



Facultad de Arquitectura.

Escuela de Cine.

Tesis de grado.

La tragedia clásica griega en la estética del film “Edipo Rey” 1967 de Pier Paolo Pasolini.

Profesor Guía: Edgar Doll Castillo

Alumno: Gabriel Enrique Pérez Tobar

INDICE:

Introducción	4
Capítulo uno: Proceso creativo y poiesis clásica	7
1.1 Aristóteles: Poiesis – Mímesis – Catarsis.....	7
1.1.1 Estructura de los hechos en la tragedia.....	11
1.2 Edipo rey de Sófocles.....	12
1.2.1 Argumento de la obra de Sófocles.....	13
1.3 Edipo como héroe clásico.....	16
Capítulo dos: Semiótica y formalización	21
2.1 Antecedentes.....	21
2.2 El signo como problema moderno.....	23
2.3 Formalismo.....	25
2.4 Estructuralismo.....	29
2.5 Crítica cinematográfica y post estructuralismo.....	34
Capítulo tres: Ejes de operalización analítica	38
3.1 Sistema Textual.....	38
3.2 Análisis textual.....	39
3.3 Puntuación fílmica.....	41

Capítulo cuatro: Edipo rey de Pasolini y la poética del cine	43
4.1 Pasolini y el cine de poesía: La semiótica como problema práctico.....	43
4.2 Pasolini a la luz de la poética de Aristóteles.....	48
4.2.1 Poiesis.....	48
4.2.2 Mímesis.....	50
4.2.3 Catarsis.....	51
4.3 Análisis del texto fílmico de Edipo Rey 1967.....	53
4.3.1 Descripción Escenas.....	54
4.3.1. a. Nacimiento	54
4.3.1. b. Incesto.....	55
4.3.1. c. Antagonismo.....	58
4.3.2 Análisis formal de los planos.....	60
4.3.2. a. Nacimiento.....	62
4.3.2. b. Incesto.....	65
4.3.2. c. Antagonismo.....	68
Capitulo cinco: Conclusiones	70
5.1 La tragedia clásica griega en la estética del film Edipo rey (1967).....	70
Bibliografía	73

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene como objeto de análisis la obra cinematográfica, “Edipo Rey” (1967), de Pier Paolo Pasolini, desde el punto de vista de sus estructuras visuales. Definiendo los términos lingüísticamente orientados dentro de la semiótica filmica, y especialmente aquellos que tienen que ver con el “Lenguaje filmico”, y el “Análisis textual”.

Considerando el cine de Pier Paolo Pasolini desde su dimensión expresiva, se propone, hacer una breve comparación entre el lenguaje literario de la obra dramática Edipo Rey de Sófocles, (429 A.C. Tebas, Grecia), y el lenguaje cinematográfico de “Edipo Rey” de Pier Paolo Pasolini (1967, Italia y Marruecos), e identificar, aquellas características que nos hablen de un lenguaje cinematográfico propio del cineasta, que él mismo propone como un lenguaje poético:

“El problema de que los lenguajes literarios fundan sus invenciones poéticas sobre una base instrumental, posesión común de todos los parlantes, los lenguajes cinematográficos en cambio, no parecen fundarse sobre nada, no tienen como base real, ninguna lengua comunicativa. Los lenguajes literarios parecen inmediatamente válidos, en cuanto actuación al máximo nivel civil de un instrumento que sirve efectivamente para comunicar. En cambio la comunicación cinematográfica, sería arbitraria y aberrante, sin precedentes instrumentales efectivos de los cuales todos sean normales usuarios”. (Pasolini y Rohmer, cine de prosa v/cine de poesía, 1970).

Pier Paolo Pasolini sugiere que el cine es un sistema de signos cuya semiología corresponde a la posible semiología del mismo sistema de signos de la realidad. Señala que,

a diferencia de la literatura, el cine no implica un filtro simbólico o convencional entre el realizador y “la realidad”. Las unidades más pequeñas en el cine, el equivalente de los fonemas, permanecen inalteradas al ser reproducidas en la película, es decir, en cuanto a la semiótica, el lenguaje cinematográfico está bastante más limitado que el lenguaje literario. No obstante agrega, el cine comunica. Quiere decir que también él se basa en un patrimonio de signos comunes.

La investigación está básicamente determinada por estas afirmaciones de Pasolini. Para comprender los elementos descritos, tales como, signo, símbolos y códigos, se revisaran los antecedentes históricos del desarrollo de la lingüística y la semiótica, que van desde los primeros cuestionamientos que hicieron los filósofos presocráticos respecto de la motivación de los signos, hasta los últimos postulados de la semiótica del cine de los años 60 y 70. Para ello se examinarán tres secuencias del primer segmento del filme; de la obra dramática Edipo Rey de Sófocles, toda su estructura.

Los objetivos generales de esta investigación se pueden clasificar en dos apartados:

- 1- Mediante el análisis de sus estructuras narrativas y visuales, revisar y comparar el film Edipo Rey (1967) de Pier Paolo Pasolini, con los principios, formas y medidas de la tragedia clásica griega, y precisar la conformación de un lenguaje cinematográfico propio del cineasta italiano, como un “lenguaje de poesía”.

2- Realizar una breve comparación entre el lenguaje literario de la obra dramática Edipo Rey de Sófocles, (429 A.C. Tebas, Grecia), y el lenguaje cinematográfico de “Edipo Rey” de Pier Paolo Pasolini (1967, Italia y Marruecos).

Las conclusiones que se puedan obtener, serán consideradas como preliminares, toda vez que se entienda el análisis del film como una herramienta de búsqueda, que nos permita ilustrarnos acerca del lenguaje cinematográfico propuesto por Pasolini en el film Edipo Rey (1967), comprendiendo que ninguna afirmación podría considerarse como definitiva, sino más bien, como apreciaciones de carácter personal que puedan ser consideradas como un referente para nuevas investigaciones.

1. Proceso creativo: la poiesis clásica de la tragedia en Sófocles

1.1. La *Poética* de Aristóteles: poiesis, mimesis y catarsis

La *Poética* (344 a.C), del filósofo griego Aristóteles (384 – 322 a.C) es la primera contribución sistemática a la teoría de la creación artística, exponiendo el primer antecedente de alguna clasificación de los géneros literarios. Es también, la primera reflexión integradora del fenómeno artístico, incluyendo en su sistematizaciones, tanto orientaciones filosóficas, como históricas. Su indiscutible influencia sobre la crítica y la estética del teatro y del cine en la modernidad, constituyen para este trabajo de investigación un gran referente.

Para su estudio es preciso comprender tres conceptos claves: poiesis, mimesis y catarsis, que corresponden respectivamente al momento de concepción del hecho poético, su elaboración, y el resultado de esto, considerando la recepción del espectador. Se debe aclarar que el termino poesía, para Aristóteles, se refiere a toda creación artística que en su producción comprometa a un componente del conocimiento, lo que produciría una especie de júbilo epistemológico, es decir, el reconocimiento de aquello que el poeta ha construido a partir del conocimiento, una identificación, un proceso mediante el cual se establece una continuidad entre el hecho o persona y nuestra experiencia.

“Y por este motivo el arte de la poesía es propio de los seres dotados naturalmente para ella, o bien de quienes están alcanzados por la locura; siendo que los primeros lo alcanzan fácilmente por su

disposición adecuada y plasticidad, y los segundos, por el éxtasis poético del que están poseídos”.
(Aristóteles 1455a 30)

El concepto poiesis proviene del verbo “hacer”, y designa a toda aquella actividad que se ordena y arregla conforme a la dirección que le imponen los principios de razón o conocimiento. La poiesis se constituye como el primer momento lógico de la procreación, y ya que proviene de la naturaleza o de la locura, es informe y enigmático. El artista concibe la obra, es asaltado, por un arrebató; y de ahí que el momento de su concepción no sea apacible.

La mimesis es el momento de la creación artística donde el poeta debe desplegar su oficio, para hacer que lo inestable y en expansión permanente del proceso de poiesis, se detenga en la forma bajo la cual será recibida. Siguiendo a Nietzsche (2002) en *El Nacimiento de la Tragedia*, la mimesis es el mediador que efectúa el pasaje del ejercicio poético a la forma, produciéndose el *principium individuationis* o momento de individuación gracias al cual se recoge la síntesis superadora de aquellas dos grandes fuerzas que encarnan los dioses helénicos del arte: la exuberancia y la forma, Dionisio y Apolo.

El resultado de la obra será positivo si acaso el producto accede, o devastador si el poeta carece de arte. La mimesis consiste en una representación, implica imitar, representar: vuelve a representar el objeto, que el poeta debe re-conocer en su espacio, como en una transferencia estética. A partir de esto, señala:

“En efecto, hágase el paralelo con la pintura, donde los más hermosos colores colocados sin orden no nos darán el mismo placer que el simple esbozo en blanco y negro de un retrato”. (Aristóteles 1450a 35 - 1450b)

En el capítulo XVIII de la *Poética*, Aristóteles nos habla respecto a la tragedia, señalando que ésta puede dividirse en dos partes: en el nudo y en el desenlace. El nudo suele integrarse por sucesos extraños a ella y por algunos otros sucesos propios, el resto le corresponde al desenlace. El nudo es todo aquello que se extiende desde el inicio de la acción, hasta el momento en que se acerca al punto de desvío (cambio de fortuna). Por su parte, el desenlace es todo aquello que se extiende desde ese momento de inversión hasta el final. Podríamos inferir de esto, que en la forma en que se desata ese nudo residiría el mayor arte del poeta, y hacía donde se despliegan sus efectos, sería lo propio de lo trágico, es decir, el temor y la compasión.

El temor sería una pena o conmoción provocada por algún mal capaz de destruir. Por otra parte, la compasión sería una pena causada por algún mal a quien no lo merece, y que parece próximo. Según Aristóteles, la producción de estos efectos implica la aplicación de un rigor formal, que si falla podría traducirse en lo contrario, lo ridículo o lo cómico. Este rigor formal de la historia debe propiciar un entramado con la verdad que estaría en juego y que luego será revelada en el cambio de fortuna. En el argumento, que es la imitación de una acción completa y entera, la unión estructural de sus partes debe resultar tal que si alguna de ellas es transpuesta o suprimida, el todo que compone se verá perturbado o distorsionado. Sobre esto, Aristóteles nos plantea:

Por tal causa aquello que por su presencia o ausencia no provoca ninguna diferencia perceptible no constituye ninguna parte real del todo. (Aristóteles 1451a 30-35)

Respecto a los medios expresivos de la tragedia, Aristóteles nos dice que estos no deben extenderse demasiado. En la *Ética a Nicomaco* el estagirita propone una “justa medida”, es lo que dista de los extremos, demasía y defecto. En cuanto al lenguaje, el exceso de palabras dialectales podría hacer de la obra una barbaridad, o en el caso contrario un exceso de palabras con un lenguaje familiar podría incurrir en la vulgaridad, o el uso de demasiadas palabras cultas podría significar que la obra no se entienda para algunos, o la ausencia de ellas podría menoscabar el carácter elevado de la tragedia. El justo medio, o justa medida, respecto a los medios expresivos, o el uso del lenguaje serían elementales en la composición de la tragedia, que vista de esta forma es posible como una construcción lógica.

Finalmente, la catarsis corresponde al punto culmine del hecho trágico. En ella se verían cumplidos todos los propósitos, y se comprobaría como en un resultado, los diversos elementos que componen el rigor formal de ésta, que se traducen, en provocar el temor o la compasión según el poeta quiera. Se busca esto, que el espectador logre expulsar de sí mismo sus dolorosas afecciones, y cuyo resultado esperado es el júbilo o placer estético. La catarsis constituye entonces el momento final del hecho trágico, en ella se produce el momento de recogimiento de la obra. Se produciría una identificación de espectador con los personajes, los cuales serían un resumen de los caracteres morales de estos.

1.1.1. La estructura de los hechos en la tragedia

Toda tragedia debe componerse en seis partes o secciones, en cada una de ellas se determina su calidad, estas partes son: el mito (argumento), el carácter, la dicción, el pensamiento, el espectáculo y el canto. La más importante de todas estas secciones es la estructura de los incidentes o los sucesos, puesto que la tragedia no consiste en la imitación del carácter humano, sino de una acción o de la vida misma, también de la felicidad o de la desdicha, ambas constituyen acciones.

La estructura de los hechos, según Aristóteles, es el aspecto más importante a considerar en la tragedia. El filósofo plantea que una obra trágica está completa cuando se puede reconocer en ella un comienzo, un medio y un fin. El comienzo de una obra, en tanto fundador y constitutivo, es generador de todo lo que se sigue de él. El medio corresponde al encadenamiento de una cosa que necesariamente siga a otra. El fin es aquello de lo cual no puede seguirse nada.

En cuanto a la belleza de la estructura de la obra dramática, Aristóteles plantea en el capítulo VII de la *Poética*, que se puede establecer una analogía entre ella y cualquiera objeto o animal, en cuanto estos deben componerse por partes. Esta estructura además se caracteriza por el ordenamiento de su extensión, por cuanto la belleza depende de la magnitud y del orden:

“De la misma manera, entonces, así como un todo bello hecho de partes, o una bella criatura viviente debe ser de determinado tamaño, pero de un tamaño captable por el ojo, de igual modo una trama o

argumento tiene que poseer cierta extensión, si bien capaz de ser aprehendida por la memoria”.
(Aristóteles 1451a)

Aristóteles además se pregunta respecto a los límites de extensión de una obra trágica, señalando que estos no guardarían relación con las normas de duración de las competencias trágicas oficiales ni con la capacidad de recepción de los espectadores. El límite de duración fijado por las leyes de la naturaleza del drama indica que, cuanto mayor sea la extensión de un argumento, más bella será la obra en razón de su extensión, siempre que éste pueda ser abarcado y comprendido como un todo. Es el tiempo necesario para que el héroe pase de la felicidad a la desdicha, y de la desdicha a la felicidad, según una secuencia de hechos probables o necesarios.

1.2. *Edipo Rey* de Sófocles

La obra de *Edipo Rey* del poeta trágico Sófocles constituye una de las piezas más importantes de la cultura clásica. Con una fecha de creación establecida de manera aproximada en los años posteriores al 430 antes de la era común, esta obra ha sido objeto de investigación y análisis por diversos pensadores a lo largo de la historia, desde las tempranas reflexiones llevadas a cabo por Aristóteles en la *Poética*, a Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* y el planteamiento de Freud del denominado ‘complejo de Edipo’ en el marco de su teoría psicoanalítica.

Edipo Rey es una obra dramática construida para ser representada en un solo acto organizado en ocho episodios estructurados de la siguiente manera: (1) un párodo, canto

inicial del coro que indica la entrada en escena de los personajes; (2) los episodios, que comprenden los momentos en que se desarrolla la acción; (3) los agones, que siguen a cada momento central de la acción, y corresponden al establecimiento de diálogos entre los personajes más importantes; (4) los estásimos, cantos líricos a cargo del coro, representando la posición de los espectadores o los ciudadanos, y cuya función es separar los episodios, expresando las reacciones posibles ante los acontecimientos planteados; y finalmente (5) el éxodo, capítulo final en que el coro expone las conclusiones de la historia y plantea una reflexión a los espectadores.

Siguiendo esta estructura dramática, la obra de Sófocles traduce a los nacientes códigos del teatro griego el mito de la casta maldita de Tebas, de la cual los protagonistas forman parte. Como plantea Santiago Álvarez (1985) sus antecedentes pueden pesquisarse en las obras homéricas *La Iliada* y *La Odisea*. Además, el denominado “ciclo tebano” está presente además en las obras trágicas de Esquilo –de quien se conserva la obra *Los Siete contra Tebas*, parte final de una trilogía, y que cerraría con la muerte de los hijos de Edipo–, y Eurípides, quien en *Las Fenicias* condensa todo el relato mítico en la voz de uno de sus personajes a modo de contextualización argumental.

1.2.1. Argumento de la obra de Sófocles

La obra de Sófocles parte con la ciudad de Tebas atacada por una plaga de peste, ante lo cual el rey Edipo envía a Creonte al oráculo de Delfos para entender qué ocurre y por qué. A su regreso, Creonte le informa al rey que la peste es un castigo de los dioses por el asesinato aún no resuelto de Layo, antiguo rey de Tebas, y que persistirá mientras el

responsable no se expíe de sus responsabilidades. Ante esto, se ordena una investigación, ante lo cual se hace presente el ciego Tiresias, quien dice conocer al asesino del anterior rey, indicando que se trata de alguien que vive en incesto con Yocasta, reina de Tebas y esposa de Edipo. Ante la incredulidad de este, el vidente le responde al rey de sellando su destino:

“(…) puesto que me echaste en cara que soy ciego, te digo: tú, aunque posees visión, no ves en qué punto de desgracia te encuentras, ni dónde vives, ni con quiénes compartes el techo. ¿Acaso sabes de quién eres hijo?” (Sófocles 415)

Edipo, quien tiene la certeza de ser hijo de Pólipo –rey de Corinto– y Mérope, considera que las palabras de Tiresias son parte de una conspiración de Creonte para destronarlo. Ante la polémica se presenta la reina Yocasta, quien le hace saber al actual rey que Layo habría muerto en manos de unos bandoleros en un cruce de tres caminos. Junto con esto, le hace saber a Edipo que ya anteriormente el oráculo habría predicho un sino oscuro para la familia de Tebas, al señalar que Layo sería muerto por su hijo. Layo y Yocasta se habrían desvinculado del niño que ambos habían tenido, en pos de que no se materializara la profecía. Las palabras con que Yocasta intenta tranquilizar a Edipo son:

“Entonces, tú libérate de a ti mismo de lo que dices. Escúchame, para que aprendas que, en lo que concierne, nada de lo humano es partícipe del arte adivinatorio. Y te revelaré pruebas concisas”.
(Sófocles 710)

Sin embargo, Edipo recuerda que en su juventud habría recibido una profecía semejante, razón por la cual se habría exiliado de Corinto en rumbo hacia Tebas. En el

camino, recuerda haber dado muerte a un hombre en un cruce de tres caminos, por lo que teme ser él el asesino de Layo. Entonces Edipo le cuenta a Yocasta:

“(…) Y en mi marcha llegué al lugar donde dices que murió el rey. Y te diré la verdad, mujer. Cuando llegué caminando cerca de la encrucijada de los tres caminos, me salieron al encuentro un heraldo y un hombre, como tú describes, sobre un carro tirado por potros. Entonces, el conductor y el mismo anciano me empujaron con violencia fuera del camino. Yo empujé al cochero que me apartó. Pero cuando el anciano me vio esperó a que pasara junto al carro, y me dio en el medio de la cabeza con la pica de doble punta. Y, en verdad, pagó con creces: de inmediato, con esta mano le di un bastonazo, y cayó rodando hacia atrás desde su carro. Quedó tendido. Maté a todos. De modo que si a este extraño le corresponde alguna conexión con Layo, ¿qué hombre podrá ser más infeliz que éste que ahora está junto a ti?” (Sófocles 805-815)

Entonces el nudo comienza a desatarse cuando un mensajero aparece ante el rey para anunciar que el que cree su padre, Pólipo de Corinto, ha muerto, y que debe ir a tomar su cargo como sucesor. Al respecto, Edipo descubre en voz del mensajero que él no es hijo de sangre, sino que fue entregado al rey cuando niño de manos de un pastor. Al hacer comparecer a éste último, se confiesa señalando que se trataba del hijo de Layo quién se lo había confiado para que le diera muerte, mas no había llevado a cabo la tarea. El pastor le explica a Edipo como su decisión se entrama con la fatalidad:

“Sentí compasión, señor. Creí que se lo iba a llevar a otra tierra, de dónde era él. Pero lo salvó, para los mayores males. Pues si tú eres quien él dice, sabe que has venido al mundo con mal destino”.
(Sófocles 1180)

Esto desata una crisis, que culmina con el suicidio de Yocasta y la posterior reacción de Edipo de romper sus ojos con los broches del vestido de la reina, de modo que cuando muera no pueda mirar a sus padres a los ojos en el Hades. Edipo se lamenta ante el destino:

“¡Ay nube abominable de mi oscuridad, has venido a mí de modo inexpresable! ¡Sin poder ser dominada, traída por malos vientos! ¡Ay de mí, nuevamente! ¡Cómo me penetran, a la vez, el recuerdo de estos agujijones y el recuerdo de mis males!” (Sófocles 1315)

Una vez ciego, Edipo le pide a Creonte ser exiliado, de modo que al condenarse a vivir para siempre como un extranjero, desprovisto de todo poder, afecto y consideración, pueda salvar a la ciudad de Tebas del mal que la azota. Ante esto, el coro cierra sentenciando:

“Habitantes de la tierra de Tebas, miren: éste es Edipo, el que llegó a conocer los famosos enigmas y fue el hombre más poderoso. Ninguno de los ciudadanos dejó de mirar con envidia su fortuna. ¡En qué ola de terrible desgracia ha venido a caer! Por eso, no hay que considerar feliz a ningún mortal hasta ver su último día, hasta que no alcance el límite de su vida, sin padecer dolor.” (Sófocles 1525-1530)

1.3. Edipo como héroe trágico

Como podemos leer en la *Poética* de Aristóteles, la clave para entender la tragedia no está en las personas ni en el individuo histórico concreto –en este caso ni Edipo, ni Yocasta ni Layo–, sino en la acción y la vida (Aristóteles 1450b 15). Sin embargo, aunque

según esto los protagonistas no sean lo fundamental, su participación es indispensable ya que de ellos “emanan tanto el pensamiento que acompaña siempre a la acción, como el carácter, el cual aunque de valor indirecto es el resorte por el que se manifiesta la acción” (Aspe Armella, 2010: 12). Siguiendo a Aristóteles podemos señalar que la tragedia se compone en función de representar una vida en tanto que acción involucrada en el ámbito de aquello que puede acontecer, lo que debe ser entendido en función de la felicidad o la desdicha.

Desde la perspectiva de Aristóteles, Edipo puede ser considerado como un paradigma del héroe trágico que ha asumido su posición como agente de un devenir que excede su proyección como existencia individual. Para entender esto es relevante establecer la distinción entre los sucesos que acontecen al personaje y las cosas que él hace a propósito de ellos. Sobre esto podemos leer en la *Poética* que “la tragedia (...) es una imitación no sólo de una acción completa, sino también de incidentes que provocan piedad y temor” (Aristóteles 1452a). Como hemos visto, Edipo se encuentra expuesto a un designio vital que lo marca y configura como personaje, definiendo no solo *lo que hace* sino aquello que *puede hacer*: acto y potencia. Por tanto, no es solo una víctima que padece el desarrollo de su historia de manera pasiva, sino que el devenir de la historia de Edipo está marcado por sus decisiones. Lo interesante del relato es cómo estos actos voluntarios van modificando el contexto de su desenvolvimiento como personaje, creando las condiciones de su propio desenlace trágico.

Los incidentes que marcan los nudos del relato en la obra *Edipo Rey* de Sófocles son develados como un ejercicio de construcción retrospectiva. Estos se definen a partir de

la posibilidad que tienen los personajes de actuar ante ciertas condiciones adversas establecidas en los designios de los oráculos. Como plantea Godoy Contreras (2016: 175), en *Edipo Rey* existe una verdad que irrumpe violenta, y que muestra que el *pathei mathos* – aprender por medio del dolor– es un aspecto básico de la naturaleza humana, a partir de lo cual es posible encontrar la verdad y liberar la culpas que atormentan al protagonista. En este sentido, Edipo como héroe trágico expresa la doble acepción de la *aletheia* como una verdad que es a la vez rememoración y des-ocultamiento.

En el capítulo *XIII* de la *Poética* Aristóteles propone una técnica de estructuración de la tragedia afín de permitir que el héroe trágico ceda el protagonismo del relato y con ello emerja la perfección de la acción trágica. Se plantea desarrollar la historia de tal manera que el protagonista que genere simpatía natural con el auditorio, de forma que se adhiera a él y lo que le acontece. Como plantea Aspe Armella (2010: 18), esto no implica una identificación psicológica con el individuo, sino lograr que el espectador se horrorice y compadezca con el héroe ante aquellos sucesos dignos de compasión, o sea, ante la trama y acción enteras. Para esto, Aristóteles plantea que el cambio de fortuna del protagonista que define la trama no debe ser desde la miseria hacia la felicidad, sino seguir un camino inverso desde la felicidad hacia la desdicha, y que “el motivo de transformación no ha de residir en ninguna depravación, sino en algún gran error de su parte, más el hombre mismo ha de ser tal como lo hemos descrito, o mejor, no peor que tal ejemplo” (Aristóteles 1453a 15).

Sobre esto, Díaz Tejera (1994) ofrece algunos apuntes sobre el carácter trágico del acto heroico de Edipo, situando la relación dialéctica entre apariencia y realidad. Por un

lado, nos recuerda que cuando Edipo mata a Layo, su padre es el rey Pólipo de Corinto, y cuando se casa con Yocasta su madre es Mérope. En una primera lectura él no sería víctima de la ignorancia, pues Edipo actúa a partir de estas certezas. Sin embargo, este conocimiento de sí que lo hace tomar posición y decidir frente a cada situación planteada por el designio, primero del oráculo y luego de las leyes del hombre, se constituyen en base a una realidad existencial que no es auténtica. Su verdad como personaje no es la verdad que organiza y da sentido al mundo que habita:

“Edipo no es culpable pero sí su realidad existencial por ser contradictoria e inarmónica. Por ser una realidad fallida. Una realidad rota. Es culpable su existencia, no Edipo. Edipo es culpable por haber nacido” (Díaz Tejera, 1994: 47).

Sobre esto podemos señalar que lo que define el carácter de héroe trágico de Edipo es que no es ni víctima ni culpable, sino agente dinámico que debe decidir en función de las condiciones ante las cuales se ve expuesto. Si bien su verdad individual no es la verdad que define el sentido del universo donde habita, sí es un elemento dinamizador que permite constituirlo y modificarlo. En este sentido opera la lectura llevada a cabo por Nietzsche (2002) en *El Nacimiento de la Tragedia*, donde Edipo es señalado como el más doliente de todos los héroes. Desde la lectura nietzscheana, Edipo muestra la inocencia del héroe que actúa enfrentándose con el mundo y que, por el hecho mismo de su acción, impulsa el devenir forzando el movimiento y el cambio dentro del universo (Palop Jonqueres, 1978).

Como hemos señalado, esta caracterización de Edipo como héroe trágico permite comprender cómo la estructura y los incidentes del relato definen el horizonte de acción de

los personajes involucrados en una tragedia clásica. La importancia de los oráculos y los designios en la obra de Sófocles puede considerarse un modelo de cómo se organiza el relato a partir de una estrategia de develamiento de verdades, anunciadas a la vez a *los* personajes y a los espectadores. Retomando las palabras del Estagirita:

“(…) la fábula debe ser pues tan bien ordenada, que aún sin ver lo que acontece, quien sólo oye el relato ha de sentirse lleno de horror y piedad ante los incidentes, que es por cierto el efecto que el simple recitado de la historia de Edipo produce en el oyente” (Aristóteles 1453b 5).

2. Semiótica y formalización

2.1. Antecedentes

Robert Stam (1992) plantea en su libro “Nuevos conceptos de la teoría del cine” que los orígenes de la semiótica se encuentran en la tradición filosófica occidental de la especulación concerniente al lenguaje y la relación entre las palabras y las cosas. Los primeros antecedentes los podemos encontrar en el cuestionamiento que hicieron los filósofos presocráticos respecto de la motivación de los signos. Demócrito sostenía que los nombres y las palabras eran puramente convencionales, es decir arbitrarios. En cambio Heráclito sostenía que los nombres y los signos mantenían una conexión natural con el habla, es decir motivada. Stam señala que el primer antecedente extenso sobre cuestiones lingüísticas lo encontramos en el dialogo de Platón “Cratylus” donde se discute acerca de la corrección inherente de los nombres, Hermógenes sostiene que ningún nombre pertenece por naturaleza a ninguna cosa en particular, sino solo por hábito y costumbre. En su “Tratado sobre la interpretación”, Aristóteles define las palabras como “sonidos significantes”, sostiene que las palabras habladas son “símbolos o signos de afecciones o impresiones del alma” y que “las palabras escritas son los signos de palabras habladas”. Aristóteles concibe los lenguajes particulares esencialmente como nomenclaturas, conjunto de nombres mediante los cuales sus hablantes identifican personas diferentes, lugares, animales, cualidades, etc.

Stam nos recuerda que durante la edad media, sin duda el mayor referente fue San Agustín, quien en su “De Magistro” concibe los signos lingüísticos solo como un tipo de

una categoría más amplia que incluiría insignias, gestos, signos ostensivos. Por su parte, el filósofo estoico Sextus Empiricus distinguió tres aspectos del signo: el significado, el significante y el referente. Guillermo de Ockham (1285-1349), cuestiono si las palabras significaban conceptos o cosas y propone una clasificación dual de signos en “manifestativos” y “supositivos”.

En su “Ensayo sobre el entendimiento humano” (1690) el filósofo moderno John Locke habla de la “semiotike” como la doctrina de los signos y estudia la naturaleza de los signos que el hombre utiliza ya sea para comprender las cosas o para comunicarse. Se inclina a favor de la arbitrariedad del signo, y sostiene que las palabras son signos de ideas, desecha la idea de una conexión natural, y propone una imposición voluntaria y arbitraria de una palabra para designar una idea. El filósofo francés Etienne, de Condillac (1715-1780), defiende en cambio “la analogía natural” como el principio de los signos. El filósofo alemán Gottfried Wilhelm Leibnoz (1646-1716) propuso un sistema universal de signos, estudiando la sintaxis de la estructura del signo, basado en los resultados del trabajo del filósofo ingles Francis Bacon.

Respecto de la semiótica contemporánea, Robert Stam sostiene que “antes del periodo contemporáneo, las especulaciones lingüísticas se incluían meramente en corrientes filosóficas más amplias, mientras que la semiótica contemporánea supuso la inauguración de una nueva y comprehensiva disciplina basada en métodos lingüísticos”. Sostiene que “la semiótica debe ser vista como sintomática, no solo de la general conciencia sobre el lenguaje del pensamiento contemporáneo, sino también de su inclinación hacía una autoconciencia metodológica, de su tendencia a exigir un estudio critico de sus propios

términos y procedimientos”. “Cuando el lenguaje habla de sí mismo, como en el caso de la lingüística, estamos tratando de un metalenguaje”. El término metalingüística fue introducido por los lógicos de la escuela de Viena, y ha sido utilizado para referirse a la relación general del sistema lingüístico con otros sistemas de signos dentro de una cultura.

2.2. El signo como problema moderno

Uno de los fundadores de la semiótica fue el filósofo pragmático americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), su obra fue reunida y publicada póstumamente entre 1931 y 1935 con el título de *Collected Papers*. En esta obra el autor sostiene que “la palabra o signo que el hombre usa es el hombre mismo (...) Así mi lenguaje es la suma total de mí mismo” (1931: 189). A partir de esto, el autor define signo como algo que representa para alguien algo en algún sentido o capacidad.

Peirce hace una clasificación tripartita de los tipos de signos al alcance de la conciencia humana, “en íconos, índices y símbolos. Peirce define signo icónico como aquel signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su propia naturaleza interna, representando sus objetos por medio de la similitud o el parecido. Sobre esto hace notar que la relación entre el signo y los interpretantes es fundamentalmente de parecido, como en el caso de los retratos, diagramas, estatuas, y a nivel aurático, las palabras onomatopéyicas.

Peirce define signo índice como un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de estar en relación real con él. Un signo índice implica un nexo causal existencial entre signo e interpretante, como en el caso de una veleta, un barómetro, o el humo cuando

significa la presencia de fuego”. Por su parte, para Peirce el signo simbólico implica un nexo completamente convencional entre signo e interpretante como en el caso de la mayoría de las palabras que forman parte de las “lenguas naturales”.

Los signos lingüísticos, por tanto, son símbolos en la medida en la que representan objetos solo por convención lingüística. Sobre esto, es interesante considerar que el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) es considerado el fundador de la ciencia de la semiología. En su obra titulada “Curso de lingüística general” define semiología:

“Como una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de una sociedad (...); sería una parte de la psicología social y consecuentemente de la psicología general: yo la llamaré semiología (del griego semeion “signo”). La semiología mostrara qué es lo que constituye signos, qué leyes los gobiernan. Ya que tal ciencia no existe todavía, nadie puede decir lo que será, pero tiene derecho a existir, a ocupar un lugar ya delimitado de antemano. (Saussure, 1966: 16)

Saussure definió signo a partir de una doble existencia caracterizada por la unión de una forma que significa, el significante, y una idea significada, el significado. El signo vendría siendo el hecho central del lenguaje, y la oposición primordial entre significante y significado, constituiría el principio fundamental de la lingüística estructural.

El significante es la señal práctica, material, acústica o visual que produce un concepto mental, el significado, es el aspecto perceptivo del signo. El significado es la representación mental ausente evocada por el significante. La significación es la relación entre significante y significado, y esta relación es arbitraria tanto en el sentido de que los signos individuales no muestran un nexo intrínseco entre significante y significado,

también en el sentido de que cada lengua, para crear sentido, divide arbitrariamente la continuidad entre sonido y sentido.

El signo por tanto es social e institucional, existe pragmáticamente solo para un grupo bien definido de usuarios, para los que los signos entran en un sistema diferencial llamado lengua. Saussure propone que los signos entran en dos tipos fundamentales de relación: paradigmática y sintagmática en las que entran con otros signos lingüísticos en el mismo sistema de lenguaje. El paradigma consiste en un grupo de unidades virtual o vertical que tienen en común el hecho de mantener relaciones de similitud y contraste (comparabilidad), y que pueden elegirse para combinarse con otras unidades. El sintagma y las relaciones sintagmáticas tienen que ver con las características secuenciales del habla, su disposición horizontal en una totalidad significativa ordenada. Las relaciones paradigmáticas suponen elegir, mientras que las sintagmáticas combinar.

2.3. Formalismo

Siguiendo a Stam (1992), respecto al origen de la semiótica contemporánea podemos destacar el movimiento surgido desde 1915 hasta 1930 llamado “formalismo ruso”, encabezado por Roman Jakobson y Victor Shklovsky, quienes rechazaban las aproximaciones críticas, eclécticas y belletrísticas en cuanto a los estudios literarios, y se inclinaban en cambio por una aproximación científica preocupada por las propiedades “inmanentes” de la literatura, de sus estructuras y sistemas, consideradas como independientes de otros ordenes de la cultura y la sociedad.

Los formalistas rusos emplearon el término “literaturidad”, aquello que hace de un texto dado un trabajo literario, y que influye en la forma de un texto, de sus cualidades estilísticas y sus convenciones, en resumen; en su capacidad de meditar sobre las características de su forma. El escritor Victor Shklovsky, en su ensayo “El arte como técnica” (1916) sostiene que no son las “imágenes” lo que es crucial en poesía, sino más bien, los “mecanismos” utilizados para la disposición y el procesamiento del material verbal. Shklovsky sostiene que la función esencial del arte poético es devolvernos bruscamente a la conciencia mediante la subversión de la percepción rutinaria, con la creación de formas difíciles.

Shklovsky propone el término “extrañamiento” o “desfamiliarización” para demostrar que el arte eleva la percepción humana y dificulta las respuestas automatizadas, esto se conseguiría mediante la utilización de mecanismos formales no motivados basados en desviaciones de las normas del estilo y el lenguaje establecido. Los formalistas consideraban que el habla poética implicaba un uso especial de la lengua que consigue distintividad al desviarse y distorsionar la lengua “práctica” y acentuaba la desviación de las normas estéticas y técnicas. Por tanto, podríamos inferir que la estética de los formalistas era “anti gramatical” y “anti normativa”, y a favor de las vanguardias.

Como nos recuerda Stam (1992), los formalistas rusos fueron los primeros en explorar la analogía entre cine y lenguaje en la antología “Poética Kino” (1927), donde acentúan un uso poético del cine análogo al uso literario del lenguaje. Los formalistas llegaron a ver los textos artísticos como sistemas dinámicos en los que los momentos textuales están caracterizados por una dominante, es decir, el proceso por el cual un

elemento, por ejemplo el ritmo, o la trama, o el carácter, vienen a dominar un texto artístico o un sistema. A partir de esto, Jakobson lo define como el componente central de una obra de arte: domina, determina y transforma el resto de los componentes. Es el dominante el que garantiza la integridad de la estructura.

En oposición al método formalista, surge durante su última etapa la llamada “Escuela de Bakhtin” o “Círculo de Bakhtin” quienes critican los planteamientos de la lingüística estructural de Saussure y del formalismo ruso, así como de su influencia indirecta en la semiótica del cine a través de sus traductores y “defensores” en la década de los sesenta como Julia Kristeva y Tzvetan Todorov. Como señala Stam (1992), en “El método formal de la teoría literaria” de 1928 –coescrito con Medvedev–, Bakhtin desarrolla una crítica profunda de las premisas fundamentales de la primera fase del formalismo ruso, sin embargo “la poética sociológica de Bakhtin” y la poética formalista comparten características comunes. Ambas rechazan ingenuamente las visiones realistas o referenciales del arte.

Como plantea Stam (1992), el razonamiento de Bakhtin implica que una estructura literaria no refleja la realidad sino “los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas”. Ambas escuelas rechazan una concepción romántica del arte como expresión de la visión del artista. Ambas consideran la “literariedad”, no como heredera de los textos por sí misma, sino como una relación diferencial entre textos, a lo que los formalistas llaman desfamiliarización, Bakhtin denomina dialogismo.

En “El marxismo y la filosofía del lenguaje” (1929), Bakhtin desafía radicalmente las dicotomías fundacionales de Saussure de diacrónico/sincrónico y *langue/parole*, pone el énfasis sobre lo diacrónico y reduce el sistema de lengua a un modelo abstracto, acentúa en su lugar la *parole*, el habla tal y como es vivida y compartida por los seres humanos en la interacción social. Bakhtin sostiene que Saussure proviene de una tradición de reflexión sobre la lengua que etiqueta como “objetivismo abstracto” una visión de la lengua que reduce sus heterogeneidades constantemente cambiantes a un sistema estable de formas normativas.

Bakhtin propone en cambio el concepto de “translingüística”, una teoría sobre el papel de los signos en la vida y pensamiento humano. Sostiene que la estabilidad del signo es una mistificación anticipada por el “objetivismo abstracto”, ya que la multiplicidad del significado es la característica constitutiva de la lengua. Para Bakhtin un dinamismo social e históricamente generado anima al signo.

La estabilidad del signo sería una ficción ya que:

“El factor constitutivo de la forma lingüística, al igual que para el signo, no es en absoluto su propia identidad como una señal sino su variabilidad específica...” (Volosinov, 1973: 69).

El signo sería un objeto de lucha, como clases en conflicto, grupos y discursos se esfuerzan para apropiarse de él y empapararlo con sus propios significados, de donde proviene lo que Bakhtin llama su “multiacentualidad”, es decir la capacidad del signo para extraer tonos sociales variables y “valoraciones” en la medida en que se desarrolla dentro de condiciones sociales e históricas específicas.

2.4. Estructuralismo

Las nueve tesis formuladas por Tynianov y Jakobson en “Problemas del estudio de la literatura y de la lengua” (1928) resumen la última fase del formalismo ruso, y a la vez contienen las primeras ideas del “Estructuralismo de Praga”, también llamada “Escuela de Praga” o “Círculo lingüístico de Praga”. Como nos recuerda Robert Stam (1992), ellos hacen una revalorización del formalismo ruso. Aunque la mayoría de sus miembros eran lingüistas, consideraban la semiótica del arte como central para su proyecto.

Jean Mukarovsky describió el arte como un “signo autónomo”, autorreferencial, es decir como un discurso pleno de sentido que no necesitaba denotar objetos o situaciones reales, se aleja del esteticismo de los formalistas insistiendo que el arte es autónomo y comunicativo. En su artículo “El arte como hecho semiótico” defiende que “es el contexto total de los así llamados fenómenos sociales, por ejemplo, filosofía, política, religión y economía, lo que constituye la realidad que el arte debe representar” (Mukarovsky, en Matejkay Titunik, 1976).

Por otro lado, también bajo el alero del estructuralismo de Praga, Trubetskoy y Jakobson proponen una revolución fonológica al distinguir “fonética”, el estudio de los sonidos del habla real, y “fonología”, la investigación de esos aspectos del sonido que funcionan de manera diferencial para producir significado. Jakobson propone que en la base de las variedades de sonidos en las lenguas naturales existe un juego de oposiciones

fonológicas binarias, “rasgos distintivos” (nasalización, vibración de las cuerdas vocales, etc.). Jacobson clasifica estas oposiciones distintivas presentes en todas las lenguas del mundo dentro de una serie de doce oposiciones. Esta metodología permite a los lingüistas reducir la heterogeneidad del *continuum* de los sonidos del habla hasta una red manejable de características agrupadas binariamente.

Robert Stam (1992) nos recuerda que Jacobson se preocupó de la especificidad del lenguaje poético. Para ello propone un “paradigma comunicativo” con seis partes que permite en un análisis diferenciar cada uno de los énfasis de los diferentes usos del lenguaje, aislando la función poética de las otras funciones más prosaicas de la lengua. Distingue seis componentes en un acto del habla: emisor, receptor, mensaje, código, contacto y contexto, todo mensaje implica un emisor/destinador (fuente originaria del mensaje) y un receptor/destinatario (a quien el mensaje está dirigido), el mensaje es la expresión enviada y recibida. El emisor y el receptor deben compartir un código, calculo que determina y pone en relación mensajes individuales, y que se mantiene constante a través de una diversidad de prácticas y mensajes. El mensaje se puede intercambiar solo si hay un contacto que puede ser desde el sentido de un intercambio verbal original cara a cara hasta formas de comunicación más indirectas, puede ser entendido como canal de comunicación. Por último, el contexto, o los sistemas ambientales de referencia invocados en cualquier tipo de comunicación para asegurarse que el mensaje es entendido. En resumen: el emisor y el receptor tienen un código común, y pueden enviar un mensaje a través de un canal entre ellos, acerca del contexto o del mundo. Unidos, este conjunto de elementos produce el significado.

El modelo para estos seis aspectos del mensaje se diseña de la misma forma al paradigma comunicativo detallado. La función emotiva corresponde a la posición del emisor, la relación existencial del emisor con la expresión pone de manifiesto una actitud hacia lo dicho que se origina en el emisor, que no pertenece ni al código ni al contexto, ni a cualquier otra de las funciones. La función conativa se refiere a la parte del mensaje orientada al receptor, como en las órdenes o prohibiciones. La función fática, corresponde al contacto o canal, está específicamente dirigida a establecer una conexión inicial y asegurar una recepción continua y atenta. La función referencial se refiere al contexto. La función poética se centra en el mensaje por sí mismo; el arte se definiría así por su propia autorreferencialidad.

Jacobson sostiene que la función poética es la función dominante del arte verbal, destacando la palpabilidad autorreferencial de los signos y concentrándose en la textura del mensaje, proyectando términos paradigmáticos sobre el eje sintagmático. Propone que los modelos verbales y sintácticos de la lengua poética concentran su atención en el funcionamiento mismo del lenguaje, más que en la referencia o el contexto, y destaca lo que denomina “función metalingüística”, es decir el habla que se centra en el código, la capacidad del lenguaje de reflexionar sobre sí mismo y describir sus propias operaciones.

Este esquema puede ser aplicado como clasificador de aproximaciones metodológicas en el discurso artístico. Las aproximaciones realistas enfatizan el contexto, por tanto la función referencial del arte. La teoría semiótica, enfatiza el código, por

consiguiente la función metalingüística del arte. Las aproximaciones románticas enfatizarían el papel del emisor, por consiguiente la función emotiva del arte. El análisis textual enfatiza el mensaje, y con esto la función poética, así como la fáctica del discurso artístico. El formalismo enfatiza el mensaje, por consiguiente la función poética del arte. La teoría del espectador en el texto, la teoría de la recepción y algunas aproximaciones psicoanalíticas, priorizan al receptor, por tanto la función conativa del arte, descrita por Jakobson.

El estructuralismo lingüístico propuesto por Saussure fue secundado por otros estructuralismos, que en su mayoría se basaron en las dicotomías generales de los estudios de Saussure, como sincronía-diacronía, *langue-parole*. Jean Piaget define estructuralismo como un método de investigación basado en los tres principios: totalidad, transformación y autorregulación (Piaget, 1970: 5). Por su parte, Roland Barthes lo define como “un modo de análisis de los artefactos culturales que tiene su origen en los métodos de la lingüística contemporánea” (Barthes, 1967: 897).

Dreyfus y Rabinow (1982) distinguen entre estructuralismo holístico, estructuras relacionantes –determinadas deductivamente, las cuales exceden las inmediatas empíricas–, y el estructuralismo atomístico –estructuras relacionantes determinadas por generalización inductiva–. Saussure propone que el lenguaje no es nada más que series de diferencias fonéticas combinadas con series de diferencias conceptuales. Los conceptos, por tanto, son puramente diferenciales, definidos no por su contenido positivo, sino más bien

por su relación con otros términos del sistema: “su característica más precisa está en ser lo que los otros no son” (Saussure, 1966: 117-118).

Levi Strauss funda el estructuralismo como movimiento, llevándolo al campo de la antropología, considera las relaciones de parentesco como un lenguaje, y lleva los análisis aplicados por Jakobson y Trubetskoy a cuestiones de fonología. Según Robert Stam (1992), Levi Strauss tendría el mérito de llevar todos los fenómenos y estructuras sociales, artísticas y mentales a la lógica de la lingüística estructural fundada por Saussure.

En su obra *Antropología estructural*, Levi Strauss (1967) propone que las verdaderas unidades constituyentes de un mito, no son los elementos implicados aislados sino más bien “haces de relaciones” completos, no tienen un significado fijado en sí mismo, sino que solo adquieren significado en relación con otros elementos. Un mito en particular solo puede ser comprendido, en relación a un amplio sistema de otros mitos, prácticas sociales y códigos culturales, solo se pueden comprender por oposiciones estructurales. Levi Strauss propone que la función última de un mito es representar la resolución aparente de un conflicto social.

Vladimir Propp analiza en su obra “Morfología de un cuento” (1929) la estructura genérica del cuento fantástico ruso, separando los elementos constantes y los variables presentes en ellos. A partir de esto, muestra que todos tienen características estructurales idénticas, lo que le permite elaborar una tabla de 31 funciones invariables y repetitivas en el

mismo orden, que en el caso de los personajes podían reducirse a seis *dramatis personae*. Crea entonces un principio de sistematicidad y regularidad en lo que se veía como un ensamblaje heterogéneo de relatos sin conexión. Este trabajo sería el primer antecedente para posteriores estudios en narratología.

Levi Strauss y Algirdas Julius Greimas sostienen en su modelo de estructura narrativa que los relatos están estructurados de la misma forma que el signo lingüístico, y que las unidades elementales de los relatos no eran referenciales, y por lo tanto, comparables a los fonemas; ninguna conexión necesaria unía el significado aparente y el sentido real. En segundo lugar sostenían, que el sentido de las unidades elementales de la narración se podía descubrir en sus modelos de oposición, que formaban un núcleo semántico invisible, que servía como base del texto visible y proporcionaba a la narrativa su significación esencial. Los mitos por ejemplo se veían como “sistemas de diferencias” o “conjuntos de relaciones”, que solo podían ser interpretados en términos de paradigmas culturales más amplios.

2.5. Crítica cinematográfica y postestructuralismo

En la década de los sesenta y principios de los setenta la semiótica se expande a diversos fenómenos culturales para su desarrollo. La semiótica del cine surge a principios de los años sesenta con una orientación claramente estructuralista y buscando siempre un enfoque científicista que fue gradualmente mermando debido a la atracción de otros modelos metodológicos y desarrollos políticos como los ocurridos en Francia a partir de

mayo del año sesenta y ocho. Su orientación política de izquierda se puede apreciar en el trabajo realizado por la revista de cine *Cahiers du Cinema* y la revista marxista de cine *Cinétique*.

Personaje principal en toda esta corriente es el marxista estructuralista Louis Althusser y su teoría sobre la ideología, pensada como “una representación de la relación imaginaria de los individuos con las condiciones reales de su existencia” (Althusser, 1971: 52). El pensador francés plantea que la ideología tiene una existencia material, y que se despliega a través de aparatos de estado que establecen un proceso de sujeción de los individuos a través de su interpelación, constituyéndolos como interlocutores de discurso que les da una posición en la sociedad y una perspectiva sobre ésta.

La teoría cinematográfica desarrollada en Francia durante los años sesenta, en la década siguiente fue revisada en Inglaterra, principalmente por la revista *Screen*. Unos años más tarde en los Estados Unidos se desarrollaron programas de estudios cinematográficos fuertemente influenciados por la teoría del cine francesa de los años sesenta, que como ya se mencionó tenía una inclinación política izquierdista, que criticaba el carácter atemporal y ahistórico del estructuralismo y prefería en cambio lo espacial y lo sincrónico.

En cuanto a las orientaciones políticas de la semiótica, se diferencia claramente una postura centrista y una izquierdista. Esta última buscaba desmitificar la representación cinematográfica entendiéndola como un sistema de signos socialmente formados y desarrolló un trabajo de desnaturalización, analizando minuciosamente las producciones artísticas y sociales, distinguiendo códigos sociales e ideológicos en ellas. Además,

cuestiona las nociones convencionales de historia, sociedad, significación y subjetividad humana de la crítica fílmica tradicional.

A mediados de la década de los setenta, la discusión semiótica se vio influenciada por el psicoanálisis y nociones como *scopophilia* y voyeurismo, el interés ya no era la relación entre lo fílmico, la imagen y la realidad, sino en el aparato cinematográfico en sí mismo, en el sentido del espectador como sujeto deseante del que la institución cinemática depende, al estudiar los efectos del cine sobre el espectador se destaca la dimensión metapsicológica del cine, de sus maneras de activar y regular el deseo espectral.

A finales de los años sesenta surge el movimiento postestructuralista que desplaza el interés del significado al significante, de lo espacial a lo temporal, de la expresión al enunciado, de la estructura a la “estructuración”, y que desconfía de cualquier teoría totalizadora, manteniendo un escepticismo radical frente a la posibilidad de un metalenguaje. Jacques Derrida (1930-2004), principal referente del movimiento, sostenía que los metalenguajes no pueden oponerse a los poderes de la diseminación lingüística y textual, al proceso de deslizamiento semántico mediante el cual los signos se mueven incesantemente hacia afuera, al interior de nuevos contextos de significación, resistiéndose a la cláusula mediante un proceso de continua reescritura, perdiendo, por tanto, su estabilidad como nombres “propios” para convertirse en simples términos significantes en el interior de una proliferación en espiral de referencias alusivas de texto a texto.

El postestructuralismo supone una crítica de los conceptos del signo estable, del sujeto unificado, de la identidad y de la verdad. En cuanto a los estudios fílmicos, el

postestructuralismo no tuvo mayor relevancia más que para las revistas francesas marxistas *Cahiers du Cinéma* y *Cinétique*, quienes utilizan la noción de deconstrucción de Derrida para mostrar las bases ideológicas subliminales del aparato cinematográfico y del cine dominante.

3. Ejes de operacionalización analítica

3.1. Sistema textual

En su obra “Lenguaje y cine” (1973), Cristian Metz (1931-1993) desarrolla la noción de sistema textual: la organización que subyace a un texto fílmico considerado como una totalidad singular. Metz sostiene que todo film posee una estructura única, una red de significado alrededor de la cual se agrupa, una configuración derivada de las múltiples elecciones realizadas de los múltiples códigos disponibles para el realizador. El sistema textual no influye en el texto; es construido por el analista, cuya tarea es opuesta a la del teórico. Si el lenguaje cinematográfico es el objeto de la teoría cine-semiológica, considerando el texto como objeto del análisis filmo-lingüístico, la cine-semiología se definiría entonces como el estudio del texto cinematográfico como sistema significativo:

“El sistema del texto es el proceso que desplaza códigos, deformando cada uno de ellos por la presencia de los otros, contaminando unos por medio de otros, mientras que reemplaza uno por otro, y finalmente como un resultado temporalmente “detenido” de este desplazamiento general, sitúa cada código en una posición particular en referencia a la estructura general, un desplazamiento que así termina en un posicionamiento que está en sí mismo destinado a ser desplazado por otro texto”.

(Metz, 1974: 103)

Stephen Heath critica ciertos aspectos del trabajo de Metz. Desde una perspectiva lacaniana-kristeviana, desplaza la atención del texto como una interrelación de códigos, a una visión del texto como “proceso” y “operación”. Heath redefine los códigos de una

forma más vaga como “sistemas de constricciones” o “sistemas de posibilidades”, que tienen relaciones sintagmáticas y paradigmáticas.

Para Heath los sistemas contruidos por el analista siempre serán inadecuados, siempre dejaran vaguedades, y producirán “desechos”. El autor utiliza el termino lacaniano “exceso” para referirse a las manifestaciones del imaginario dentro de lo simbólico que señalan la pluralidad del sujeto, o más ampliamente a todos los aspectos del texto no contenidos por sus fuerzas unificadoras. Heath distingue entre homogeneidad, fuerzas unificadoras del texto y heterogeneidad, las fuerzas que fragmentan la unidad.

3.2. Análisis textual

Los primeros antecedentes históricos del análisis textual se encuentran en la filología, la hermenéutica y en la exégesis bíblica, en el método francés de lectura atenta, y en el análisis inmanente de la nueva crítica. Luego de la publicación de Lenguaje y cine de Metz, surgen numerosos análisis textuales de películas, los cuales investigaron las configuraciones formales de los films a través de la creación de nuevos sistemas textuales, generalmente se aislaban algunos códigos para seguir sus interrelaciones a lo largo del film.

La mayoría de estos análisis, pertenecían en un sentido general a la corriente semiótica, pero no todos ellos se basaban en los preceptos de Metz. Mientras algunos analistas buscaban la construcción del sistema en un único texto, otros analizaban películas

específicas como instancias de un código general que informan la práctica cinematográfica. Se pueden destacar los análisis de Marie-Clarie Ropars-Wuilleumier de películas como “India Song” (1975) de Marguerite Duras, y “Octubre” (1927) de Sergei Eisenstein, los cuales resumían percepciones semióticas con un proyecto más personal inspirado en la gramatología derridiana referida a la escritura fílmica. El análisis textual de Peter Wollen – por ejemplo de la película “Con la muerte en los talones” (1959) de Alfred Hitchcock– se inspiró en los métodos narratológicos de Propp. Por otro lado desde el campo de la historia Pierre Sorlin realiza análisis textuales que forman parte de un proyecto sociológico inspirado en los estudios de Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron.

La relación entre semiótica y análisis textual demuestra que el método semiótico comparado con la crítica cinematográfica precedente goza de una gran sensibilidad para los elementos formales específicamente cinematográficos opuestos a elementos de trama y personajes. La mayoría de los análisis textuales eran metodológicamente autoconscientes, situándose de inmediato sobre la película y sobre su propia metodología. De esta forma cada análisis podía ser un referente metodológico para nuevos análisis.

Además, los análisis textuales tienden a una aproximación radicalmente diferente al estudio de la película, abstrayéndose de las condiciones regresivas impuestas por la forma convencional de acudir al cine. A partir de esto, se inclinaron por la creación de un nuevo vocabulario tomado de la lingüística estructural, la semiótica literaria, la narratología y el psicoanálisis

3.3. Puntuación fílmica

La puntuación fílmica se refiere a aquellos efectos demarcativos utilizados de forma simultánea para separar y conectar segmentos fílmicos, tales como los fundidos, ya sea de apertura o cierre, los fundidos encadenados, el iris de apertura y cierre, o los simples cortes. Christian Metz en “Puntuación y demarcación en el filme diegético” (Metz 1971), aborda el tema desde una perspectiva semiótica del cine, y rechaza la idea de que estos mecanismos sean análogos a la puntuación en el lenguaje escrito, ya que su estructura es muy diferente a la de las lenguas naturales e implica unidades de distinta naturaleza, tamaño y alcance.

Metz propone para la puntuación en el cine el término “macropuntuación” ya que ésta actuaría entre sintagmas completos, por sobre la relación de los planos, (unidades mínimas de la cadena sintagmática del código del montaje), serían mecanismos demarcativos articuladores de grandes segmentos formadores de la diégesis cinematográfica. No son signos analógicos, pero el espectador los acepta como si formaran parte del universo diegético. Podemos diferenciar, por ejemplo, aquellos que conectan solo dos planos individuales, y otros que articulan segmentos enteros, se puede también prescindir de ellos mediante un simple corte, que evita todos los marcadores de transición de un segmento a otro.

También es posible diferenciar algunos efectos ópticos que no funcionan como macropuntuación. Algunos fundidos encadenados, por ejemplo, funcionan como

denotación de acciones repetidas, o también pueden denotar estados semi-oníricos, o simplemente imitación de movimiento. Metz propone que hay funciones de puntuación de ciertos significantes cinemáticos, que en sí mismo no tienen significados intrínsecos aparte de aquellos que le son dados por un texto específico. Cuando el fundido encadenado separa dos segmentos, funciona como un mecanismo de puntuación; cuando se desliza sobre distintos momentos dentro de un segmento más largo, evocando duración, funciona de modo diferente.

Los mecanismos de puntuación no conllevan un significado intrínseco, pero podemos evidenciar algunas tendencias connotativas en su significación. El encadenado tiende a enfatizar la transición, y nos mueve en tiempo y espacio. El fundido de cierre enfatiza la separación y nos da tiempo para la contemplación. Por último, los iris de apertura y cierre pueden ser utilizados de manera práctica para aislar una porción específica del encuadre o como equivalentes de los fundidos de apertura y cierre, o también como un efecto estilístico arcaico.

4. “Edipo Rey” de Pasolini y la poética del cine

4.1. Pasolini y el cine de poesía: la semiótica como problema práctico

En la edición de 1965 del Festival de Pesaro, Pier Paolo Pasolini realiza una intervención titulada ‘Cine de Poesía’, en que se pregunta respecto a la dimensión creativa del cine a partir del proceso de creación de un lenguaje propio. El problema central para el cineasta y pensador italiano es la caracterización del proceso emergente de formalización de un sistema de signos basado en la introducción de procesos de experimentación cinematográfica. Para esto, desde el inicio su intervención declara la importancia de la semiótica en la comprensión del cine como lengua expresiva diferenciada.

Pasolini (1970) plantea que la discusión semiótica permite reconocer junto a los sistemas de signos lingüísticos otros sistemas semióticos, identificando la existencia de sistemas de signos mímicos. Es interesante la diferencia que establece entre las condiciones semióticas que operan el escritor y el cineasta. Para el primero, la utilización de lo que el italiano llama *len-signo* implica trabajar sobre la lengua como sistema lingüístico instrumental y como tradición cultural, operando a través de la reelaboración del significado del signo, a la manera de un diccionario al cual él puede echar mano como materia prima para sus obras. En cambio, para el cineasta no existe un diccionario de las imágenes. Sin embargo, esto se abre como una posibilidad para el trabajador del cine, y que define los primeros contornos de su poética, ya que no toma sus signos de un cofre, sino del caos “donde todo cuanto existe son meras posibilidades o sombras de comunicación mecánica y onírica” (Pasolini, 1970: 14).

Pasolini recurre al neologismo *im-signo* para definir los signos cinematográficos, planteando que dadas las condiciones de desarrollo del sistema de signos cinematográficos existentes al momento de su problematización –mediados de la década de 1960–, el cineasta lleva a cabo una operación doble, a la vez poética y narrativa. Por un lado, debe hacer posible el signo cinematográfico que pretende utilizar en su obra, creando un nuevo lenguaje a través del establecimiento de un diccionario de *im-signos* significativos, que involucran tanto la mímica, el ambiente, el sueño y la memoria. Una vez creado este lenguaje, el cineasta puede llevar a cabo la operación estética a la manera que hace el escritor, añadiendo al *im-signo* puramente morfológico la calidad expresiva individual.

Es interesante comprender la propuesta de Pasolini en el marco de una formalización del lenguaje cinematográfico. Pasolini (1970) declara que el autor cinematográfico no debe elaborar una tradición estilística secular dado que no existe una convención cuya contradicción origine excesivo escándalo, de lo que derivaría un sentimiento de caducidad del cine, dado que “sus signos gramaticales son los objetos de un mundo cronológicamente exhausto en cada momento” (p. 15). Sin embargo, aunque los *im-signos* no estén organizados en un diccionario y no poseen una gramática, son parte de un patrimonio común cuyas imágenes pertenecen a nuestra memoria visiva y a nuestros sueños. El acto poético del cineasta se produce al elegir una serie de sintagmas –signos de un lenguaje simbólico, como pueden ser cosas, pasajes o personas–, que poseen a la vez una historia gramatical inventada en aquel momento – a través de la idea de la elección y del montaje—, y una historia pre-gramatical larga e intensa que permite la creación de un sistema de signos efectivo comunicacionalmente.

Para Pasolini, una característica práctica de la producción de la obra cinematográfica es que las imágenes son siempre concretas, nunca abstractas, motivo por el cual el cine sería un lenguaje artístico y no filosófico. Las condiciones operativas de creación cinematográfica presentan una contradicción interesante para Pasolini, que vincula la historia del cine como medio de expresión y sus posibilidades de formalización como sistema de signos. El autor nos plantea que la lengua cinematográfica se ha formado durante sus primeras décadas tendencialmente hacia un enfoque naturalista y objetivo. Sin embargo, al ser los arquetipos lingüísticos de los *im-signos* imágenes de la memoria y del sueño, estos presentarían una base directa de subjetividad, y por consiguiente, pertenecerían “al mundo de la poeticidad”, de manera que “la tendencia del lenguaje cinematográfico debería ser una tendencia expresivamente subjetivo–lírica” (Pasolini, 1970: 20).

Pasolini resuelve esta aporía llevando a cabo una operacionalización semiótica del problema “¿Es posible en el cine una lengua de la poesía?”, cambiándolo por la pregunta: “¿Es posible en el cine la técnica de la narración libre indirecta?”. De esta manera conjuga un punto comparativo concreto entre los sistemas de signos literario (*len-signo*) y cinematográfico (*im-signo*). Pasolini plantea que así como los escritores muchas veces no son conscientes del uso de la operación técnica precisa de la de la narración libre indirecta, los cineastas –muchas veces con el más absoluto desconocimiento, o con un conocimiento muy aproximativo– hacen uso de una forma de narración libre indirecta. A esta operación cinematográfica Pasolini la llama “subjetiva libre indirecta”.

Una distancia entre literatura y cine es que, cuando un escritor recrea la narración de un personaje, se sumerge en su psicología pero también en su lengua. Por tanto, la

narración libre indirecta está siempre diferenciada lingüísticamente respecto a la lengua de quien escribe, ya sea por aspectos de raza, clase social o nacionalidad. Por su parte, para el cineasta no existe una lengua institucional cinematográfica, por lo que en cada caso el autor debe recortar un vocabulario, e incluso allí el sistema de signos que utiliza es siempre interdialectal e internacional, “porque los ojos son iguales en todo el mundo” (Pasolini, 1970: 27)

La característica fundamental de la subjetiva libre indirecta consiste en fundarse en una operación de diferenciación estilística. Esto permitiría romper con las posibilidades expresivas comprendidas en la tradición convencional narrativa, instaurando en el cine una tradición de *lengua técnica de la poesía*, en que es posible la experimentación de nuevos sistemas de signos “hasta volver a encontrar en los medios técnicos del cine la originaria calidad onírica, bárbara, irregular, agresiva, visionaria” (Pasolini, 1970: 28).

Para plantear esto, Pasolini propone una sistematización analítica del uso de la subjetiva libre indirecta en la obra de tres autores que le son contemporáneos: Antonioni, Bertolucci y Godard. En estos es posible encontrar la construcción de una visión interior que involucra la construcción de una lengua especial, que –como plantea Pasolini (1970) – al ser fundamentalmente formalista, tiene en ellos simultáneamente su instrumento y su objeto. De la obra de Antonioni *Deserto rosso*, el centro del problema para el director es mirar el mundo sumergiéndose en su protagonista neurótica, y reviviéndolo a través de su “mirada” a través de la sustitución en bloque de la visión del mundo de una enferma, “por su propia visión delirante de esteticismo” (p. 31). Esto se lograría tomando un fragmento de mundo enmarcado por el encuadre y transformado por el encuadre en un trozo de belleza figurativa por sí misma.

En cambio, para Bertolucci en *Prima della rivoluzione*, la operación consiste en la inmovilidad del encuadre sobre un fragmento de realidad, que actúa a través de la contaminación entre una visión del mundo neurótica y la del autor, caracterizando la producción de un “estado de ánimo desorientado, incordiando, asaltado por los detalles, atraído por atenciones coactivas” (p. 33). Finalmente, en la obra de Godard la poética es ontológica y se centra en el cine, respecto a lo que Pasolini advierte, que su formalismo sería un tecnicismo poético en que “todo lo que una cámara fija en movimiento es bello: es la restitución técnica, y por consiguiente poética, de la realidad” (p. 34).

Estos tres autores ayudan a definir la emergencia de una naciente tradición técnico–estilística basada en el conjunto de estilemas cinematográficos abordados por cada uno de estos en pos de configurar su versión de una subjetiva libre indirecta, que en esos momentos aún se encontraría asentada en normas intuitivas y pragmáticas. En tanto nuevo elemento operativo, el empleo de la subjetiva libre indirecta en el cine de poesía sirve para hablar indirectamente en primera persona. Su identificación y posibilidad de formalización permite caracterizar la existencia de una emergente caja de herramientas de la semiótica cinematográfica, definiendo un momento histórico específico en el desarrollo de cine. Para Pasolini esto es importante pues permite entender y situar la constitución de una lengua de poesía del cine como índice de una reaparición del formalismo “como producción media y típica del desarrollo cultural del neocapitalismo” (Pasolini, 1970: 40).

4.2. Pasolini a la luz de la *Poética* de Aristóteles

Pier Paolo Pasolini dirigió 26 películas de ficción, nueve documentales, escribió seis obras de teatro, publicó seis novelas, escribió ocho volúmenes de poesía, publicó numerosos ensayos y aparece en los créditos de más de cincuenta guiones. En su extensa obra cinematográfica podemos encontrar en reiteradas ocasiones referencias de la tragedia clásica griega. Sin ir más lejos, estrena en el año 1967 “Edipo rey”, y en 1969 la película “Medea”, films que lo vinculan directamente a la tragedia clásica Griega. Podemos considerar estas obras con los principios establecidos por el filósofo Aristóteles en su tratado *Poética*. Sobre esto, parece particularmente interesante como los tres conceptos claves de poiesis, mimesis y catarsis, pueden ser releídos a partir de la obra cinematográfica de Pasolini.

4.2.1. Poiesis

Lo que Aristóteles define como poiesis –el momento de concepción del hecho poético– se puede identificar en el film *Edipo rey* de Pasolini de 1967 a partir de la contextualización de la obra cinematográfica con la vida del cineasta italiano. Nacido en Bolonia Italia, en el año 1922. Hijo de un teniente del ejército italiano, perteneciente a una noble familia, y de una maestra de educación básica procedente de una familia de campesinos. Pasolini comienza a escribir sus primeros poemas a la edad de seis años, sus primeras influencias literarias fueron la obra del poeta Arthur Rimbaud, Dostoyevsky, Tolstoy, Shakespeare, Coleridge, y Novalis. Su primera publicación fue a la edad de 19

años mientras estudiaba literatura en la Universidad de Bolonia. En el año 1945 se une a las filas del partido comunista italiano, del cual fue expulsado unos años más tarde por su condición de homosexual.

En el film *Edipo Rey* podemos apreciar claras alusiones a la vida personal del cineasta, lo que resulta ser autorreferencial, de hecho, el actor Franco Citti quien representa a Edipo es notablemente parecido físicamente a Pasolini. Coincide además la fecha de ambientación de su obra con la de su vida misma, coincide también con la figura de su padre. Es en definitiva una obra autobiográfica, Pasolini se presenta como un héroe trágico de la modernidad, lo que resulta sumamente poético tanto en la forma como en el fondo de la representación.

En la Italia de los años sesenta que vio un auge económico sin precedentes desde la segunda guerra mundial, para que a finales de la década, la recesión fuera una realidad que significó una serie de dramáticos cambios sociales, económicos, políticos y religiosos, que Pasolini graficó de una manera excepcional en su extensa obra. Su visión acerca de estos cambios sociales, podemos contextualizarla perfectamente en el film *Edipo rey* de 1967, donde sitúa el nacimiento de Edipo en la Italia fascista de los años veinte, como antesala de los cambios sociales en Italia sucedidos en los posteriores cuarenta años. De hecho, podemos apreciar en la parte final del film al personaje Edipo transitando ciego por las calles de Roma del año 1967.

4.2.2. Mímesis

Entendiendo que la mimesis define el momento mediador que efectúa el pasaje del ejercicio poético a la forma, en el film Edipo rey podríamos identificarla con el modelo de producción cinematográfica empleado por Pasolini. Su herencia directa es el movimiento narrativo y cinematográfico denominado por los teóricos del cine como “Neorrealismo italiano”, surgido durante la posguerra de la segunda guerra mundial, es decir después de 1945. De acuerdo a lo formal, este modelo de producción cinematográfico se caracteriza por la precariedad de los recursos técnicos de la puesta en escena, con una clara austeridad como la ausencia de grandes estudios de grabación, reemplazados por escenarios naturales, sin decorados artificiales, con la mínima iluminación artificial, la utilización de actores no profesionales, con énfasis en el carácter real de las personas en pantalla, como en el cine documental. Producto de estos elementos formales, el estilo fotográfico resulta ser bastante tosco, con una especie de rudeza descriptiva, como las tomas cámara en mano, o la no utilización de sonido directo, lo que amplía las posibilidades de movimientos de cámara, la preferencia de planos secuencia, evitando de esta forma la fragmentación de los planos y respetando así el tiempo real de la narración.

Este estilo cinematográfico se caracterizó por privilegiar los sentimientos por sobre la composición icónica, la improvisación era un recurso indispensable, al momento de rodar una escena todo era flexible cambiante. En cuanto a lo moral, este estilo cinematográfico buscaba siempre la sinceridad de la descripción cruda de la realidad con un fin didáctico, que a la vez resulta ser político, con una clara orientación comunista, interesada por el

bienestar del hombre en sociedad. Como plantea Ripalda (2005), de esta forma el neorrealismo italiano se contrapone al cine como entretenimiento, expresándose como una herramienta de crítica social, como un instrumento político.

Como sostiene Aristóteles, la mimesis consiste en una representación: imita, representa, vuelve a representar el objeto, que el poeta debe re-conocer en su espacio, como en una transferencia estética en que el poeta debe desplegar su oficio, sus excelencias, para hacer que la poiesis, aquello informe, inestable y en expansión permanente se detenga en una forma bajo la cual será recibida. Ya que estamos hablando de un film transpuesto de una obra de teatro, lo formal se vincularía directamente con la imagen, y está se encargaría de los elementos narrativos. Por tanto, estamos hablando de un lenguaje cinematográfico a través del cual Pasolini llevaría a cabo un estilo propio de narración, mediante elementos formales de su modelo de producción, en pos de representar lo poético en la realidad misma de las acciones.

4.2.3. Catarsis

Como acabamos de mencionar, Edipo rey de Pasolini narra la misma historia de la obra de Sófocles. La particularidad de la obra del italiano, se puede leer a partir del efecto catártico del texto. Pasolini busca provocar un impacto social. El Edipo rey de Sófocles fue representado ante audiencias de aproximadamente quince mil espectadores, lo que puede ser considerado un gran acontecimiento social, como lo eran las competencias trágicas griegas, y su impacto en la sociedad de la época era de gran envergadura, considerando que

además de ser un discurso social era también un discurso de tipo religioso y político que acaparaba la atención de gran parte de la sociedad de la época.

La relectura que lleva a cabo Pasolini, al tratarse de una obra cinematográfica del siglo XX, involucra otro modelo de representación y difusión, con un alcance mediático indiscutiblemente mayor, su alcance catártico por tanto trascendería por sobre las salas de cine, lo que incluiría a las revistas de cine, los periódicos, la radio y la televisión, además del espacio territorial abarcado, pudiéndose ver en distintas nacionalidades, y en distintos idiomas. Todo esto dificulta una real comparación del efecto catártico entre el texto fílmico y la obra teatral, que en definitiva no tendría sentido al tratarse de épocas totalmente diferentes.

El Edipo Rey de Pasolini logra el efecto catártico deseado, produce el sentimiento de temor y compasión que busca toda tragedia mediante su rigor formal, produce la identificación del espectador con los personajes de la trama, expulsando sus dolores y afecciones mediante el júbilo o placer estético. Logra en definitiva la transposición de un texto literario a un texto fílmico de manera brillante, demostrando la atemporalidad de la condición psicológica del ser humano antiguo y el moderno, dejando ver en este ejercicio la influencia institucional que ejerce la moral en la cultura occidental, el peso de las creencias religiosas sobre la conciencia humana, con varios siglos de diferencia, desbaratando la creencia evolutiva del hombre politeísta y el monoteísta. El efecto catártico de la obra

cinematográfica Edipo Rey, de Pier Paolo Pasolini, vendría a validar el cine como una obra de arte moderna, y sus modelos formales de creación.

4.3. Análisis del texto fílmico en Edipo Rey (1967)

Este análisis textual del film Edipo rey (1967), pretende desentrañar la complejidad del relato fílmico, tanto en su dimensión narrativa, como estética y representacional. Para esto, se lleva a cabo un análisis semiótico y estructuralista en dos fases, considerando aspectos formales específicos presentes en un segmento de la primera parte del film.

Primero, se establecerán las escenas con que se trabajará, explicitando la relevancia en la comprensión del proceso mimético del texto fílmico. Las escenas son: (1) el nacimiento del protagonista; (2) la relación incestuosa del héroe con su madre; y (3) la relación antagónica de Edipo con su progenitor

Posteriormente, se trabajará con los aspectos formales del análisis textual en base a las unidades mínimas más representativas de cada escena. Las dimensiones operativas básicas son: (1) número de la escena, (2) el número de los planos, (3) la escala de planos, (4) la angulación, (5) el movimiento de la cámara, y (6) la descripción de las acciones dentro del cuadro. A partir de esto, se propone una interpretación simbólica del texto.

4.3.1. Descripción escenas

El siguiente ejercicio es una descripción detallada, plano por plano, de las primeras tres escenas del texto. Esto nos permite una contextualización espacio-temporal del proceso mimético construido por Pasolini, y cómo éste organiza los diferentes elementos formales del relato. Podemos identificar la presentación de los protagonistas de la tragedia y la relación de conflicto que existe entre ellos (Cuadro 1).

Un elemento relevante de la propuesta de Pasolini respecto a la presentación del nudo dramático, en comparación a la obra de Sófocles, es que el cineasta propone una lectura lineal de los hechos. El relato de la obra de Sófocles en cambio comienza desde un poco antes del cambio de fortuna del héroe.

Escena	N° Planos	Acción
1. Nacimiento	5	Nacimiento del héroe
2. Incesto	18	Relación héroe con su madre
3. Antagonismo	19	Relación héroe con su padre

(Cuadro 1)

a. Nacimiento

La primera escena del film está compuesta de cinco planos. El primero nos muestra una piedra enterrada en la tierra con la imagen de una mano grabada en ella, que indica el camino a Tebas. El segundo plano es un plano general que muestra desde las afueras, en medio de unas matas de trigo, un conjunto de edificios, que podemos inferir que se trata de

un pequeño pueblo. El tercer plano es un plano general que nos muestra la fachada de una casa grande de dos pisos, perfectamente bien mantenida, la toma es desde la vereda de enfrente, y podemos ver en este espacio, (desde la fachada de la casa, al lente de la cámara), una escultura urbana de un soldado sosteniendo a un caído. Inmediatamente entran a cuadro de derecha a izquierda, dos soldados caminando en medio del cuadro, con uniformes del ejército italiano de los años veinte.

El cuarto plano es un plano conjunto que nos muestra desde afuera la ventana del segundo piso del frontis de la casa, podemos ver en el interior a tres mujeres asistiendo un parto. El quinto plano es también un plano conjunto pero más cercano, de la misma ventana, podemos ver con mayor detalle al recién nacido cargado en los brazos de una mujer que se acerca a la ventana, y le entrega el bebe a una mujer anciana quien lo recibe también en sus brazos.

b. Incesto

La segunda escena está compuesta por dieciocho planos, Pasolini marca el inicio de esta escena con un sutil fundido entre el plano de la escena anterior (plano número cinco), y el primer plano de la escena dos, que es un plano general fijo, con ángulo lateral, que describe a un pequeño grupo de mujeres corriendo por un campo. El segundo, es un plano detalle en movimiento, lateral, de una mano de la madre de Edipo sosteniendo una flor silvestre y su sombrero, que deja caer en el pasto. El tercer plano, es un plano conjunto, con un ángulo perpendicular, fijo, que nos muestra al bebe Edipo, tendido en el pasto sobre unas mantas, a su lado está el sombrero que dejó tirado su madre. El cuarto plano es un

pequeño plano secuencia que comienza con un plano detalle de dos mujeres tendiendo un mantel en el pasto, sobre él instalan una cesta de comida, luego de esto la cámara con un leve movimiento hacía la izquierda muestra el detalle de la mano de la madre de Edipo sentada en el pasto, sosteniendo la flor silvestre.

El quinto plano es un plano detalle, frontal, fijo, del bebe Edipo tendido de espaldas en el pasto sobre las mantas. El sexto plano de esta segunda escena es un plano subjetivo frontal, fijo, de la mirada del bebé, que comienza como un plano detalle de dos mujeres, y que describe a la madre de Edipo junto a sus amigas, muy cerca de Edipo, que comienzan a alejarse en profundidad de campo, por el campo, terminando como un plano general. El séptimo, es un plano general, fijo con un ángulo perpendicular que muestra en medio del cuadro al bebe Edipo recostado en el pasto, sobre sus mantas, moviendo sus pies, Edipo se encuentra solo, puesto que como vimos en el plano anterior, su madre salió corriendo de su lado a jugar con sus amigas, a un costado de Edipo está tirado en el piso el sombrero de su madre.

Luego, el plano número ocho, es un plano subjetivo general fijo, frontal, de la mirada del bebé Edipo que observa a las mujeres (incluida su madre), jugando y riendo en el fondo del cuadro, a una distancia considerable de él. El plano número nueve de esta secuencia esta entrelazado con el plano anterior mediante un fundido, y es un plano general fijo, de ángulo frontal que muestra de espaldas a la madre cargando al hijo por el campo. El plano número diez, es un plano general fijo, de ángulo lateral, que muestra a una distancia considerable del lente de la cámara a la madre cargando al bebe por el campo, más atrás en el fondo del cuadro se puede apreciar un bosque de pinos. El siguiente plano número once,

es un plano general de ángulo frontal, fijo, que a una distancia considerable, muestra en medio del cuadro a la madre cargando al bebe, que se detiene y se sienta en el piso. El siguiente plano número doce, es un plano detalle, fijo, de ángulo perpendicular que muestra a Edipo succionando uno de los senos de su madre. El siguiente plano, número trece, es un plano detalle, fijo, frontal, del rostro de la madre, quien está sentada en el piso, amamantando al bebé, su mirada comienza en dirección al bebé, luego levanta la mirada y mira hacia el frente, en dirección a la cámara, la expresión de su mirada es enternecedora, luego baja nuevamente la mirada en dirección al bebé, nuevamente levanta la mirada en dirección a la cámara, y su expresión comienza lentamente a cambiar a un estado de aflicción, una expresión de miedo, inhala y con una leve sonrisa dirige nuevamente su mirada en dirección al bebe, quien se encuentra aún amamantando fuera de cuadro.

El siguiente plano número catorce de esta secuencia, es un plano detalle, fijo, de ángulo perpendicular, del bebé Edipo, quien está en brazos de su madre. El siguiente plano número quince, es un plano general subjetivo de la mirada del bebé, quien en brazos de su madre hace un recorrido visual por todo el bosque que se encuentra frente a él, el movimiento de la cámara es un largo paneo, de derecha a izquierda, que por momentos se detiene, y que luego continua, siempre hacía a la izquierda, fijando la mirada en la copa de los árboles. El siguiente plano, numero dieciséis, es un plano detalle, fijo, de ángulo frontal, que muestra el rostro de la madre, quien se levanta y sale de cuadro caminando por la izquierda. El siguiente plano numero diecisiete, es un plano detalle fijo, de ángulo frontal tomado desde arriba, del bebe Edipo recostado en el piso sobre sus mantas. Finalmente, el plano numero dieciocho es un plano subjetivo de la mirada del bebé, quien mira hacia

arriba, por sobre las copas de los árboles, y que luego baja hacía el césped, Edipo da cuenta de que ya no se encuentra su madre.

c. Antagonismo

La tercera secuencia escogida, corresponde a la escena número tres, que está compuesta por diecisiete planos. El primero es un plano general, fijo con un ángulo frontal que muestra un edificio antiguo, con una bandera de Italia colgada en medio de su frontis. El segundo plano de esta secuencia, es un plano general, con un ángulo lateral y un movimiento de cámara, paneo de derecha a izquierda, que muestra en medio del cuadro a un pequeño grupo de niños corriendo por una calle de tierra. El tercer plano es un plano general, de ángulo lateral, con un leve movimiento de cámara de derecha a izquierda, que muestra en medio del cuadro a la madre de Edipo conduciendo un coche por una calle de tierra, a su lado camina una mujer. El plano número cuatro es un plano general, de ángulo frontal, fijo, que muestra a una procesión religiosa caminando por una calle de tierra.

El plano número cinco de esta tercera escena, es un plano general de ángulo lateral, con un leve paneo que sigue de izquierda a derecha a la madre de Edipo conduciendo el coche, a su lado la mujer, la cámara se detiene al momento en que la madre se detiene a saludar a un grupo de personas, entre ellas su esposo, Layo, padre de Edipo, un joven militar que viste el uniforme del ejército Italiano de los años veinte. El siguiente plano número seis, es un plano detalle, fijo, de ángulo frontal del rostro del joven uniformado, quien dirige su mirada con un aspecto muy colérico hacia la cámara. El siguiente plano número siete, es un plano detalle, de ángulo frontal fijo de la cara del joven Edipo, quien

está en el interior del coche observando como su padre lo mira. El siguiente plano número ocho es un plano conjunto, de ángulo lateral, fijo, que muestra como un grupo de personas entra por una puerta desde la calle.

El plano número nueve es un plano conjunto, de ángulo lateral, fijo, que muestra en medio del cuadro, a Layo, padre de Edipo parado de frente al coche donde se encuentra el pequeño niño. El siguiente plano número diez de esta escena, es un contra plano detalle, de ángulo frontal fijo, de la mirada subjetiva de Layo, donde vemos al joven Edipo en el interior de su coche. El siguiente plano número once, es también un contraplano detalle en picado del rostro de Layo, de ángulo frontal, fijo, esta vez de la mirada del pequeño Edipo, quien ve a su padre parado frente a él de forma muy amenazante. A continuación aparece un texto escrito:

“Vienes aquí para usurpar mi puesto en el mundo, para reducirme a la nada, para robarme cuanto yo tengo”.

El siguiente plano, el número trece es un plano subjetivo de Layo, frontal, fijo, que ve a su hijo Edipo, en el interior del coche, quien se hecha a llorar, tapándose su cara con una de sus manos. El siguiente plano número catorce, es también un plano subjetivo de la mirada de Edipo, detalle, fijo y frontal que muestra el rostro de Layo mirando fijamente a Edipo, al escuchar voces Layo voltea su mirada. El plano número quince es un plano conjunto de ángulo lateral fijo, que muestra a un grupo de mujeres que salen corriendo y riendo a la vez por una puerta hacia la calle. El plano siguiente el número dieciséis de esta secuencia, es un plano de ángulo lateral, con un rápido movimiento de la cámara, un paneo

de izquierda a derecha, comienza con un detalle del rostro de Yocasta que sale por la misma puerta siguiendo a la mujeres, avanza y se detiene en medio del cuadro con la dirección de su mirada hacía el lugar en donde se encuentran Edipo y su padre Layo, luego sigue corriendo de espalda a la cámara.

El plano numero diecisiete, es un plano general, con un ángulo frontal, fijo, donde se ve a Layo parado frente al coche donde se encuentra Edipo, de fondo el antiguo edificio con una inmensa bandera de Italia colgada en el centro de su frontis. El siguiente Plano, el número dieciocho, es un plano subjetivo de la mirada de Edipo, un plano detalle del rostro de Layo, frontal, fijo. Por último, el siguiente plano es un texto escrito:

“Y lo primero que me vas a robar es a ella, a la mujer a quien amo, lo peor es que ya me estas robando su amor”.

4.3.2. Análisis formal de los planos

A través de un análisis de las unidades mínimas del montaje, es posible entender la constitución de su nudo dramático. Para esto, seleccionamos los planos más específicos de la representación de las acciones, a través de los cuales es posible entender la relectura que plantea Pasolini de la obra clásica, en un lenguaje cinematográfico propio, que el mismo define como un cine de poesía (Cuadro 2).

Escena	Plano	Escala	Angulo	Movimiento Cámara	Descripción video	Descripción audio	Duración
1	4	PC	Frontal	Fija	Desde afuera de la ventana del segundo piso del frontis de la casa, en el interior tres mujeres asistiendo un parto	Sonido Ambiente	15s
1	5	PC	Frontal / Lateral	Paneo	Desde la ventana, con mayor detalle el recién nacido es cargado en los brazos de una mujer que se acerca a la ventana, y se lo entrega a una mujer anciana, quien lo recibe también en sus brazos	Sonido Ambiente	15s
2	12	PD	Lateral / Perpendicular	Fija	Edipo succionando uno de los senos de su madre	Sonido Ambiente	6s
3	11	PP	Frontal / Contrapicado	Fija	Layo mira a Edipo de forma amenazante.	Música Marcha Militar	3s
3	18	PP	Frontal / Contrapicado	Fija	Layo mira a Edipo de forma amenazante.	Sonido Ambiente	6s

(Cuadro 2)



(Fotograma 1)



(Fotograma 2)

a. Nacimiento

Para nuestro análisis, nos detendremos en los planos cuatro (fotograma 1) y cinco (fotograma 2), los cuales describen el nacimiento de Edipo, contextualizados por los dos planos anteriores en la Italia de los años veinte. La razón de escoger estos dos planos tiene que ver con un aspecto netamente narrativo, Pasolini al contrario de Sófocles comienza el relato describiendo el nacimiento de héroe trágico. Sófocles en cambio, comienza a narrar la historia desde el principio del desenlace. Lo que hace Pasolini en esta primera escena, en cuanto a lo cronológico de la diégesis, es contextualizar la historia en la Italia de los años veinte, con un detalle no menor, el de utilizar el primer plano del film mostrándonos una piedra grabada con la señalética de una mano y la palabra Tebas.

Claramente lo que hace Pasolini con la sucesión de estos cinco planos, es una analogía de la Tebas del año 429 a.C, y la Italia fascista de los años veinte, presentándonos el nacimiento del héroe trágico en un contexto moderno. En este marco, los planos cuatro y cinco son específicos, de acuerdo al relato detallan el designio, el comienzo de la maldición del héroe trágico.

El plano número cuatro de la primera escena, en la escala de planos corresponde a un plano conjunto. El ángulo de la cámara es frontal. No hay movimiento de cámara (cámara fija). En cuanto al sistema textual en el relato, este plano es específico, detalla el nacimiento del héroe, el designio, mirado desde una perspectiva omnisciente, desde afuera por una de las ventanas de la casa. Podríamos inferir que el punto de vista de Pasolini en la composición de este cuadro es intromisivo. La cámara no se ubica dentro del set donde se desarrolla la acción, sino desde afuera, como si el acto de ver este nacimiento fuera un acto de curiosidad, la cámara al no tener movimiento, es netamente descriptiva de la acción, no es participativa.

Este plano expresa lo que hemos presentado anteriormente respecto al carácter autorreferente de la obra. Pasolini asiste a su propio nacimiento, pero a la vez toma distancia de él, de una manera tímida, como si fuera un niño que se acerca a ver lo que sucede. El hecho de que este plano sea frontal y perfectamente simétrico nos habla también de la personalidad de la figura de Pasolini, en el acto de ver su propio nacimiento es tímido, pero en el acto creativo de componer esta mirada delata su inmenso ego como creador. Ve con timidez, pero compone la representación de esta mirada con mucha personalidad. En

esta formalidad, Pasolini nos invita a presenciar su nacimiento como un acto poético de la obra cinematográfica en tanto designio del héroe trágico.

El siguiente plano, número cinco de la primera escena, es también en la escala de planos un plano conjunto, pero más cercano al plano anterior, que describe de mejor forma la misma acción, el ángulo de la cámara también es frontal, con la diferencia de que en este plano la cámara si presenta un pequeño movimiento, además del movimiento en el interior del plano. Podemos advertir una acentuación de la mirada curiosa del plano anterior, manteniéndose la intromisión. La acción es vista desde afuera, pero esta vez podemos apreciar un atrevimiento. La cámara se acerca, sigue la acción desde afuera, participando sin querer ser vista, como la mirada clandestina de un niño tímido que se arriesga a ser descubierto.

En este plano es posible apreciar otros elementos de la personalidad de Pasolini, una especie de morbosidad al describir las acciones. Podría haber montado esta secuencia perfectamente en cuanto a lo descriptivo, solo con el plano anterior. Sin embargo no se resiste y prefiere invitar al espectador a ver el acontecimiento más de cerca, pero siempre desde afuera. Esquiva la mirada de la mujer que sostiene el pequeño cuerpo, pero la acompaña en su acción, lo que demuestra en el acto creativo un arrojo, un esfuerzo por perfeccionar su punto de vista en cuanto lo formal, sin dejar de lado lo poético.



(Fotograma 3)

b. Incesto

De esta segunda escena analicemos solo el plano número doce (fotograma 3), que es un plano detalle, fijo, de ángulo perpendicular, que muestra a Edipo succionando uno de los senos de su madre. Esta segunda escena del film que se acaba de desglosar, narrativamente hablando, demuestra la relación del héroe trágico con su madre. Los once primeros planos describen a una joven madre en un claro día de campo junto a sus amigas, quienes instalan un camping sobre la hierba de un extenso campo. Edipo siendo un bebé, se queda por un momento solo recostado en el césped, y ve como su madre se aleja, lo que podría ser un claro indicio de sus primeros temores, la ausencia de su joven madre.

El plano número doce describe el amamantamiento del joven héroe, quien profundamente enamorado de su madre succiona uno de sus senos. Este plano es la primera

imagen que representa en el film la pulsión sexual entre madre e hijo, que será lo que en definitiva desencadene uno de los dos grandes delitos del héroe: el incesto. Pasolini decide formalizar esta imagen en un plano detalle. El punto de vista de la cámara es omnisciente, es la mirada del director, quien se encuentra muy cerca de la acción que relata, lo que revela una suerte de intimidad, de cercanía con lo que sucede. Se puede identificar una mirada llena de ternura, pero también de deseo. El seno de la madre al descubierto, mirado desde un ángulo perpendicular, demuestra que el interés de Pasolini no solo es representar el acto de amamantamiento, también está interesado en ver con su propia mirada el seno descubierto de su madre. Asiste al encuentro y se queda quieto mirando muy de cerca esta acción, lo que develaría su propio deseo, que el espectador solo podrá ver a través de su mirada.

La autorreferencialidad del texto fílmico se mantiene patente, Pasolini mediante la composición de los planos descritos quedaría al descubierto. El nivel de involucramiento con su obra se puede identificar claramente, lo que habla de un factor determinante de su proceso mimético. Sófocles en cambio, guarda distancia, no se involucra personalmente en la diégesis como lo hace Pasolini, deja que los personajes develen el relato a través del coro.

En cuanto a lo formal del relato fílmico, podemos apreciar una clara diferencia entre el punto de vista de Sófocles y el de Pasolini. Si bien, los alcances del lenguaje cinematográfico son inmensamente más específicos que los de la obra de teatro, están a la vez describiendo directamente el aspecto psicológico de su autor. En la obra dramática clásica, el autor puede permanecer de una forma más resguardada en cuanto a sus

motivaciones psicológicas. Lo icónico de la imagen cinematográfica devela de manera más precisa las motivaciones psicológicas del autor.



(Fotograma 4)



(Fotograma 5)

c. Antagonismo

En esta escena se analizarán en detalle los planos número once (fotograma 4) y dieciocho (fotograma 5), que corresponden a los dos planos en los cuales Layo acusa a su hijo Edipo de venir a este mundo a robarle. Esto grafica de manera explícita y directa la relación del joven Edipo con su padre, quien posteriormente intentará matarlo. Edipo, siendo un pequeño niño se encuentra indefenso ante su padre, quien se presenta por primera como el verdadero antagonista de nuestro héroe trágico.

El plano número once, es un plano subjetivo desde la perspectiva de Edipo, quien mira a su padre desde abajo hacia arriba, lo que demuestra una clara ventaja posicional. El padre de Edipo, Layo, está vestido con el uniforme del ejército italiano de los años veinte, lo que contextualiza temporalmente esta parte de relato, e inclina las fuerzas antagonistas hacia un posicionamiento político específico. Pasolini, utiliza para la descripción de este encuentro el recurso formal del contraplano, lo que provoca en su representación una suerte de enfrentamiento entre el padre e hijo. Los contrapone de tal manera que el espectador claramente puede identificar a Layo como el principal agresor, en contraposición a Edipo, quien es la víctima.

El plano número dieciocho es la continuación del enfrentamiento, Layo remata con un segundo texto que deja ver su ira, producto del temor que le provoca su hijo, el miedo de perder el amor de Yocasta es en definitiva la verdadera causa de esta animadversión.

El punto de vista de ambos planos es subjetivo de la mirada de Edipo, desde la mirada indefensa del héroe. A partir de esto, la figura de Pasolini pasa directamente a ocupar un lugar en la diégesis. El lugar protagónico de la figura de Edipo resulta ser una trinchera desde donde Pasolini puede exponer su temperamento como creador, y articular de esa forma su discurso dramático, con una suerte de identificación directa del poeta con el mundo interno de la obra, involucrándose de forma directa con el efecto catártico de la tragedia.

Conclusiones:

La tragedia clásica griega en la estética del film Edipo rey (1967)

Pasolini plantea en su ensayo coescrito con Eric Rohmer: “Cine de prosa v/s cine de poesía” (1970); que la comunicación cinematográfica es arbitraria y aberrante, y que no tiene precedentes instrumentales efectivos de los cuales todos sean normales usuarios, en definitiva plantea que el lenguaje cinematográfico no tiene como base real ninguna lengua comunicativa. Sin embargo, en el texto fílmico que pudimos revisar, se aprecia claramente, el efecto dramático de su estructura, compuesto por una serie de imágenes precisas al servicio de la historia.

Lo que Aristoteles denomina mimesis, en el film Edipo rey de Pasolini está determinado por la composición de elementos formales, tales como el orden numérico de las escenas, el número de planos en una escena, la escala de planos, el ángulo de cámara, el movimiento de la cámara, la dirección de la mirada, etc. Todos estos códigos, en su conjunto formarían un estilo de narración cinematográfico particular.

Pasolini plantea, que el acto poético del cineasta se produce al elegir una serie de sintagmas –signos de un lenguaje simbólico, como pueden ser cosas, pasajes o personas–, que poseen a la vez una historia gramatical inventada en aquel momento – a través de la idea de la elección y del montaje—, y una historia pre–gramatical larga e intensa que permite la creación de un sistema de signos efectivos comunicacionalmente.

Pasolini demuestra en el acto creativo de esta cinta, un esfuerzo por perfeccionar su punto de vista en cuanto lo formal, al servicio de su intención poética. Ocurre que mediante mecanismos formales, propuestos como desviaciones de las normas del modelo de producción del cine clásico, (utilización de espacios naturales, prescindiendo del sonido directo, utilizando planos secuencias, planos subjetivos de los actores, movimientos de cámara en mano, etc...), con los cuales Pasolini conformaría una “técnica de narración libre indirecta”, podemos identificar una “desfamiliarización” o “extrañamiento” en el proceso perceptivo de las estructuras simbólicas del texto fílmico. Como nos lo plantea Victor Shklovsky para el lenguaje verbal, quien considera que la función esencial del arte poético, es devolvernos bruscamente a la conciencia, mediante la subversión de la percepción rutinaria, con la creación de formas difíciles.

Podemos apreciar en su estilo cinematográfico, el desarrollo de un lenguaje propio, con una concentración en su funcionamiento interno, más que en la referencia o el contexto, lo que según el esquema del “paradigma comunicativo” de Roman Jakobson, develaría una “función metalingüística”, es decir, el habla que se centra en el código, la capacidad de su lenguaje de reflexionar sobre sí mismo y describir sus propias operaciones. En estos términos, podemos concluir, que según la teoría formalista, el lenguaje cinematográfico desarrollado por Pasolini, se centra en el mensaje, es decir en su función poética.

En cuanto a lo formal del relato fílmico, podemos apreciar una clara diferencia entre el punto de vista de Sófocles y el de Pasolini:

La propuesta cinematográfica de Pasolini, con su sistema simbólico propio, reinventa el modelo narrativo presentado por Sófocles. Al parecer, el italiano está más interesado en los aspectos analógicos de la tragedia clásica, con el fin de demostrar su contenido universal y perfectamente compatible con la realidad de su época. Podemos apreciar su punto de vista político, su interés por describir las pulsaciones sexuales de los personajes, y su mirada desprejuiciada en cuanto a la religión.

Pasolini nos presenta a un héroe trágico que lucha contra su destino, pero que a la vez se deja influenciar por creencias religiosas, dando más crédito a los designios del oráculo que a su propia intuición. Como todo héroe clásico, Edipo debe enfrentarse a sus designios, a su maldición, y lo hace bajo los mismos códigos de quienes lo han maldecido. Sus antagonistas terminan cayendo por el filo de su espada, pero en definitiva resulta ser una autoflagelación encubierta, Edipo presiente la verdad de su existencia, pero no confía en sus propios instintos. Lo que en definitiva lo lleva a un desenlace trágico, que Pasolini representa en un contexto espacio temporal propio, de la Italia de los años sesenta. Se puede apreciar un pesimismo explícito en su discurso, un punto de vista político de protesta, hacia las convenciones religiosas, a los modelos de producción industriales. Esta instrumentalización del mito clásico griego, transpuesto al lenguaje cinematográfico, devela un posicionamiento ideológico contrapuesto al modelo clásico de producción cinematográfica, y en cuanto a la constitución formal de su estructura narrativa, se acerca más a un esquema de expresión artística, que a un panfleto ideológico.

Bibliografía:

Aristóteles, Poética. Edición trilingüe a cargo de Valentín García Yebra. Editorial Gredos, Madrid, 2002

Aristóteles, Poética. Pensadores Universales. (Traducido por Sergio Alvano). Ed Gráfico. Buenos Aires, 2007.

Althusser, L. Ideología y aparatos ideológicos del estado. Ed. Oveja Negra, Medellín, 1971.

Aspe Armella, V (2002) “El concepto de héroe trágico en la poética de Aristóteles”, *Philosophia* 70, p. 11-24

Bowra. Cecile. Maurice. Historia de la literatura Griega, Oxford University Press, Londres 1933. Trad. De Alfonso Reyes. México. FCE, 1948

Díaz Tejera, A (1994) “Dos Edipos en la tragedia Edipo Rey de Sófocles. Apariencia y realidad”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 22, p. 33-47

Godoy Contreras, I (2006) “La verdad como aletheia, un trágico asunto en Edipo Rey de Sófocles”, *Alpha* 42, p. 163-176

Nietzsche, F. El nacimiento de la tragedia. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, Madrid, 2002

Palop Jonquere, P. "Nietzsche y la tragedia", *El Basilisco* 2, marzo-junio, p. 47-52, 1978

Santiago Álvarez, R. "Algunas observaciones sobre el mito de Edipo antes de los trágicos",
Habis 16, p. 43-65, 1985

Pasolini, P.P. y Rohmer, E. *Cine de prosa v/s cine de poesía*. Traducción de Joaquín Jordá.
Editorial Anagrama, Barcelona 1970.

Ripalda, M. *Neorrealismo en el cine italiano: de Visconti a Fellini*. EIUNSA, Madrid, 2005

Sófocles, Pinkler. M. Leandro. (Traducción, análisis y notas). *Edipo Rey*. 430 a. C. 7º ed.
Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2010.

Stam R, Burgoyne R, y Flitterman-Lewis S. *New Vocabulaires in Film Semiotics*.
(Traducción de José Pavá Cogollos. Revisión técnica de Luis Prat). Ed. Routledge,
Londres, 1992.

Material fílmico:

Edipo Rey

Fecha de estreno: siete de septiembre de 1967 (Italia)

Director: Pier Paolo Pasolini

Duración: una hora con cincuenta y nueve minutos

Música compuesta por: Pier Paolo Pasolini

Historia creada por: Sófocles

Reparto: Franco Citti, Silvana Mangano, Ninetto Davoli, Alida Valí, Carmelo Bene, Julián Beck, Luciano Bartoli, Francesco Leonetti, Ahmed Belhachmi.

Productor: Alfredo Bini