensar en la separación y el divorcio; sin embargo, con la ayuda de un terapeuta lograron resolver ciertos asuntos. Pero Leigh no logró resistir tanta presión y se entregó a una depresión muy fuerte , para sacarla de aquella depresión Sam le propuso mudarse a New Essex.
- Cady al pregunta en el aeropuerto cuando regresará Sam, sabe que tendrá dos días máximo para llevar a cabo su plan.
- Cady escondido debajo del carro de los Bowden mientras huyen, informa que éste los perseguirá hasta el final y no se irá sin cometer su objetivo.

Partes y Secuencias

Parte I:

Secuencia de créditos iniciales: escena 1.

Secuencia de presentación de Cady: escena 2.

Secuencia de presentación de los Bowden: escenas 3, 4 y 5.

Secuencia de la vida en familia: escenas 6,7 y 8.

Parte II:

Secuencia del acoso psicológico: escenas 9, 10,11, 12,13,14, 15, 16 y 17.

Secuencia del acoso físico: escenas 18, 19,20, 21, 22, 23, 24 y 25.

Parte III:

Secuencia de buscar solución: escenas 26, 27 y 28.

Secuencia del encuentro con los objetos del deseo: 29, 30, 31, 32, 33, 34 y 35.

Parte IV:

Secuencia de la solución fuera de la ley: escenas 36, 37, 38, 39, 40, 41 y 42.

Secuencia de la trampa: escenas 43, 44, 45, 46, 47, 48.

Parte V:

Secuencia de la huida: escenas 49, y 50.

Secuencia de la batalla final: escenas 51, 52, 53 y 54.

2.2.2. Análisis Narratológico:

Voz:

El filme comienza con una voz en off que habla sobre los miedos y una casa flotante, descubrimos luego de unos segundos que es Danielle hablando frente a su clase; la historia termina con esta misma voz en *off* diciendo que más nunca hablaron sobre lo sucedido en aque lugar, ésto nos podría hacer pensar que la historia es narrada por Danielle, convirtiéndose el narrador en un *narrador extradieético – homodieético* pues ella cuenta una historia de la que fue testigo.

Perspectiva:

Focalización:

La focalización dentro del filme una focalización cero, pues el narrador conoce todos los sentimientos, ideas y todo lo que va aconteciendo dentro de la narración.

Ocularización:

Predomina en el filme una *ocularización cero*, pues generalmente no está filtrada por la presencia de algún personaje. Podemos observar todo con claridad desde afuera. Hay también presencia de una *ocularización interna secundaria* pues la subjetividad de una imagen está construida por el montaje, los raccords (plano-contraplano) o por lo verbal, en definitiva, por una contextualización por ejemplo cuando Leigh ve a Cady sentado en el muro desde su ventana.

Auricularización:

Caso interesante pasa con la auricularización dentro de este filme, pues podemos encontrar casos de los diferentes tipos. Si bien la auricularización predominante en el filme es *cero*, hay casos de *auricularización interna primaria* por ejemplo cuando Cady cae al río en llamas, se escucha lo que él escucha dentro del agua. También hay casos de *auricularización interna secundaria*, que viene dada por el montaje, ejemplo cuando Sam y Leigh hablan de los fuegos artificiales del 4 de julio y luego vemos los fuegos reflejados en la ventana, cuando Leigh se asoma.

Distancia

El filme es esencialmente transparente, aunque tiene aspectos que podrían considerarse característicos o señales de una opacidad, como los constantes cambios de colores en la imagen o los insertos de un aguila volando y el agua que se transforma de color en la secuencia de créditos iniciales, estos elementos no son lo suficientemente fuertes ni están presentes dentro de toda la película, más bien dan señales de una posición del autor con respecto a la historia. La historia se inserta perfectamente dentro de los cánones del MRI.

Tiempo:

El orden de la historia es cronológico, aunque no se puede saber con exactitud cuanto tiempo ha pasado desde la llegada de Cady hasta la batalla final, las acciones transcurren dentro de un tiempo coherente y secuencias con sentido de tiempo. Los personajes se desarrollan y desenvuelven dentro de un espacio determinado y cada vez que lo modifican, viene dado por un plano de ubicación.

No existe dentro de la historia saltos temporales muy grandes ni al pasado, ni al futuro. El narrador no anticipa nada de lo que ocurrirá posteriormente, aunque en

algunos momentos de la historia se sabe cuanto tiempo transcurrirá y lo que pasará, por ejemplo cuando Sam se va de viaje para engañar a Cady sabemos que pasarán dos días para que Cady aparezca y aparece el segundo. Sabemos también que se intentará hacer una trampa para atraparlo pero no se sabe con seguridad que es lo que se hará, ni cómo.

No existen viajes al pasado se conoce lo que han vivido los personajes porque ellos mismos lo dicen en discusiones con los demás, mas ese pasado nunca se muestra, ni ellos se convierten en narradores de sus propias historias.

Hay casos interesantes de planos que no pueden ubicarse dentro de la diégesis, por ejemplo las imagenes del águila y del agua que se transforma de color dentro de la secuencia de los créditos iniciales, sin embargo si utilizamos las categorías de Genette podemos definir estos espacios como *silepsis*. Según Genette, las silepsis son “[...] reagrupamientos anacrónicos regidos por cualquier tipo de parentesco espacial, temático o de otro tipo (excepto temporal)”

Duración

Tiempo Fílmico (TF): 93 minutos.

Tiempo Diegético:

No está claro cuánto tiempo transcurre en la diégesis, salvo en algunos momentos como el que se mencionó anteriormente del viaje de Sam, sin embargo se aprecia que el tiempo diegético es mayor que el fílmico.

Frecuencia:

La frecuencia es predominantemente singulativa. Los hechos ocurren una sola vez a lo largo del filme.

2.2.3 Estructura temática:

Isotopías, temas y subtemas

Este filme está repletos de diversos temas que se van planteando a lo largo de él y que van haciendo el universo diegético mucho más complicado e interesante. Quizás el tema preponderante sería **la venganza**, pues ésta es la que mueve la acción

principal. Cady quiere vengarse de todo los años que perdió en prisión por culpa de Sam, quien creyendo que hacia el bien, escondió un informe que pudo haberlo liberado.

Sin embargo, hay más temas dentro del filme y que logran una sanción que resulta mucho más interesante, ejemplo el de **la familia disfuncional**. Los Bowden aunque parecen ser una familia feliz y común, esconden dentro de ellos una gran disfuncionalidad. La pareja constituida por Sam y Leigh esconden una gran desconfianza, la hija es una adolescente rebelde, dispuesta a vivir nuevas experiencias que el no le permite vivir New Essex.

Ésta familia que al parecer parece no logrará mucho y se separará con el tiempo, con la llegada de Max Cady logra unir fuerzas para protegerse y batallar en contra del mal que representa Cady. Este momento de mucha carga emocional y realmente fuerte, los unirá como familia y los hará crecer como personas, de hecho luego de acabar con Cady lo primero que se aprecia es como se buscan entre ellos y terminan con un gran abrazo.

Sin embargo esta familia pone en el filme numerosas isotopías como **el deseo sexual, el despertar sexual y las infidelidades**, y aunque no se sientan orgullosos de sus acciones en los que respecta a esto, las viven sin prejuicios pero con dificultad. Pues están rodeados de una sociedad que impone ciertas maneras de comportamiento. Y cuando estas normas son quebrantadas, se vuelven motivo de vergüenza, tanto para el que la quebranta como para los que lo rodean.

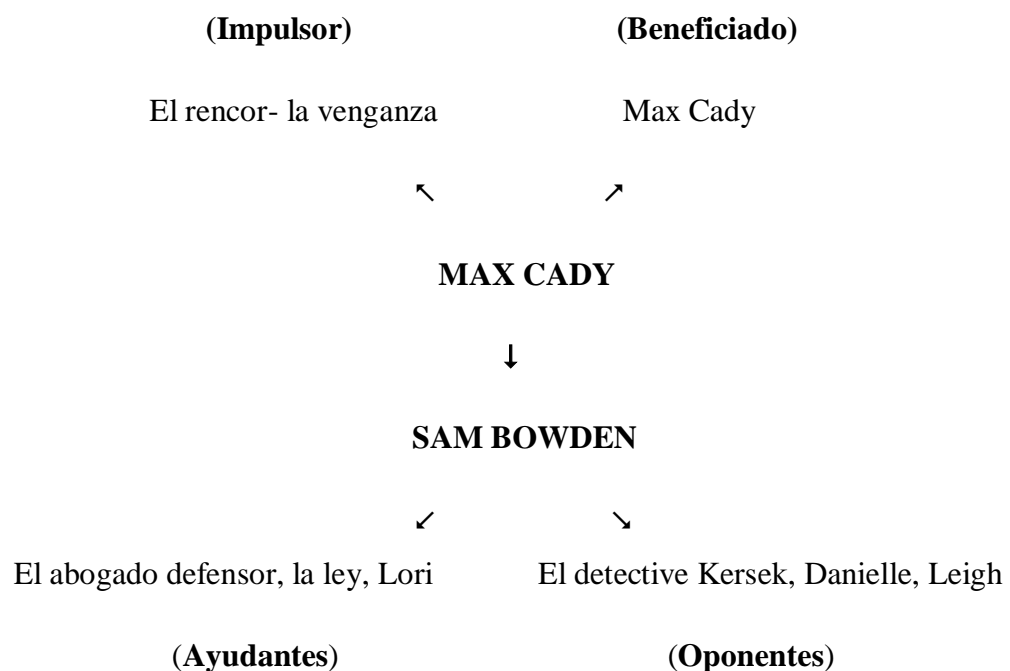
Max Cady representa todo lo opuesto a ellos su **irreverencia ante las normas** lo hace una persona despreciable para muchos, pero a pesar de ello, Cady logra envolver a las personas para lograr sus planes, y una vez que logra envolverlas se convierte en una persona agresiva, un animal no domesticado como el resto. Es así como **la supervivencia del más fuerte** entra en juego dentro del filme, hay una constante lucha de poderes entre Cady y Sam, si Sam no logrará vencer a Cady por la ley lo hará el mismo con sus propias manos; y Cady no desistirá hasta cumplir con su plan, es así como esta batalla sólo puede ser ganada por el más fuerte, el que batalle más duro hasta el final, sin importar astucia, estrategias o inteligencia.

Otra isotopía que salta a la vista dentro de este filme son **los límites de la ley**, Cady logra instruirse en la cárcel, aprende a leer y escribir y empieza a conocer libros de derecho, llegando a conocer el sistema legal por completo y dominarlo, esto le permite jugar con los límites que tiene la ley. El sabe por ejemplo que mientras no golpee a Sam no podrá ser acusado de nada, que estar sentado en el muro de la casa de los Bowden no es estar dentro de los límites de su propiedad. Es así como se vale de todo su conocimiento para acosar a los Bowden sin caer en manos de la ley, y cuando éstos quieren acusarlo de algo no tienen las pruebas suficientes por lo que las leyes se ponen del lado de Cady convirtiendo al victimario en víctima.

Esto lleva a que el acoso no sea nada más físico si no emocional, trayendo consigo un sentimiento de persecución constante que hace al ser humano sentirse desprotegido. Y justamente ese es una de las isotopías dentro de la narración **la inseguridad del ser humano**. El hombre cree haber dominado cada aspecto de su vida, se rige por normas, leyes, costumbres, pero cuando alguien o algo atenta en contra de éstas, el ser humano comienza a sentirse sin protección alguna, sin alguna herramienta que lo ayude a continuar con su mundo construido a la perfección.

2.2.4. Proposición ideológica:

Modelo actancial



2.2.5. Propuesta ideológica:

El filme abre con un águila volando por el cielo, con esto el autor ya nos describe un poco de lo que se tratará el filme: el cazador busca su presa. El autor utiliza muchos recursos para darle a este filme esa sensación de acoso, de encierro, de tensión emocional, propia de ser la víctima de un cazador.

Ahora bien, este filme encierra de una manera muy barroca, muchos discursos a la vez, no sólo se manifiesta la sensación de la víctima si no que se justifica al victimario, al cazador. Se le otorga un peso fuerte dentro de la historia, y sin importar su pasado o el porqué éste haya sido castigado, se le da una parte humana, dominada por los más bajos instintos, pero que está justificada en él por sentirse traicionado. Lo que deja entrever que el autor plantea que todos podemos llegar a ser Max Cady, todos somos animales y todos tenemos esos instintos, que sólo basta que nos derrumben nuestro mundo y saldremos a defenderlo y recuperarlo, tal como hace Sam.

El sentirse seguro es un pilar fundamental para el ser humano, y en este filme el autor lo lleva a un nivel mayor, donde una chica de 15 años es capaz de prender en fuego a quien acecha a su familia sólo para protegerlos, o un abogado respetuoso de las leyes contrata matones para alejar a su acosador de su familia. No importa la edad, ni el género, la seguridad más que una opción es una necesidad para el hombre y hará lo que sea para conseguirlo, dejando a un lado las leyes y normas que rigen la vida en sociedad.

Este es otro punto que destaca en el filme el autor, para él la ley tiene límites y es incapaz de proteger a todos los ciudadanos que se rigen por ella. Ella toma una posición de acuerdo a las pruebas, más no a los hechos. Es así como Cady logra voltear el tablero del juego y a pesar de ser él quien acosa a los Bowden, hace parecer que es él la víctima de ellos.

Igualmente plantea el autor una posición respecto a la familia de nuestros días, donde cada quien es un individuo y actúa dentro de su propia familia como tal. Cada quien está en su propio mundo y no existe una unión. Es una familia disfuncional la que predomina dentro de nuestra sociedad y dentro de éste filme. Donde hay una esposa que carga con la huella de una infidelidad y de la depresión y

a pesar de ello sigue con su matrimonio; un esposo que trata de ser lo más correcto posible, que lucha por proteger a su familia, con un trabajo que si bien le da ganancias económicas se vuelve en su contra cuando lo necesita y una hija que está en plena adolescencia, rebelde e inquieta, queriendo conocer todo lo que su pequeño pueblo no le ofrece. Esta familia sólo logra unirse en momentos de adversidad, sin la aparición de Max Cady, los Bowden probablemente serían distintos, y eso es un punto muy claro dentro de la proposición del autor, la perseverancia de la familia unida.

Anexo 3.

3.1. Segmentación *Cabo de miedosos. Los Simpson. 1993. Matt Groening*

Criterio utilizado: unidades de acción

Escena	Descripción
1	Presentación de la serie. Chiste del sofá: Los Simpson bailan can frente al televisor, se le van agregando bailarinas hasta transformarse en un número de circo. <p style="text-align: right;">Corte a</p>
2	Int. – Día. Bart y Lisa ven en televisión <i>El show de Mcbain</i> dicen que es una porquería. Marge llega con la correspondencia, le entrega a Lisa una carta, es de su amiga Annia, se escucha lo que va leyendo con voz de niña, la carta habla sobre un golpe de estado que sufrió el país de Annia, al llegar al momento de decir que fue lo que sucedió la voz de la niña, se transforma en la de un hombre con acento muy marcado. Luego Marge le entrega a Bart su carta, Bart la abre, la carta dice: te voy a matar, escrita con sangre. <p style="text-align: right;">Corte a</p>
3	Int. – Noche. Bob Patiño se pincha el dedo con una aguja para sacar sangre. Escribe una nueva nota: Muere Bart, muere. Luego saca una lista de quehaceres, también escrita en sangre y escribe cosas nuevas en ella. <p style="text-align: right;">Corte a</p>
4	Int. – Día. Bart y Lisa ven <i>Tommy y Daly</i> en la televisión. Como de costumbre el ratón mata al gato y lo descuartiza, Lisa se ríe a carcajadas, mientras Bart se queda nervioso viendo como matan al gato. Homero en la puerta de la casa revisa el correo y se asusta y pega un grito al ver una carta que dice te voy a matar, luego se da cuenta de que es para Bart y se la entrega. <p style="text-align: right;">Corte a</p>
5	Int. – Día. Los Simpson reunidos en su cocina, en la mesa están puestos todas las cartas que ha recibido Bart. Hay una diferente escrita a marcador, la familia se pregunta que significará. Homero ríe y dice que él es el autor de esa carta porque Bart le hizo en su trasero un tatuaje que dice talla grande. Se baja el pantalón y lo muestra a la familia, todos ríen y se burlan. El abuelo Simpson da opciones para solucionar el problema, pero se le olvida lo que comentaba. <p style="text-align: right;">Corte a</p>
6	Ext. – Día. Bart se esconde en el parque de la escuela. Millhouse llega y le dice que nadie quiere matarlo, que las niñas piensan que tiene cara de loco y Nelson planea bajarle los pantalones. Bart aliviado se levanta y justo en ese momento Nelson le baja los pantalones y las niñas se burlan de él diciéndole cara de loco. <p style="text-align: right;">Corte a</p>
7	Int. – Día. El reloj despertador de Bart se enciende con un programa de radio donde al aire le dan un mensaje que dice te voy a matar Bart. El niño se despierta asustado. <p style="text-align: right;">Corte a</p>

<p>8</p>	<p>Int. – Día. Bart sale a la escuela. Antes de salir Marge está recortando un anuncio del periódico con unas letras rojas en las que se lee <i>die</i> (muerte en inglés), Bart se despide de ella, y ella en actitud extraña y señalándolo con las tijeras filosas le dice que lo hará revolcarse, cambia de actitud y termina la frase: de la emoción porque comprará helado dietético. Bart sale y en el camino se encuentra a Ned Flanders, que con un guante de cuchillos sorprende a Bart y le dice que comience a rezar, cambia de actitud y completa su frase porque en la escuela no le enseñan como es debido. Seguidamente sale Moud Flanders con un vaso de limonada. Ned está arreglando su jardín y esculpe con su guante ángeles en el césped. Al llegar a la escuela la maestra Krabapple le dice a Bart que será su nueva víctima Bart se asusta y ella le explica que en la nueva obra del colegio protagonizada por Martín, que está en la clase vestido de mujer.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
<p>9</p>	<p>Int. – Día. Marge en la estación de policía habla con el jefe Gorgory, él le dice que no hay ninguna ley en contra de las cartas de amenazas. Ella le dice que si la hay, él le responde que no le enseñe como hace su trabajo. En ese instante llega uno de los policías con un gran libro y le dice a Gorgory que si la hay y se la enseña. Gorgory lee y se da cuenta de que también están prohibidas las apuestas con ardillas en los pantalones, por lo que manda a parar la competencia que ocurre en el salón de al lado.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
<p>10</p>	<p>Ext. – Día. Bart llora en su cuarto, Lisa llega para decirle que ya sabe quién es el autor de las cartas, le dice que es Moe, pues Bart lo ha estado molestando durante mucho tiempo por teléfono. Lo llaman para decirle que ya saben lo que está haciendo y que se detenga o llamarán a la policía. Inmediatamente Moe cuelga el teléfono y corre al baño del bar para sacar a unos pandas que tiene en cautiverio.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
<p>11</p>	<p>Int. / Ext. – Noche. Bart mira por la ventana al cielo, preguntándose quién será que lo quiere matar. Se ve todo el pueblo de Springfield hasta llegar a la penitenciaría. Allí Bob Patiño escribe una nueva carta con sangre, se ríe malvadamente y luego comienza a escribir en su diario. Se marea y cae desmayado sobre el escritorio. Snake, su compañero de celda, se mete con él.</p> <p style="text-align: right;">Fundido a negro</p>
<p>12</p>	<p>Int. – Día. Un jurado especial discute si otorgar o no libertad condicional a los presos. Se la conceden a Snake el ladrón más conocido de Springfield. Luego de él sigue Bob, se despiden y comienza la discusión sobre Patiño. Varios testifican en su contra, entre ellos el jefe Gorgory y Patty Bouvier. Luego Bob pasa al estrado y dice que nunca matará a Bart Simpson, le preguntan por su tatuaje del pecho <i>Die Bart Die</i>, el comenta que es una expresión alemana, comentario que es alabado por el jurado, quienes dicen que si sabe alemán no debe ser malo. Le conceden la libertad condicional.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
<p>13</p>	<p>Ext. / Int. – Noche. Bob Patiño ve en el cine una película. El cine está</p>

	<p>lleno de humo. Enciende un habano y ríe de los chistes de la película. Detrás de él están sentados los Simpson, Los niños y Marge se quejan del hombre y tosen, Homero fuma un habano gigante. Homero se molesta con el hombre del frente así que intenta reclamarle, cuando le va a decir que por favor deje de reírse tan fuerte algo en la película le da mucha risa y ríe mucho más fuerte que Bob, Bob se voltea y Bart y Lisa se asustan. Bart lo acusa de mandarle las cartas de amenazas, Bob ríe. Marge le dice que se aleje de su hijo, Bob le contesta con actitud desafiante que se alejará para siempre. Homero se asusta y grita. Al darse cuenta de que su amenaza no tiene sentido, Bob se va del cine, unos segundos después vuelve pidiéndole a Marge que repita otra vez lo que dijo pero Marge se niega, Bob se molesta.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
14	<p>Int. – Noche. Bob en su cuarto hace diferentes tipos de ejercicios: barras, pesas y sigue un video de aerobics.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
15	<p>Int. – Noche. La casa de los Simpson está llena de hilos que terminan en la cocina amarrados a un muñeco de Krusty el payaso. El jefe Gorgory le explica a Homero que ya nadie podrá entrar a su casa sin que él lo sepa. Que todo lo que haga dentro de su casa con el intruso es perfectamente legal. Homero se emociona y llama a Flanders, lo invita a que entre a su cocina, Flanders con gusto acepta la invitación. Gorgory le explica a Homero que así no funciona. Homero corre a Flanders de la casa, se va con gusto.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
16	<p>Int. – Día. Homero en la oficina de un detective privado. El detective le dice que él se encargará de todo, cargando una pistola afirma que él puede ser muy persuasivo.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
17	<p>Int. . Noche. El detective en un bar tomando, le ruega a Bob que se vaya de la ciudad. Bob se niega, el detective insiste se lo pide como amigos. Bob vuelve a negarse.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
18	<p>Int. – Día. Bob pasa por la calle de los Simpson, conduciendo un camión de helados. Por el altoparlante anuncia los nombres de las personas que no matará. Menciona a Los Flanders, ellos se alegran mucho, luego menciona a Marge, Homero, Lisa y Maggie, y dice que esos son todos. Bart se entristece en su cuarto, Homero llega a celebrar, se da cuenta y sale pidiendo disculpas.</p> <p style="text-align: right;">Corte a</p>
19	<p>Int. - Día. Los Simpson van al Programa de Protección de Testigos. Fantasean con nuevas vidas e identidades, finalmente les ofrecen nuevos destinos para vivir entre ellos: Cabo del Miedo, Cabo del terror y Ciudad Grito. Les dicen que cambiarán su apellido a Thompson. Hacen una prueba con Homero para ver si quedó claro. Le dicen Hola Sr. Thompson, Homero no contesta. Pasa un buen rato, se ve a los niños aburridos echados en la mesa y a los oficiales del programa ya destruidos, siguen intentando que Homero entienda que su apellido nuevo es Thompson, le siguen haciendo la prueba del saludo y Homero</p>

	no responde. Corte a
20	Ext.- Día. El agente del FBI entrega un carro nuevo a los Simpson para que vayan a su nuevo hogar. Lisa ve que en el asiento trasero hay de regalo una ópera en casete, se emocionan y la colocan. Van cantándola alegremente en el camino. Bob está oculto bajo el carro y se ríe. Homero pasa por numerosos huecos, hecha café caliente bajo el carro y a modo de aventura pasa por el monte donde hay muchos cactus. Fundido a negro
21	Int. / Ext. – Día. Se repite la secuencia inicial de presentación de <i>Los Simpson</i> , pero esta vez como <i>Los Thompson</i> , en la ciudad de Cabo del terror y en una casa flotante. Chiste del sofá: Los Thompson se sientan y le cae una red de pescado sobre la cabeza. Corte a
22	Ext. – Día. Los Simpson miran su nueva casa flotante. Homero con una camisa y una gorra que dice Programa de Protección de Testigos, dice que lo bueno de tener una casa flotante es que si no te gustan los vecinos te puedes ir. En ese momento todos sus vecinos prenden sus casas y se van del muelle. Los Simpson entran felices a su casa nueva. Bob se baja del carro, lleno de pullas y sucio, al intentar salir del sitio se golpea con un grupo de rastrillos. Dentro de la casa Homero se toma una cerveza, mientras Marge termina de ordenar las cosas, se escucha a lo lejos Bob chocar con los rastrillos. Marge se lamenta de haber dejado su pueblo y su gente, Homero le dice que no se preocupe que todo está arreglado. Corte a
23	El abuelo Simpson toca la puerta de la casa de Springfield, le pide a Homero sus pastillas que están dentro de la casa. Corte a
24	Ext. – Día. Bart camina por la calle. Oye la voz de Bob en un carro que se para junto a él. Voltea y ve a una viejita manejándolo, Bob lo vuelve a llamar, esta debajo del carro, se suelta y queda acostado en la calle. Bart le pregunta que qué quiere y él le contesta que no ha nada malo en estar acostado en la calle, en ese momento pasa un desfile y todos pasan sobre Bob incluyendo unos elefantes.
25	Int. – Día. Homero toma una cerveza mientras Marge ve una revista en la cocina de la casa flotante. Bart llega asustado, diciendo que acaba de ver a Bob y que amenazó con matarlo. Homero lo regaña, Marge le dice a Homero que esto es importante, Homero le dice que no. Corte a
26	Int. – Noche. Bob en el motel Bates, escribe y elabora su plan para matar a Bart mientras toma un café. Corte a
27	Int. – Noche. Homero entra a la habitación de Bart moviendo un cuchillo como loco para darle un pedazo de torta. Bart se asusta le pide que no entre así a su cuarto, Homero se disculpa y sale. Vuelve a entrar con una máscara de hockey y una sierra eléctrica para mostrársela a Bart, ve que Bart se aterroriza y sale rápidamente. Bart queda temblando en la cama. Corte a

28	Ext. – Noche. Bob sale del agua y entra a la casa flotante de los Simpson. Se golpea con un rastrillo y lo lanza al río. Saca su machete y rompe la cuerda del ancla. <p style="text-align: right;">Corte a</p>
29	Int. / Ext. – Noche. Bob entra al cuarto de Bart, éste se despierta asustado llama a su familia. Bob le dice que no pueden oírlo (todos hasta el perro están atados), Lisa cree que sedaron a Homero, Marge le dice que no es así. Bart intenta huir saltando por la borda, pero unas anguilas y un cocodrilo no lo dejan. Bob lo captura intentando escapar y le dice que le concederá un último deseo. Bart ve un cartel de Springfield a 15 millas y le dice que le encantaría escuchar de su voz una ópera ligera. Bob felizmente accede y canta hasta el amanecer. Cuando termina de cantar recibe ovaciones de Bart y hasta un ramo de flores. Termina de recibir sus aplausos y saca su machete para matar a Bart pero el bote choca con una piedra de la orilla, y Bob es sorprendido por los policías en batas de baño que dormían en un burdel cercano. <p style="text-align: right;">Corte a</p>
30	Ext. – Día. Bart explica a Gorgory y sus familiares cómo hizo tiempo para vencer a Bob. Se llevan a Patiño a la cárcel. <p style="text-align: right;">Corte a</p>
31	Ext.- Día. Los Simpson regresan al llegar a su casa, se sorprenden de ver al abuelo transformado en mujer por la falta de sus pastillas. Marge manda rápidamente a Bart a buscarlas pero llega uno de los ancianos del pueblo a cortejarlo, lo invita al cine y el no puede negarse. <p style="text-align: right;">Corte a</p>
32	Créditos finales.

3.2. Análisis de Cabo de miedosos (1993. Matt Groening)

3.2.1. Estructura Narrativa

Personajes:

Homero Simpson: Es el jefe de la familia Simpson, un hombre de 36 años que trabaja como supervisor de seguridad en la planta nuclear de Springfield. Es un hombre lento, infantil, despreocupado de la vida. Obeso amante de la cerveza y la comida. No tiene ningún interés por la cultura, ni es inteligente. Ama los deportes, la televisión y estar acostado. Olvidadizo, podría decirse que ama a su familia, sin embargo no le presta mucha atención.

Marge Simpson: es la verdadera cabeza de la familia, ama de casa, dejó todos sus estudios y sueños para dedicarse por completo a sus hijos y su hogar. Es la más razonable en el matrimonio. Delgada, de cabello extravagante, viste sencillo pero bien. Le gusta el arte, la música, disfruta de la cultura. Se preocupa por su familia y le gusta la unión familiar.

Bart Simpson: es el hijo mayor de los Simpson. Tiene 10 años, es travieso, astuto. Es uno de los mala conducta en la escuela y esa fama lo persigue por todo el pueblo, sin embargo es un buen muchacho, no se mete en problemas muy grandes y suele resolver problemas. Fanático de Krusty el payaso y de la tv. Ingenuo e infantil.

Lisa Simpson: es la segunda hija del matrimonio, tiene 8 años, es la más inteligente de los Simpson. Con grandes aspiraciones en la vida, toca el saxofón, disfruta de la música. Suele con su lógica resolver situaciones y problemas. Aunque tiene una personalidad que parece de una persona mayor, es ingenua y tranquila, al contrario de su hermano no se mete en problemas de ninguna clase.

Maggie Simpson: es la menos de los Simpson. No habla si quiera, es la consentida de Marge.

Jefe Gorgory: es el jefe de la policía de Springfield, aunque tiene años ejerciendo la ley no la conoce, y las que conoce las desacata a conveniencia. Es distraído, ineficiente en su trabajo, sin embargo es querido por la gente del pueblo.

Bob Patiño: Su nombre verdadero es Roberto Zabaleta, es alto, de pies muy grandes, delgado y cabello muy llamativo. Bob es un hombre culto, egresado de la universidad de Yale, se autodenomina genio. Pertenece al Partido Republicano. Hombre de modales presuntuosos y refinados. Su carrera en la televisión comenzó como ayudante en el programa de televisión de Krusty el payaso, pero se cansó del abuso de Krusty y lo inculpó por asalto a mano armada, haciéndose pasar por él. Pero al ser descubierto por Bart fue enviado a prisión, desde entonces vive por vengarse.

Relación entre personajes:

La relación de los personajes de *Los Simpson*, viene ya establecida por ser una serie animada y en algunas ocasiones varía de acuerdo al capítulo. En esta ocasión nos limitaremos a la relación que se presenta en este capítulo en especial; sin embargo, algunas de esas relaciones como la de Bart con Bob Patiño suele ser un patrón dentro de la serie (cazador- presa), mientras que la de Homero con Marge varia un poco en este episodio, pero igual se tendrá en cuenta la relación planteada a lo largo de la serie.

Homero y Marge Simpson son un matrimonio que han compartido bastante, se conocen lo suficiente y se tienen confianza el uno al otro. Ambos dividen las tareas cuando de proteger a la familia se trata, sin embargo tienen roles muy distintos dentro de la familia, Marge es el ama de casa y se encarga sólo del hogar, mientras que Homero se encarga de mantener económicamente el hogar.

Homero con sus hijos es despreocupado, aunque si busca su protección, prefiere estar tomando una cerveza con sus amigos en el bar de Moe, o ver televisión antes de compartir con ellos. Sin embargo es un padre amoroso y comprensivo, si sabe que ha cometido un error pide perdón y aunque no habla o abraza a sus hijos se siente orgullosos de ellos y se preocupa.

Marge si es la madre protectora, es quien busca primero a la policía, la que le dice a Bob Patiño que se aleje de su hijo. Busca soluciones de lógica para su familia, se preocupa y toma acciones al contrario de Homero. Los hermanos Simpson (Bart y Lisa) se apoyan mutuamente y aunque tienen sus peleas, normales entre hermanos, tratan de llevarse lo mejor posible en momentos difíciles y se unen hasta buscar una solución.

Generalmente son ellos quienes resuelven los crímenes o solucionan los problemas sin ayuda de la policía, es por eso que el Jefe Gorgory nunca llega a tiempo, siempre está haciendo cosas que no le corresponden u holgazaneando, por lo que la familia debe tomar sus medidas ellos mismos.

Ahora bien, Bob Patiño tiene una relación de odio es con Bart mas no con la familia, por culpa de Bart Bob ha estado en la cárcel tanto tiempo, es por eso que cada vez que le otorgan libertad condicional Bob trata de vengarse de Bart o Krusty quienes fueron los que lograron culparlo. Resulta curiosa esta enemistad entre un hombre adulto y un niño de 10 años, pero la astucia de Bart es tan grande que puede enfrentarse a él y de hecho siempre busca una manera de salir victorioso, lo que hace que Bob enfurezca y trate de vengarse nuevamente.

Conflictos:

En esta historia el conflicto que moviliza a los personajes es el resentimiento. Bob Patiño odia a Bart por haberlo encerrado en la cárcel y ha jurado matarlo para vengarse. Es su principal conflicto, Bob está resentido porque Bart arruinó sus sueños de tener su propio programa de televisión educativo e interesante, de ser alguien en la vida más que un actor secundario en el programa infantil de un payaso.

Sin embargo en la narración vemos presentes otros conflictos en otros personajes. Bart por ejemplo, esta vez siente mucho miedo de morir, de que Bob lo atrape y finalmente logre su plan, no puede estar tranquilo ni en casa, ni en la escuela y mucho menos se siente seguro, lo que moviliza en él una gran preocupación.

Otro conflicto presente en la historia que se hace evidente son los de Marge, primero porque su hijo es amenazado de muerte y necesita encontrar una solución y segundo porque tuvo que abandonarlo todo, amigos, familia y casa, por huir de alguien que ha estado amenazando a su hijo. Lo que no parece afectar a Homero quien va fluyendo con la historia sin ningún tipo de conflicto evidente.

Líneas narrativas:

En la narración existe una sólo línea narrativa que es la de Bob Patiño tratando de cumplir su plan de venganza, lo que lleva a los Simpson a buscar opciones para huir de él.

Escenas Núcleos y Catálisis:

Las escenas núcleos en la narración son las siguientes: 2, 3, 8, 9, 12, 13, 18, 19, 20, 23, 27 y 28.

Las escenas catálisis de la historia son las siguientes: 1, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 24, 25, 26, 29, 30, 31 y 32.

La segmentación puede ser encontrada en los anexos de la investigación.

Indicios

- Las constantes bromas de Bart a Homero como la del tatuaje que hizo sobre su trasero, es indicio de que Bart es un niño travieso.
- El miedo de Bart hace ver las actividades más cotidianas como Ned Flanders cortando el césped o Marge cortando anuncios de manera terrorífica, lo que indica su profundo temor a que puede ser cualquiera, quien lo quiere matar.
- Las franela y gorra de Homero que dice programa de protección de testigos, da indicio de la poca inteligencia de él.
- Los vecinos de la casa flotante yéndose al llegar los Simpson, es un indicio de que son vecinos indeseables.
- Los constantes atropellos y burlas a Bob Patiño, el villano de la serie, es indicio de que esto es una parodia.
- Que un niño de 10 años logre atrapar a un criminal habla de lo mal que está el sistema policial de Springfield.

Informantes

- Las cartas que recibe Bart informa que alguien quiere matarlo por venganza.
- El cartel de Springfield informa que están muy cerca y que Bart puede hacer algo para ganar tiempo y vencer a Bob Patiño.

Partes y Secuencias

Parte I:

Secuencia de presentación: escena 1

Secuencia de las cartas: escenas 2, 3, 4 y 5

Secuencia de miedo a la muerte: escenas 6, 7 y 8

Secuencia de buscar ayuda: escenas 9, 10 y 11

Parte II:

Secuencia de la libertad: escenas 12, 13 y 14

Secuencia de la protección: escenas 15, 16, 17, 18, 19 y 20

Parte III:

Secuencia de esconderse: escenas 21, 22 y 23

Secuencia de la amenaza: escenas 24 y 25

Secuencia de la venganza: escenas 26, 27, 28 y 29

Secuencia de la vuelta a casa: escenas 30, 31 y 32.

3.2.2. Análisis narratológico

La voz:

En esta narración predomina el *narrador extradiegético- heterodiegético*, pues cuenta una historia que no es la suya, de la cual no participa de ninguna manera. Parece conocerlo todas las acciones de los personajes, sus vivencias pasadas y presentes, sus pensamientos más íntimos, su estilo de vida y por qué hacen lo que hacen. No interviene en la historia de ninguna manera y mantiene frente a ella una posición objetiva.

Perspectiva:

Focalización:

La focalización es *cero*, se escucha todo de manera correcta tal, sin ser filtrada o modificada por algún personaje de la historia, los sonidos se escuchan de acuerdo a su distancia, por ejemplo la escena de los rastrillos, cuando se escucha

desde dentro de la casa flotante se escuchan más lejos que cuando vemos que Bob se choca con ellos.

Ocularización:

En general la ocularización es *cero*, no está filtrada de modo alguno, podemos ver incluso a veces cosas que los personajes no pueden ver. Sin embargo en algunos casos hay *ocularización interna secundaria* que viene dada por la construcción del montaje y del sonido, por ejemplo cuando Bart ve a Bob en el Lago del Terror, ve primero a una viejita manejando el carro, luego por petición baja la mirada y ve a Bob Patiño.

Auricularización:

Durante toda la narración hay una presencia fuerte de auricularización *cero*. Sin embargo hay momento de auricularización interna secundaria, pues son los personajes que escuchan y luego reaccionan, tomamos como ejemplo el anterior, Bart camina por la calle y escucha la voz de Bob Patiño llamándolo, eso es lo que lo hace voltear.

Distancia:

Es esencialmente transparente, el autor no oculta información, ni inserta elementos de discurso diferentes a la narración. No hay patrones que respondan a un modelo diferente al MRI. Indistintamente de ser una animación, el autor se vale de los modelos preestablecidos del MRI y construye la diégesis.

Tiempo:

El orden fundamentalmente es cronológico. La historia tiene un principio un desarrollo y un final, que responde a este patrón y que puede ser reconocible. Sin embargo, no se sabe con exactitud cuánto tiempo transcurre desde el inicio del filme al final.

El autor si se vale de las elipsis para marcar ciertos *gags* o chistes dentro de la historia. Por ejemplo cuando le dicen a Homero su nuevo apellido Thompson, Homero no logra entenderlo la primera vez, el autor hace una elipsis temporal y vemos a la familia Simpson cansados y aburridos y los agentes del FBI aún convenciendo a Homero de su nuevo apellido ya desesperados, y sin importar de que manera lo intenten incluso dándole muestras evidentes de que es con él como pisarle el pie, Homero no logra entender.

No existe dentro de la narración algún otro salto temporal ni al pasado, ni muy largo hacia el futuro, tampoco existen insertos que no puedan ser ubicados dentro de la diégesis.

Duración:

Tiempo filmico: 22 minutos.

Tiempo diegético:

No se puede saber con exactitud cuanto tiempo transcurre en la historia. Tampoco hay señal dada por los personajes o por algun medio, que exprese los cambios temporales dentro de la historia. Se puede afirmar, sin embargo, que el tiempo diegético es mayor al fílmico.

Frecuencia:

La frecuencia dentro del filme es singulativa, los eventos que ocurren, pasan una sola vez dentro de la historia. Exepctuando las cartas que recibe Bart de amenaza, que son constantes, pero este hecho se muestra una vez nada más y luego se comenta que ha pasado más veces.

3.2.3. Estructura temática:

Isotopías, Temas y Subtemas

Dentro del filme se muestran isotopías diferentes, **la venganza** es quizás la primera que salta a la vista, por ser la más expuesta. Bob Patiño siempre ha querido vengarse de Bart por haberlo llevado a la cárcel, hace planes elaborados, rebuscados

para poder lograr su venganza, sin embargo Bart con su inocente astucia logra vencer y evitar de alguna manera todos los planes de Patiño.

De manera magistral y sorprendente Bob realiza y escribe con cada detalle su plan cada vez que lo intenta, hace despliegue de todo su inteligencia, pero siempre deja algún cabo suelto que es lo que hace que su plan falle y vuelva a la cárcel, y vuelva a jurar matar a Bart por venganza.

Una isotopía que se encuentra también dentro del filme es la de **la ineficacia de la ley**. Aunque a modo de burla que responde más a una propuesta ideológica del autor, está presente esto a manera casi de denuncia. Los policías no conocen la ley, son incapaces de detener a un delincuente y un niño de 10 años logra de alguna manera hacer lo que ellos no pueden: salvar y proteger a toda una familia. Los policías siempre están divirtiéndose o buscando divertirse, sin hacer caso a su trabajo o a los posibles peligros dentro del pueblo.

Otra isotopía encontradas en el filme es la de **la familia disfuncional**. La familia Simpson es una familia completamente atípica, que no sigue los valores tradicionales y aunque sigue las normas de la sociedad, no participan de ella de una manera tradicional. El padre es un holgazán, la madre abnegada no tiene el respeto que merece, el hijo mayor es un travieso sin remedio, Lisa quiere una mejor vida y Maggie la menor ni siquiera es contada como uno más; sin embargo, es una familia con valores propios y que funcionan perfectamente en su disfuncionalidad, pues tienen sus valores propios y principios forjados por ellos mismos.

Es así como al momento de **la protección y seguridad** entre ellos cada uno toma de alguna manera las riendas, y es comprensivo con el que está pasando por el mal momento. Eso no impide, ni quiera decir que hagan cosas sin pensar como Homero al entrar al cuarto de Bart con cuchillos afilados y sierras eléctricas, más lo hacen sin intención de maldad.

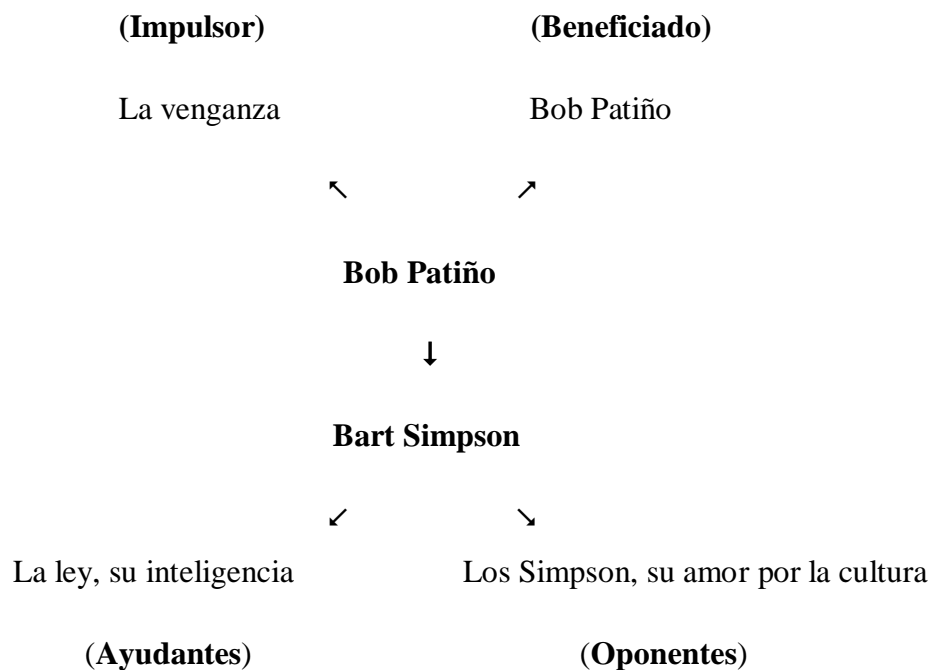
De esta manera entonces al ser la isotopía más expuesta dentro del filme podríamos decir que el tema principal del mismo es la venganza. Pues este moviliza las acciones principales dentro del filme, las acciones y reacciones de los personajes.

Los subtemas dentro de la historia podrían decirse que son:

- La familia disfuncional.
- La unión familiar.
- La protección y seguridad familiar.
- La ineficacia de la ley

Proposición ideológica:

Modelo actancial



Propuesta Ideológica

Los Simpson son una serie de fama de irreverentes y controversiales. Esa es la principal firma del autor, este capítulo no escapa a esa premisa. Siguiendo el patrón de hacer parodias de elementos de la cultura pop el autor se toma la libertad de hacer su propio thriller, a su modo.

Introduce elementos del cine típico de este género como las armas afiladas, los planos cerrados, las penumbras y oscuridad en los cuadros, sin embargo no deja de lado su carácter de parodia y les da un toque de comedia a cada elemento usado.

Los personajes mantienen una actitud misteriosa y nerviosa elemento típico de estos filmes y necesitan sentirse seguros en cada espacio de su vida.

Estos elementos de la parodia pueden encontrarse dentro del filme a cada momento; no obstante el autor a medida que hace burla y convierte historias de miedo en comicidad, va haciendo denuncias que no pueden dejarse de lado.

Por ejemplo el papel de la policía dentro de Springfield, que puede ser fácilmente llevado a todo el ámbito judicial no sólo de Estados Unidos. Constantemente vemos a los policías haciendo bromas o arreglando trampas inútiles y no haciendo su trabajo. Esto podría tomarse como una fuerte crítica al sistema policial, el hecho de que un niño de 10 años logre hacer el trabajo que deberían hacer ellos los pone en una situación de mediocridad e ineficacia.

El autor envuelve, en su pequeño pueblo creado, en su diégesis, cantidades de denuncias y propuestas ricas de ser analizadas e interpretadas; no compromete su visión, pero deja lo más claro posible sus intenciones dentro de su propio texto.

Bibliografía

- Alberti, John (2006) *Leaving Springfield: the Simpsons and the possibility of oppositional culture*. Wayne State University Press. Detroy, Michigan. Estados Unidos.
- Aristaco, Guido. (1993) *Histórias de las teorías cinematográficas*. Editorial Lumen. Barcelona, España.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin et all (1997) *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós Iberica. Barcelona, España.
- Brunet, Peter. (1999) *Martin Scorsese: interviews*. University Press of Mississippi. Estados Unidos.
- Genette, Gerard. (1981) *Narrative discourse*. Universidad de Oxford. Inglaterra.
- Gimferrer P. (1999) *Cine y literatura*. Barcelona. Seix Barral. España.
- González Requena, Jesús. (1995). *El análisis cinematográfico: teoría y práctica del análisis*. Complutense. Madrid, España.
- Gómez, Juan Pedro. (2002). *El cine: una guía de iniciación*. Universidad de Murcia. Murcia, España.
- Herrero Cecilia, Juan. (2006) *Teoría de pragmática, de lingüística y análisis del discurso*. Universidad de Castilla. España.
- Horton, Andrew y Mcdougal, Stuart (1998) *Play it again, Sam: retakes on remakes*. Univertsity of California Press. Berkley y Los Angeles. California. Estados Unidos
- Lara Piña, Fernando. (s/f) *Representación del discurso y representaciones sociales del maestro y el movimiento magisterial en Chiapas*. Tesis. Universidad Santiago de Compostela. México.
- Medina- Bocos, Amparo. (2001) *Hacer literatura con la literatura*. Ediciones Akal. Madrid, España.
- Mendoza Fillola, Antonio. (1998). *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la Literatura*. Edt. Horsori. Barcelona, España.
- Montiel, Alejandro. (1995). *Teorías del cine: un balance histórico*. Editorial Montesinos. Barcelona, España.
- Nyce, Ben. (2004) *Scorsese up close: a study of the film*. Scarecrow Press, INC.

- Maryland. Estados Unidos.
- Payne, Michael; Ponnuswami, Meenakshi y Payne, Jennifer. (2002). *Diccionario De teoría crítica y estudios culturales*. Paídos. Buenos Aires.
- Peña-Ardiz C. (1996) *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid. Cátedra. España.
- Pérez Bowie, José Antonio. (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca. España.
- Pérez Bowie, José Antonio. (2010). *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones Universidad de Salamanca. España.
- Rojo, Violeta (1984) *Análisis histórico de la relación cine literatura*. Tesis
- Shklovsky, Viktor Borisovich. (1993) *Cine y lenguaje*. Editorial Anagrama. Barcelona, España.
- Sánchez Noriega, JL. (2000) *De la literatura al cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Stam, Robert (2010) *Teorías del cine. Una introducción*. Paidos. Barcelona.
- Stam, Rober; Raego, Alessandra . (2005). *Literature and film: a guide to the theory And practice of film adaptation*. Blackwell Publishing. Estados Unidos.
- Tasende- Grabowsky, Mercedes. (1994). *Palimpsesto y subversión: un estudio intertextual de El Ruedo Ibérico*. Huerga y Fierros Editores. Madrid, España.
- Tuner, Chris (2004) *Planet Simpson: How A Cartoon Masterpiece Defined A Generation* Da Capo Press. Estados Unidos.
- Villarroel, Gabriel. (2008). *La convergencia del cine y la literatura: hacia un realismo literario colombiano en la década del cincuenta*. Trabajo de grado para optar al título de Comunicador social . Pontificia Universidad Javeriana. Santa Fe de Bogotá, D.C. Colombia.
- Wernblad, Annette (2011) *The passion of Martin Scorsese: A critical study of the film*. Mcfarland Company Inc. Carolina Del Norte. Estados Unidos.
- Worton, Edward; Still, Judith. (1990) *Intertextuality: theories and practice*. Manchester University. Londres

Hemerografía:

Revista de Medicina y Cine. Vol. 1, N° 3, julio 2005. Editorial Literatura y cine.

Historia de una fascinación. María José Fresnadillo Martínez

Glantz, Margo. 2006. *Borges e intertextualidad*. Biblioteca Universal.

Villalobos Alpízar, Ivan. 2004. *La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*.

Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica. Volumen 41

Videografía:

CABO DEL MIEDO. (1991). Estados Unidos. Dirección Martin Scorsese.

Producción Barbara de Fina. Guión Wesley Strick. Música Elmer Bernstein.

Fotografía Freddie Francis. Reparto: Robert De Niro, Nick Nolte, Jessica Lange,

Juliette Lewis, Joe Don Baker, Robert Mitchum y Gregory Peck.

CABO DEL MIEDO. (1962). Estados Unidos. Director: J. Lee Thompson. Guión:

James R. Webb. Reparto: Gregory Peck, Robert Mitchum y Polly Bergen

CABOL DE MIEDOSOS. LOS SIMPSON. (1993) Estados Unidos. Quinta temporada, segundo episodio. Matt Groening.

Índice

	Pág.
Introducción.....	3.
Capítulo I:	
Intertextualidad y adaptación: ¿Dos caras de la misma moneda?	6.
Capítulo II:	
De Cabo del Miedo a Cabo de la risa.....	31.
Capítulo III:	
Análisis Narratológico de <i>Cabo del miedo</i> (1962. J. Lee Thompson)	
<i>Cabo del miedo</i> (1991. Martin Scorsese) y el segundo episodio de la quinta temporada de <i>Los Simpson</i> (1993).....	44.
Capítulo IV:	
El papel de la intertextualidad en el proceso de adaptación.....	71.
Capítulo V:	
Conclusiones.....	91.
Anexos.....	95.
Bibliografía.....	154.