



CINE

Manifestación de imagen e idea a través de sus subtextos

Cinema

Manifestation of image and idea through its subtexts

JUAN MANUEL ARRIAGA BENÍTEZ

Universidad Nacional Autónoma de México, México

KEY WORDS

*Subtext
Movies
Meaning
Visual experience
Text*

ABSTRACT

The objective of this article is to show the nature of the subtexts according to the use they have had and whose use can serve as a guide to find new solutions within cinematographic creation or to broaden the communication channel. For this, the studies done on subtext are used and the main aspects that build it are exemplified based on criteria of classical rhetorical tradition adapted to the film field. It is concluded that the subtext collaborates with the technical aspects of a shoot in order to achieve better visual experiences and better narrative quality for the viewer.

PALABRAS CLAVE

*Subtexto
Películas
Significado
Experiencia visual
Texto*

RESUMEN

Este artículo tiene por objetivo mostrar la naturaleza de los subtextos en función del uso que han tenido y cuyo empleo puede servir de guía para encontrar nuevas soluciones dentro de la creación cinematográfica o ampliar el canal comunicativo. Para ello, se recurre a los estudios que se han hecho sobre subtexto y se ejemplifican los principales aspectos que lo construyen con base en criterios de tradición retórica clásica adaptados al ámbito fílmico. Se concluye que el subtexto colabora con los aspectos técnicos de un rodaje a fin de lograr mejores experiencias visuales y mejor calidad narrativa para el espectador.

Recibido: 02/03/2021

Aceptado: 01/06/2021

1. Introducción

El presente artículo es resultado de una serie de observaciones académicas planteadas desde una perspectiva inductiva que parten de la hipótesis de que el subtexto es capaz de manifestar una amplia gama de significados que atienden a distintas motivaciones cifradas por quienes intervienen en el proceso de elaboración de una película.

Para valorar correctamente los argumentos que aquí se emplean y que sirven para cimentar las nociones que se exponen en las conclusiones, el presente trabajo utiliza una metodología cualitativa; se emplean distintas herramientas de la investigación cualitativa para inferir los resultados obtenidos, entre las que destacan la comparación y la interpretación reflexivo-crítica.

El artículo está dividido en 4 campos, los cuales corresponden con los tres objetivos a lograr con la investigación que se realizó: el primero es rastrear histórica y críticamente los parámetros que permiten la obtención e interpretación de los subtextos, por lo que en la primera parte se exponen y explican los conceptos y la teoría que ha dado origen al estudio de los subtextos.

El segundo objetivo consiste en inferir las relaciones entre los subtextos y el acto comunicativo, por lo que en la parte 2 y 3 del artículo se establecen las principales intenciones y funciones de los subtextos con base en las observaciones hechas en el núcleo de filmes y series televisivas que se analizaron y que constituyen, por ende, el soporte concreto del presente artículo.

Un tercer objetivo plantea la directriz de que el cine es un vehículo de expansión del canal comunicativo a través de los subtextos, por lo que se infiere la naturaleza metafilmica del subtexto cinematográfico; por ende, la cuarta parte del artículo versa sobre la interpretación metafilmica y se plantean los alcances del subtexto como potenciales fuentes de mejora de las ideas que se plantean para alcanzar nuevos puntos de interés o vías de elaboración y construcción de películas o series.

2. Subtexto y transmisión de significado

Los niveles de significación de un texto audiovisual se comportan de una manera sutilmente distinta a como lo hacen en otros géneros textuales, pues la imagen en movimiento genera un nivel de expresión capaz de fomentar en la mente de un espectador un despliegue de elementos transtextuales más diversos, llegando incluso a permitir que sus efectos funcionen como metáforas dentro de la narración, para acentuar el contenido de un mensaje, para definir un estilo de dirección, para crear una estructura atractiva dentro de una trama compleja, etc.

En primer lugar, es necesario, definir la transtextualidad y de ahí establecer cuál es el lugar que le corresponde a la subtextualidad; Gérard Genette definía la primera como “todo lo que pone al texto en relación, secreta o manifiesta, con otros textos” (1989, 9-10). En efecto, el texto que se encuentra en otro texto o que influye en él hasta el punto de quedar referenciado de manera implícita o explícita constituye uno de los campos de estudio más recientes, pues implica una suerte de interpretación que es capaz de enriquecer el texto de acogida; David Bordwell habla de un marco de referencia para la interpretación de la crítica cifrado en significados ocultos, niveles de significado y revelación de significado (1989, 2), de modo que pensar en una película como vehículo de transmisión de contenidos sugiere el uso de técnicas de transtextualidad para hacer que una trama exprese algo, es decir, que posea una intención moral, emocional y/o temática interpretable.

La transtextualidad en el cine, pues, puede verse como el uso del texto para significar algo, o bien, para adoptar un significado capaz de generar interpretaciones a partir de las relaciones que aquél tiene con otros textos. Los niveles de significado a los que alude Bordwell quedan implícitos en esta definición, pues es precisamente por categorías que el significado de una película se construye y las distintas alusiones con las que acoge los contenidos de otros textos se integran en el nuevo producto

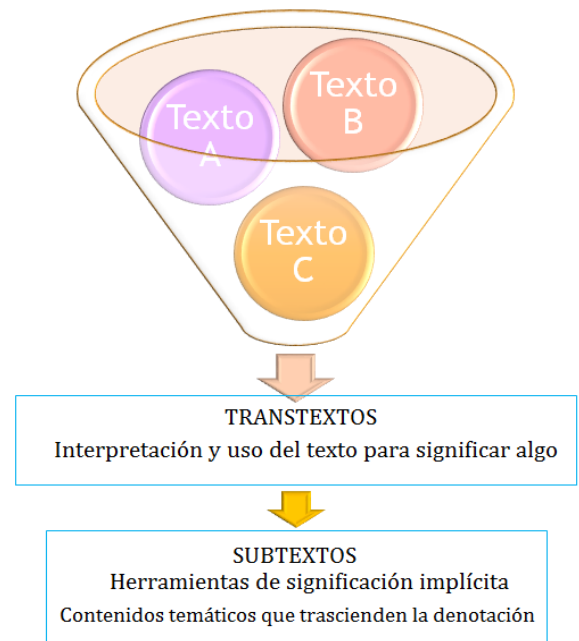
para hacerle capaz de expresar emociones e ideas.

Por ende, la transtextualidad es un terreno fértil en materia de construcción de significado, pues convierte un texto en un espacio de discusión o de reinterpretación de los textos que se cifran en su contenido, sobre todo teniendo en cuenta que “dependiendo de la perspectiva del espectador, se pueden distinguir varios niveles de textos, y los textos pueden ser vistos como grandes unidades que encapsulan a otras más pequeñas” (Rusinko, 1979, 216).

El subtexto, visto desde este enfoque, es una de las categorías o niveles de significación con que funciona la transtextualidad. A diferencia de la intertextualidad o de la parodia, la subtextualidad es una herramienta de significación implícita que, en palabras de Robert Mckee, “es la vida que se oculta bajo la superficie – los pensamientos y sentimientos, tanto conocidos como desconocidos, ocultos tras el comportamiento” (1997, 305). Es decir, se trata del conjunto de contenidos temáticos aludidos por el texto audiovisual, pero expresados debajo de los canales de comunicación literal para advertir al espectador acerca de un significado que trasciende la dimensión denotativa para situarse en el terreno de la connotación. Kahn le asigna al subtexto la cualidad de comportarse como una variante implícita e individual que delimita un estilo personal de dirección (2017, 260) y es capaz de poner énfasis emocional y cognitivo en la comunicación de un mensaje (266), mientras que Jean Mitry, uno de los pioneros “en la teorización sistemática sobre los distintos niveles de significación existentes en el lenguaje audiovisual” (Rodríguez, 2017, 160), si bien no emplea la palabra *subtexto* en su estudio *Estética y psicología del cine* (ed. 1986), considera que una imagen “puede estar cargada de cualidades estéticas al mismo tiempo que de cierta intencionalidad” (118), lo que para mí equivale a afirmar que la comunicación que se lleva a cabo entre dos sujetos a través de un sistema visual no supone la reproducción exacta de una realidad captada, sino que carga con un significado que tanto añade el emisor como interpreta el receptor.

El siguiente esquema (Fig. 1) ilustra de manera resumida lo dicho hasta ahora:

Figura 1: Relación Texto-Transtexto-Subtexto



Fuente: Elaboración propia, 2021.

2.1 Aproximación a las intenciones del subtexto

Los subtextos han estado en la historia de los sistemas de narración desde sus comienzos mediante el empleo de códigos descifrables por el espectador/lector (Rodríguez, 2017, 160) y se han expresado en forma de contenidos capaces de adoptar lecturas diversas, muchas veces a partir de móviles propagandísticos o con el fin de evadir la censura (*ibid.*, 161), pero otras veces con la intención de elogiar una práctica, de criticar una situación o de simplemente mejorar la expresión con que se aborda el material de trabajo artístico.

Desde la literatura y hasta el cine, el subtexto ha sido un factor determinante en el mecanismo de la narrativa, pues permite que la labor de interpretación esté condicionada por la intención de un autor para expresar o declarar algo. Por eso mismo, no es posible decir que la interpretación sea un fenómeno exclusivo de las artes literarias (entre las que, por supuesto, se encuentra el guión de cine), así como tampoco es correcto afirmar que el subtexto se encuentre sólo en la palabra o sólo en la imagen o sólo en los personajes; “en el ritual narrativo –afirma

Robert Mckee (1997, 307)- vemos de forma continuada lo que se oculta detrás de los rostros y de las actividades de los personajes hasta alcanzar las profundidades de lo no dicho o de lo subconsciente". Subtexto, por ende, es todo lo que una obra hace sentir, ver, percibir y pensar sin que directamente lo esté expresando.

Considérese el siguiente ejemplo: al inicio del tercer libro del *Arte de amar* (*Ars amandi*), Ovidio escribe un proemio en forma de situación de batalla que oculta la intención total del texto subsecuente (aconsejar a las mujeres para conquistar a los hombres) recurriendo, para ello, al bagaje mitológico de las Amazonas. El primer dístico tiene la siguiente apariencia denotativa: «Arma dedi Danais in Amazonas; arma supersunt / quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae (Ov. Ars, III, 1-2)».¹

Mientras que el espectro connotativo de tal introducción converge en la idea de que los consejos amorosos para los hombres (que abarcan dos terceras partes de toda la obra) han puesto en desventaja al género femenino, el subtexto se extiende hasta considerar ahora la obligación del poeta por aconsejar a las mujeres en la tarea del cortejo; este fragmento del texto resulta también paradigmático, porque en pocos versos, Ovidio es capaz de destacar distintos niveles de subtexto, sus intenciones, y permitir que cada una de estas intenciones esté vigente para diferentes clases de públicos: la clase política, los hombres, las mujeres y,, desde un enfoque histórico, los mitógrafos; además, el texto después refuerza este subtexto con otro subtexto, modificando no su contenido, pero sí su énfasis, que pasa de una metáfora sobre la "guerra amorosa" a aspectos de índole sexual: «Non erat armatis aequum concurrere nudas (ibid., 5)».²

Este fragmento posee claramente una variedad de intenciones subtextuales, pues Ovidio oculta el significado connotativo del texto

¹ "He dado armas a los Dánaos para luchar contra las Amazonas; faltan las armas que te daré, Penthesilea, y a tus tropas". Todas las traducciones que se consignan en el presente artículo son de mi total autoría.

² "No era justo para los ya armados correr contra aquellas, desnudas". En este caso, desnudas refiere, en un primer nivel de significado, la idea de "mujeres desarmadas", pero en un segundo nivel al hecho de "indefensas" y en un tercer nivel la intención de todo el pasaje: "fácilmente asequibles".

gracias a una formulación temática más amplia que la simple metáfora o la mera expresión con fines artísticos y literarios. Por ende, el lenguaje queda a disposición del subtexto, pero ambos dependen de qué intención comunicativa se pretenda, sobre todo si se toman en cuenta otros aspectos, como el hecho de que muchas veces un texto tiene que pasar por los filtros de la autoridad y llegar al público a través de canales comunicativos menos explícitos o situar el mensaje subtextual en oposición con el texto.³

Gracias a ello es posible afirmar que el subtexto del texto de Ovidio posee una intención comunicativa cifrada, aunque más bien se trata de un conjunto de intenciones interpretables desde distintas perspectivas; intenciones con las que el poeta crea un lenguaje cuyos receptores perciben a un nivel distinto. Puede considerarse el subtexto como de censura o propaganda si lo vemos desde el punto de vista del contexto político que le tocó vivir al mantuano a través de la necesidad que tuvo el mismo Ovidio de hacer pasar su obra con el matiz de una conducta no reprochable que en tiempos del emperador Augusto contravenía sus los lineamientos de "política pública" en materia de unidad familiar y control de la prostitución;⁴ sin embargo, si lo vemos desde su intención crítica, el texto encubre precisamente un ataque contra ese contexto político tan sesgado hacia la protección de la familia y las conductas sexuales de la juventud al considerar el hecho de que el poeta refiere precisamente una situación de "resistencia armada"; en su intención de elogio, el subtexto podría verse como una suerte de alabanza a la liberación sexual, mientras que

³ El análisis que hace Rodríguez (2017, 165 ss.) sobre el texto feminista y subtexto machista dentro de la película *Man of Steel* es un buen ejemplo de cómo un texto puede admitir subtextos que le sean contradictorios o que, al considerarlos detenidamente, inviertan el mensaje del texto.

⁴ De hecho, Ovidio fue posteriormente desterrado muy probablemente gracias al *Arte de amar*, hecho del que se lamenta en la elegía II de sus *Tristes*, poema que precisamente introduce un subtexto con una fuerte carga referencial al *Arte de Amar*: *Perdiderunt cum me duo crimina, carmen et error, alterius facti culpa silenda mihi* ("Dos crímenes causaron mi ruina, un poema y un error; la causa del segundo hecho debe quedar en silencio") (II, 207-208). Un estudio bastante completo sobre el exilio de Ovidio fue publicado por G. P. Goold con el título *The Cause of Ovid's Exile*, cuya ficha se encuentra consignada en las REFERENCIAS.

desde la intención del estilo y la ornamentación, que más abajo denomino enriquecimiento de la expresión, el subtexto está cifrado en forma de una eficiente metáfora al crear una imagen mental en la que la actividad del cortejo amoroso es vista como una carrera armamentística.

A continuación pasaré a identificar ejemplos de cada una de estas intenciones del subtexto en el ámbito cinematográfico; las definiciones son propias, pero están basadas en las perspectivas académicas de autores como Rodríguez (quien refiere brevemente cierta clasificación de intenciones semejante a la que he hecho yo [2017, 165]), Arriola (2005), Dempcy (2017) y, por supuesto, Mckee (1997), de cuyo libro previamente tomé la definición de subtexto por considerarla una de las más adecuadas. El siguiente diagrama (Fig. 2) permite ver esquemáticamente el contenido hasta aquí expuesto:

Figura 2. Intenciones del subtexto.



Fuente: Elaboración propia, 2021.

En el ámbito cinematográfico, un excelente ejemplo análogo del comportamiento que tiene un subtexto con intenciones *de censura o propaganda* se da en la película *Cabo del miedo* (*Cape fear*), dirigida por Martin Scorsese en 1991, ya que contiene varios momentos en los que es posible apreciar el significado oculto tras la expresión denotativa de la escena. Quizá el más notable de esos momentos sea aquella famosa escena durante la que el personaje de Robert de Niro (Max Cady) seduce a Danielle, interpretado por Juliette Lewis, en el área de teatro de la escuela. Todo el subtexto se desarrolla a partir de la interacción de los personajes, sobre todo el de De Niro, quien intenta hacerle ver a Danielle la importancia de su independencia sexual, de donde deriva el

elemento subtextual: el padre de Danielle es un hombre que pretende controlar la sexualidad de su hija y, por ende, frena el paso de su infancia a su adolescencia, mientras que en un nivel de subtextualidad más profundo aún es posible leer que “Cady representa las perversiones de Bowden [sc. El padre de Danielle, interpretado por Nick Nolte] como padre, marido y abogado” (Aguirre, 2014, 666), lo cual puede hacer entender al público que subtextualmente la película trata sobre un enfrentamiento ideológico en el que los estereotipos de la familia de una época se rompen a medida que nuevos paradigmas sociales comienzan a hacerse vigentes, sobre todo con respecto al rol de la mujer y su independencia sexual.

Este ejemplo quizás tenga una intención no tanto propagandística, sino más relacionado con la censura, debido a que Martin Scorsese intenta evitar una situación que pudiera haberle acarreado críticas todavía más directas por una película que, de hecho, es controvertida.

Cuando el subtexto si obedece a una intención de propaganda se nota claramente en películas que pretenden comunicar cierta afiliación algún criterio, sentimiento, ideología o causa (como la agenda política de alguna minoría racial o la delimitación de algún estereotipo). Dos ejemplos en los que se identifica claramente esta faceta intencional del subtexto son, uno, la secuencia de la película neorrealista *Paisá* en la que el soldado afroamericano y el niño italiano están sentados sobre los escombros de una iglesia, mientras que el segundo se da en la película *Watchmen* durante las escenas (narradas en analepsis o *flashback*) en las que se recrea la guerra de Vietnam.

En la primera película, el trazo comunicativo de los diálogos pone a consideración del espectador la idea de que los límites raciales o ideologías diferentes no impiden crear lazos fraternales, incluso si la guerra ha enfrentado esas razas o esas ideologías. En la segunda, por su parte, el subtexto se comprende cuando el espectador observa el intento por mostrar la “superioridad” norteamericana frente a sus adversarios; al tratarse de una escena distópica, la película se apropia del contexto histórico y encamina la idea de que la intervención en Vietnam resultó exitosa. Puesto que ambos casos

resultan comparables desde el eje temático de un conflicto bélico, es posible afirmar que el espacio de un contexto específico (en este caso, la guerra, en general, y la Segunda Guerra Mundial o la Guerra de Vietnam, en particular) propicia la labor del artista en el plano de la invención retórica (*inventio*) al permitirle que un hecho histórico o un contexto determinado se adapten a su interés por comunicar una idea a su público.

Por otra parte, el subtexto no sólo obedece a los criterios de censura y propaganda que, a lo largo del tiempo, han sido propulsores de ideologías y modelos de comunicación que pretenden influir en el comportamiento de una sociedad; la riqueza que ofrece el uso de subtextos (Premiere Actors, 2014) para hacer que una película signifique abarca también las intenciones de crítica, elogio o enriquecimiento de la expresión, pues el espectro de comunicabilidad que ofrece la expresión connotativa no lo ofrece, como apunta Rodríguez, la mera denotación (2017, 161).

La intención de crítica se puede definir como la introducción de un contenido temático a una situación en la que se ataca a una ideología, facción, costumbre, prejuicio, etc. La palabra "crítica" por sí misma connota, en el caso del subtexto, un fuerte tratamiento de la noción que se critica y una construcción del contenido fuertemente incisivo, pues el interés principal de un subtexto con este tipo de intención estriba en señalar los defectos o las prácticas que lleva a cabo una persona o una sociedad. La elocución, como veremos en los ejemplos siguientes, queda cimentada en un diseño de la imagen en relación con la trama que expone.

Desde su inicio, películas como *El chacal de Naueltoro* exponen una intención crítica que sus respectivas secuencias cifran mediante subtextos; en esta película chilena se pretende exhibir la parcialidad de los medios de comunicación para transmitir una noticia (un crimen, en este caso) sobre el que no se ha profundizado o del que se desconocen los pormenores morales del caso. En *La macchina amazzacattivi* ocurre algo similar: Roberto Rossellini vitupera el poder irrestricto, asignándole un valor altamente visual a la naturaleza de la maldad, hasta el punto de que ésta es personificada en la figura del diablo, y

criticando el poder los medios de comunicación (cifrado en la forma de la cámara del protagonista y su capacidad para asesinar), cuando se realiza una poco objetiva labor periodística; la película encierra elementos que hacen hincapié en el aspecto crítico de la subtextualidad al invitar al espectador a reflexionar acerca de que el poder en manos de la ignorancia es una mala fórmula para acabar con el mal, como ocurre de forma muy similar en la película mexicana *Macario*, en la que es posible apreciar un fuerte contraste entre las clases sociales en el período virreinal de México cifrado en los recorridos que hacen los personajes desde el altar de muertos de su humilde hogar hasta el que se exhibe en la casa de un rico.

El caso de *Macario*, sin embargo, se presta también a ejemplificar el valor que el subtexto le asigna a otro tipo de intención: el *enriquecimiento de la expresión visual*, pues toda la película es un reflejo de compenetración cultural que mezcla la tradición del día de muertos europeo y las costumbres indígenas, según lo anuncia precisamente el texto inicial de la película y sus múltiples momentos, algunos casi instantáneos, otros extendidos en la confección de una secuencia entera (como el sueño del protagonista casi al inicio de la película). Este enriquecimiento de la expresión visual, intención casi exclusiva del cine como transmisor de contenido por imágenes en movimiento, se perpetúa en la multiplicidad de opciones que puede desplegar para que el cineasta trabaje la ornamentación durante el proceso retórico de la elocución (*elocutio*). Por enriquecimiento de la expresión puede entenderse todas aquellas maneras en las que una idea prospera artísticamente o potencializa los aspectos de la expresión dotándolos de calidad ornamental, figurativa y metafórica. Para lograr efectos de enriquecimiento expresivo, el cineasta tiene una serie de ornamentos literarios y figuras de pensamiento con los que puede adherir un subtexto al aspecto denotativo de una trama. Los efectos que *Macario* logra, por ejemplo, para crear la idea en el espectador de que el protagonista se ha obsesionado con la muerte provienen del uso de ciertas figuras, como el *oxímoron* (durante el diálogo con el fabricante de velas), la *metáfora* (en la secuencia

del sueño), la *prosopopeya* (durante sus encuentros con los personajes del más allá: Dios, el Diablo y la Muerte) o la *comparación* (al mostrar un paralelismo entre el altar de la casa del protagonista y el de la casa de Don Ramiro, un acaudalado hombre de negocios).

Estos contenidos temáticos que se presentan subtextualmente exhiben patrones similares de elocución con intenciones preestablecidas y que comparten películas distintas a través de distintos procesos de invención: recreación de hechos históricos, uso de elementos diegéticos que exponen el desarrollo de las escenas sin intervención de narradores externos e intervención de personajes secundarios que expresan un sentir compartido o que resaltan la situación para que el espectador quede al tanto de la situación.

Una cuarta intención del subtexto adviene mediante lo que llamo *elogio*, cuyo efecto puede verse como el reverso de la intención de *crítica* que se ha descrito anteriormente. Por elogio entiendo la capacidad de un cineasta para transmitir un discurso de prosperidad con base en el tratamiento positivo de un tema, elevándolo a un rango categórico al que se puede aspirar. El tipo de películas o escenas a las que esta intención subtextual más se adhiere es en aquellas que recrean historias de éxito, de triunfo sobre la adversidad o de enseñanza moral e inspiración. El elogio tiene ciertamente afinidad con el interés propagandístico, como se vio en el ejemplo sobre la película *Paisá*, aunque la propaganda puede ser ambivalente, denotando algunas veces un tratamiento positivo o a veces una consideración política o ideológica que podría ser considerada moralmente reprochable en otro contexto.

Como paradigma de este tipo de intención puede considerarse la película *On the waterfront*, en la que Elia Kazan, su director, elogia la transformación social y la labor del proletariado durante la escena final, cuando el personaje de Marlon Brando, Terry Malloy, se mete en la fábrica tras vencer al sistema corrupto y déspota que imperaba mientras Johnny Friendly lideraba el sindicato de trabajadores, aspecto marcado en la simbólica manera en que el triunfante camino del héroe local se lleva a cabo luego de la confrontación final.

Sin embargo, el proceso de invención retórica al que la intención de *elogio* se adscribe se puede observar de una forma más concreta al considerar los arquetipos en los que sus personajes se basan; estos arquetipos son los del héroe que triunfa o que alcanza un ideal, distintos a los del héroe trágico, como en *Macario* o en *La macchina amazzacattivi*, películas que presentan una tendencia menos relacionada con el elogio.

En resumen, todos estos ejemplos y descripciones que se han expuesto muestran que la adecuación de la trama a la exposición de un contenido temático no se encuentra precisamente “oculto” en el sentido de que corresponda a un mensaje dirigido a unos cuantos, sino que más bien sirve está a disposición de la lectura que hace su director o guionista sobre el material sobre el que trabaja su cinta y de la que hace también el espectador cuando observa y descubre los subtextos, por lo cual es preciso que ésta se someta a los enfoques de interpretación para resaltar esa riqueza que deriva de la connotación.

Por lo tanto, la intención de un subtexto puede definirse como el conjunto de situaciones, aspectos y elementos, sea a nivel moral y/o emocional, que representan la verdadera causa por la que un autor comunica narrativamente un mensaje en un nivel diferente al literal o denotativo.

A continuación, se ofrecerá un panorama en el que se estudia por qué existe una necesidad de introducir subtextos en una narración, independientemente de cuál o cuáles hayan sido las intenciones del autor que hasta ahora se han considerado. Esta necesidad de introducir subtextos, como se argumentará, obedece a ciertas situaciones *a priori* que permiten la preparación del material cinematográfico para adquirir funciones diversas.

3. Funciones *a priori* del uso del subtexto

Un aspecto importante a considerar a la hora de analizar subtextos dentro de las narrativas audiovisuales es la necesidad de hacer uso de ellos *a priori*. Esa necesidad del uso de un subtexto, como se verá hacia el final de este

capítulo, trasciende la dimensión de la creación artística, situándose en la práctica del lenguaje mismo; hablo en el presente trabajo sobre *funciones*, porque se trata de condiciones observables en la práctica y que cumplen una tarea no sólo estructural, sino también dinámica en la relación entre el autor con su filme y entre el filme con el espectador.

En la vida cotidiana, el uso de subtextos sirve para matizar expresiones que, de otro modo, no se asimilarían fácilmente o podrían resultar ofensivas y políticamente incorrectas; estos subtextos llegan en forma de comparaciones implícitas o alusiones metafóricas en las que lo que se piensa se dice sin decirse abiertamente (Meléndez, S. F.) y que pueden adquirir el nombre de *metáforas*, aunque también dentro de su aplicación práctica se diferencian de los *eufemismos*, que pueden verse como expresiones lingüísticas o visuales con matizadas o difuminadas en una expresión menos ofensiva, impactante o directa. Esto resulta en que el subtexto, en primera instancia, queda definido por el autor de un texto gracias a una necesidad de decir algo sin enunciarlo directamente al espectador, mientras que al éste le corresponde el papel de intérprete de la expresión, recibéndola, como se ha dicho, de manera matizada o difuminada; para lograr este tipo de efectos, el autor tiene a su disposición un conjunto de figuras de pensamiento aplicables también al aspecto audiovisual de la película, como se verá en un ejemplo más adelante. Siguiendo este razonamiento, es posible comprender cómo las teorías de comunicación de las últimas décadas siguen manteniendo la repercusión que tuvieron las teorías de interpretación que han transcurrido desde la antigüedad (Bordwell, 1989, 13-14).

Otro modo de ver la necesidad del subtexto en el cine sucede al considerar el canal comunicativo; éste puede expandirse, incluso más allá del visual que mostraba el teatro, puesto que se trata de un medio de expresión que no está restringido a la unidad de tiempo de éste, por lo que las películas comunican una idea que es posible diversificar en función de sus múltiples elementos y el uso que se les dé a éstos (la cámara, por ejemplo, puede jugar un rol diegético, así como la música puede enmarcar la

cadencia de una escena y el montaje o la edición pueden inducir tensión o generar mensajes a diversos niveles mediante el juego de perspectivas); al soportar una interpretación por parte del espectador, una película es capaz de sobreexplotar al subtexto y cómo éste se percibe como necesario. Este tipo de función *a priori* se puede llamar, a falta de un término mejor, *expansión del canal comunicativo* y se trataría de un efecto de implicaciones metafílmicas que la simple denotación no cubre para enriquecer la experiencia de disfrutar una película, ya que el juego de interrelaciones entre los aspectos técnicos de una película (cámara, edición, montaje, sonido, etc.) y los aspectos textuales (guión, diálogo, expresión emocional, etc.) quedan a merced de la interpretación del espectador y le proporcionan herramientas tanto para recibir el mensaje subtextual como para crearlo.⁵

Es por ello que puede considerarse desperdiciado un subtexto que no se manifiesta “artísticamente” necesario (incluso para una comedia, una sátira o una parodia), así como también puede decirse lo mismo de un texto que no recibe o construye un subtexto.

Veamos dos ejemplos en los que se hace evidente el manejo del subtexto en el lenguaje cinematográfico, incluso en situaciones planeadas para televisión. El primero de ellos se encuentra en la película *Match point*, en una de cuyas escenas más icónicas se trasluce un brillante ejemplo acerca de cómo el manejo de los subtextos puede incidir incluso en la forma en que se concibe, desde su proceso creativo, toda una trama. *Match point* comienza con una narración del personaje principal en la que se ve en *slow motion* una pelota de tenis en movimiento y que, al golpear contra el cinto superior de la red, queda suspendida en el aire,

⁵ Rodríguez da cuenta de una situación que ilustra este punto de mi explicación: al describir un la escena de *Man of Steel* en la que Superman mata al general criptoniano Zod y Lois Lane observa desde lo alto de una escalera, afirma que “aunque es posible que la posición de Lois en la escena sea casual, lo cierto es que expresa muy bien la «mejor» posición de la mujer en la sociedad patriarcal” (2017, 169-170). El énfasis se encuentra en la palabra “casual”, la cual me lleva a inferir que la creación de significado es también obra del espectador, incluso a partir de esa interrelación de elementos técnicos y textuales en los que se cifra el subtexto.

mientras cae lentamente y el narrador afirma que la pelota puede caer para uno u otro lado; esta imagen será de suma importancia cuando una imagen intratextual refiera, ahora con una sortija suspendida en el aire, la manera en que la suerte puede decidir el destino de una persona. Éste es precisamente el subtexto que la película entera asume para construir su significado; Sacramento, de hecho, afirma que *Match point* puede leerse como una tragedia (en el sentido aristotélico del término) contextualizada en la actualidad (2015, 240).

El segundo ejemplo proviene de una serie televisiva,⁶ *The Big Bang Theory*; aunque la serie está llena de subtextos, uno de los que me parece que más destaca por su sutileza y la creatividad de su narrativa se encuentra en el episodio 2 de la novena temporada, titulado *The Separation Oscillation*; en dicho episodio, Sheldon Cooper emite un capítulo de su programa *Fun with flags* que referencia fuertemente el enojo que tiene hacia su ex novia Amy, debido a su reciente rompimiento, mostrando banderas de países separados como subtexto que connota tal enfado. Lo que más llama la atención, sin embargo, es el subtexto sexual, más implícito aún, en el que el guión insinúa que la masturbación es la solución a un rompimiento con la siguiente frase del personaje de Jim Parsons:

You may notice that I am holding a remote control, that's because my cameraperson and co-host, Dr. Amy Farrah Fowler, has chosen to end her relationship with me (...). But the show must go on and thankfully all the things my girlfriend used to do can be taken care out with my right hand.⁷

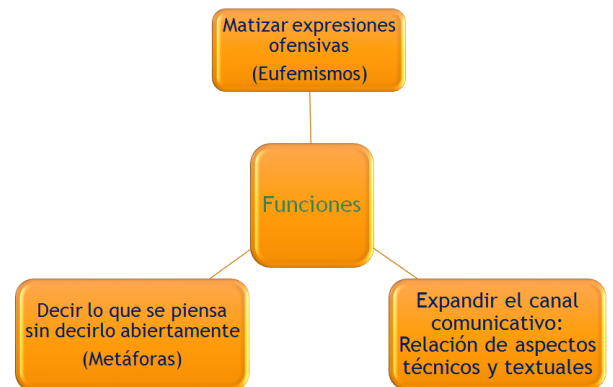
⁶ Las series de televisión no son propiamente películas, pero comparten con éstas el mecanismo intrínseco que las dota de "trasfondo cinematográfico". Esto equivale a decir que el subtexto funciona para ambos fenómenos de la elocución cinematográfica de manera idéntica tanto en intencionalidad como en funciones. Las posteriores referencias a series televisivas deben considerarse bajo este mismo criterio.

⁷ "Podrán notar que estoy sosteniendo un control remoto, eso es porque mi camarógrafa y copresentadora, la Dra. Amy Farrah Fowler, ha decidido terminar su relación conmigo (...). Pero el show debe continuar, y por fortuna todas las cosas que mi novia solía hacer pueden realizarse con mi mano derecha".

Puesto que la serie es una comedia, la necesidad de un subtexto en un momento de la trama tan particularmente interesante (el rompimiento de los dos personajes en cuestión) vuelve sustancialmente más compleja la escena y acentúa el nivel de ironía de la que la serie propiamente se compone.

A continuación, con el propósito de resumir lo dicho hasta ahora y para que el lector tenga una visión general del panorama de las funciones del subtexto, se ejemplifica lo dicho mediante el siguiente esquema (Fig. 3):

Fig. 3: Funciones a priori del subtexto



Fuente: Elaboración propia, 2021.

Para analizar adecuadamente un subtexto, como se ha hecho en estos ejemplos (nótese, por cierto, que uno de ellos está fuertemente cargado al diálogo y el segundo a la imagen), es oportuno considerar que cualquier espectador de cine o televisión no observa *a priori* una imagen o una sucesión de éstas en una escena o secuencia de manera objetiva; nuestra propia consciencia juega un papel preponderante en esta continua interpretación del mensaje, de modo que el acceso a niveles de significación distintos al literal, según expresa Jean Mitry con base en su exhaustivo análisis de la imagen que denomina fílmica (1986, 121 ss.).

Robert Mckke, de hecho, deriva el subtexto incluso desde la labor de un actor en el desarrollo de una escena, afirmando que un buen actor podría negarse a rodar una escena o pedir que la reescribieran si considera que la carga dramática no está expuesta mediante un subtexto (1997, 306). Esta idea de hacer que incluso el reparto de una película participe en la introducción de un subtexto para que el público logre capturar un efecto mucho más dramático

es muestra de que la labor del subtexto rebasa la simple exposición de una idea, por lo que su función *a priori* como una necesidad de toda obra artística queda evidenciada al manipular el material con que tanto el guionista, el director, el fotógrafo, el editor y el actor trabajan para conseguir comunicar un mensaje.

Más aún, si consideramos el subtexto como un elemento necesario *a priori* para poner en funcionamiento el dramatismo de una película y para incrementar la calidad artística de sus secuencias, llegamos a un punto en el que el subtexto se hace necesario incluso en un nivel no artístico, sino incluso cotidiano, al comunicar mensajes con otras personas. De nuevo, me remito a las palabras con que Mckee expresa esta noción:

Los personajes pueden decir y hacer todo lo que imaginamos. Pero, dado que a todos los seres humanos les resulta imposible decir o actuar toda la verdad porque siempre existe por lo menos una dimensión subconsciente, el guionista debe incluir una capa de subtexto. Y cuando el público percibe ese subtexto, la escena funciona correctamente (*ibid.*, 310).

Esto equivale a decir que la función principal del subtexto, en última instancia, es la de lograr transmitir correctamente un mensaje, ya que expresar todos los mensajes sin la mediación (o atenuación) del subtexto podría generar conflictos; su función de origen, por ende, se encuentra en la elocución misma, en la selección de las palabras y en el proceso cognitivo con que se emite un mensaje. Así como una persona nunca comunica una tragedia a un familiar sin recurrir al uso de eufemismos, así también un personaje muchas veces recurre a metáforas o un cineasta a elementos de ornamentación y elocución para atenuar, mejorar y construir un significado. En otras palabras, el subtexto es uno de los elementos que permiten una mejor experiencia al ver una película al ser aquél una construcción del lenguaje con una necesidad genuina para introducir elementos connotativos.

A continuación se expone brevemente una hipótesis que ha surgido como producto de mis estudios sobre el subtexto y que podría canalizar estudios de mayor profundidad en un futuro; esta hipótesis se infiere debido a que he notado

que la función subtextual de *expandir el canal comunicativo* puede tocar aspectos metalingüísticos de una película (es decir, metaflímicos), puesto que su comportamiento como herramienta de imagen y texto ofrece una enorme cantidad de posibilidades de elocución.

4. Hacia una interpretación metafilmica del subtexto: expansión del canal comunicativo

Laurence Behrens afirma que las películas, a propósito de la *Retórica* de Aristoteles, pueden ser vistas como discursos por participar tanto de la dimensión retórica como de la construcción dramática (1979, 3), por lo que todos los elementos verbales y paraverbales con que el orador se expresa y la metodología con que prepara su discurso pasan a la figura del cineasta en forma de componentes de la labor de rodaje.

El término *cineasta*, en este sentido, exige cierta delimitación; cineasta, a quien podemos también llamar autor (Mitry, 1963, 24), puede ser el director de la película, pero también la labor de realizar cine recae en el guionista, en el editor o en el fotógrafo, quienes trabajan precisamente con los elementos de elocución y pronunciación del “discurso” fílmico; el cineasta puede ser, en términos simples, un trabajador de la industria fílmica encargado de crear cine, no sólo de interpretarlo: un director interpreta el texto del guionista, lo mismo que un actor y un fotógrafo interpretan la instrucción del director, así como el editor monta las escenas de acuerdo con las instrucciones del fotógrafo;⁸ sin embargo, en cierto momento, cada una de estas figuras “crea” en la medida en que la labor de aportar contenido al producto final, la película, repercute en el “discurso” que ésta pronuncia; la

⁸Con base en los comentarios de Giles Deleuze puede deducirse que el fotógrafo es realmente el verdadero “artista” de una película, pues es quien crea el mensaje desde el núcleo de la selección y composición de las tomas, por lo que su labor como elemento central de la “elocución” se puede considerar ornamental en todo el proceso de producción fílmica. Para él, el plano es la unidad de movimiento y tiempo, por lo que sus variantes de elocución se diversifican en la medida en que comunican diferentes ideas en diferentes situaciones dentro de una película (cfr. sobre todo la breve discusión sobre la esencia del “plano” en que refiere a Mitry, Metz y Bellour: 1984, 45-46).

pronunciación en retórica (*pronuntiatio*) jugó un papel importante en la oratoria (Ridao, 2017, 181).

Por ende, la película, al ser pronunciada, es decir, llevada al plano de la comunicación con el espectador, carga en el mensaje una suerte de metalenguaje, pues implica que el público no sólo será capaz de recibir dicho mensaje, sino que también tendrá la capacidad de interpretarlo y comprender el subtexto. Pasa, por ejemplo, con *Rear window*, película en la que Alfred Hitchcock cifra subtextualmente la labor del espectador de cine en la figura de su protagonista (Bordwell, 1996, 40), el fotógrafo Jeff, al intentar descubrir la verdad de lo que ocurre en el apartamento de enfrente, dando a su vez las claves para interpretar el subtexto en la figura de Lisa, la coprotagonista, quien funge como la encargada de suponer y crear las expectativas sobre los acontecimientos que van ocurriendo. Algo similar puede decirse de *The Godfather*, cuyo discurso principal está cifrado en la figura de Vito Corleone como jefe de la familia y su negativa a entrar en el negocio de las drogas, mientras que las claves para interpretarlo están cifradas en la figura de su hijo, Michael Corelone, quien sin desearlo ni aspirar al puesto de su padre, termina convirtiéndose en el heredero de los negocios mediante un arco argumental que lo lleva subtextualmente desde el status de militar honrado que tiene al comienzo de la película hasta la adquisición de la misma identidad que su padre.

En un nivel sintáctico, el uso del subtexto en el lenguaje cinematográfico estriba en el hecho de que el espectador entiende de forma más disfrutable el trabajo de comunicación que pretende el autor de la película. Es un fenómeno análogo al del entimema, cuya labor persuasiva se encuentra precisamente en apelar a la astucia del receptor. El subtexto, por ende, tiene una característica persuasiva en el plano de la palabra al servicio de la imagen, pues apela a la atención y astucia del espectador y le permite inferir las situaciones o crear expectativas sin recurrir al infértil campo de la pura narración; por ende, el subtexto tiene una función persuasiva fuertemente ligada a su función estética y sus alcances, así como sus variantes,

ofrecen enormes posibilidades de interacción entre autor-película-espectador.

Muestra de ello son escenas en las que se dan saltos espaciales o temporales que, sin decirlo más que con imagen o sonido, facilitan en el espectador la inferencia de los subtextos. Ejemplos destacados son la escena de *Casablanca* en la que el zoom de la cámara hacia la cara de Rick muestra los recuerdos de éste y Elsa en París (figura de analepsis), la escena de *Barry Lyndon* en que el lento y prolongado *zoom out* desde el rostro del protagonista permite percibir su desolación creciente a medida que la cámara lo convierte en un mero detalle del paisaje o la escena de *The dark knight rises* en la que el comisionado Gordon reconoce la identidad de Batman gracias a la frase que éste le dice, misma que Gordon menciona al joven Bruce Wayne luego del asesinato de sus padres. En la televisión ha ocurrido de forma muy similar: en la escena del nacimiento de Jon Snow en la sexta temporada de *Game of Thrones* se revela el origen verdadero de este personaje mediante dos tomas que se superponen mediante planos cerrados al rostro primero del recién nacido y luego del actor.

Los subtextos aquí no sólo apelan, como he mencionado antes, a la inteligencia del espectador y lo vuelven capaz de inferir el resultado o el estado de una situación determinada, sino que están al servicio de las emociones que el cineasta pretende encauzar hacia el auditorio y cifran también, cada una a su manera, una característica esencial del drama antiguo: el reconocimiento (*anagnórisis*), haciendo que el texto entero precisamente guarde esa estética narrativa ajena a la mera denotación.

Llevar al subtexto hacia un nivel de metalenguaje es posible gracias a una visión de conjunto entre lo que anteriormente he llamado *elementos técnicos y elementos textuales*; esta función de expansión del canal comunicativo resulta también bastante expresivo al presentar una película no sólo como una narración, sino también como una forma de ver el proceso creativo detrás del acto de filmar, involucrando situaciones intradieéticas que refieran a elementos extradieéticos; como ya se mencionó, *Rear window* es una expresión de la labor del

observador: el protagonista es el espectador de una película, mientras que las situaciones que ve a través de su ventana representan los sucesos que se desenvuelven en la trama de una película; algo similar podemos decir de la analepsis (o *flashback*) de *Casablanca*, que puede manifestar la noción de que un espectador necesita recordar las situaciones que se presentan en una trama para explicar por qué acontecen las acciones en un “presente” determinado. Sin embargo, estas interpretaciones metafílmicas son *per se* construcciones del espectador que posiblemente no hayan sido puestas como subtextos por el artista; aun así, enriquecen la labor de visionar un metraje desde el lado de la audiencia.

5. Conclusiones

El subtexto es, más que una herramienta narrativa, una teoría de consideración estructural y estilística capaz de construir un relato cinematográfico desde sus cimientos. Todos los ejemplos de su uso en este trabajo fueron seleccionados con el fin de abarcar la complejidad de su dimensión en las órbitas de construcción poética (narración dramática y función estilística) y retórica (estructura discursiva y función persuasiva), por lo que es posible afirmar que los subtextos manifiestan las ideas en las que se basa una película desde que comienza el proceso creativo mismo del cineasta.

Las intenciones de un subtexto son variadas (aquí he analizado y ejemplificado 4 de muchas otras posibles) y cada variante cumple el propósito de dirigir un mensaje connotativo a un público en particular o de establecer una lectura fílmica determinada e identificable con las causas que motivan a un director o guionista a introducir el subtexto. Estas intenciones se enmarcan en un cuadro de funciones *a priori* que permiten ver la necesidad de recurrir con tanta frecuencia al subtexto como forma de comunicar una idea. Esta necesidad, de hecho, puede

rastreadse hasta consideraciones psicológicas sobre la naturaleza del lenguaje; estudios más a profundidad sobre este aspecto podrían llevar a mejorar la manera en que se trata el subtexto con respecto al material fílmico dentro del que se insertan.

Elementos de rodaje como la dirección, el montaje o la fotografía son dimensiones con las que necesariamente el subtexto colabora a fin de mantener la manifestación de la idea y la imagen dentro de los criterios de elocución pretendidos por el cineasta; se entiende cineasta como cualquier persona que, durante la elaboración de una película, aporte fundamentos para que el subtexto se inserte dentro de la narrativa y cumpla su función de entrar en el espectador mediante canales paraverbales y subliminales que lo habilitan para comprender mejor el visionado. De aquí se puede inferir un análisis metafílmico, debido a que una la expansión del canal comunicativo ofrece posibilidades de elocución del subtexto cada vez más variadas.

El elemento central del subtexto es la necesidad explícita de la película para inducir en el auditorio un mensaje pretendido por el cineasta, de modo que refuerce la calidad estética del contenido y permita que la trama adquiera un significado a nivel emocional, moral o de cualquier otro tipo, siempre y cuando obedezca a una intención específica y pretenda generar una reacción particular en el espectador, ya que de otro modo podría decirse que el texto “desperdicia” al subtexto.

Por lo tanto, es posible afirmar que el subtexto no sólo ayuda a mecanizar una película para mejorar el estilo o crear un significado dentro y en torno a ésta, sino que también brinda herramientas suficientes al espectador para condicionar su interpretación del material audiovisual y para mejorar la experiencia de visionarlo mediante detonantes emocionales que cifran (no sólo ocultan) el mensaje.

Referencias

- Aguirre, K. (2014). El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo. *Palabra Clave*, 17(3), 645-671. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5294/pacla.2014.17.3.4>
- Aristóteles. (2016). *Poética*. (J. D. Bacca, Trad.). Coordinación de Humanidades.
- Arriola, J. L. (2005). Dogeaters: Film as Subtext in Transposed and Invented History. *IDEYA. Journal of Humanities*, 6, 105-117.
- Behrens, L. (1979). The Argument in Film: Applying Rhetorical Theory to Film Criticism. *Journal of the University of Film Association*, 31(3), 3-11. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20687482?seq=1>
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press.
- (1996). *La narración en el cine de ficción*. (P. V. Mota, trad.). Paidós.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. (I. Agoff, Trad.). Paidós.
- Dempcy, J. (2017). Four Figures of Subtext. *Liminal Publications*, 2, 8-9. Recuperado de <https://medium.com/liminal-publications/four-figures-of-subtext-7a1360d075ae>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (C. Fernández Prieto, trad.). Taurus.
- Goold, G. P. (1983). The Cause of Ovid's Exile. *Illinois Classical Studies*, 8(1), 94-107. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2142/11861>
- Kahn, R. (2017). Animation and visual effects subtext in motion picture narration. *International Journal of Research in Social Sciences*, 4(7), 259-169. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/315788881_ANIMATION_AND_VISUAL_EFFECTS_SUBTEXT_IN_MOTION_PICTURE_NARRATION
- Mckee, R. (1997). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. (J. Lockhart, trad.). Alba.
- Meléndez, J. (S. F.). 4 ejemplos de subtexto en guión. *La solución elegante*. Recuperado de <https://lasolucionelegante.com/subtexto/>
- Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine*. (R. Palacios More, trad.). Siglo XXI Editores.
- Ovid. (1929). *The art of love and other poems*. (J. H. Mozley, trad.). Harvard University Press (Loeb Classical Library, 232).
- Premiere Actors. (24 de septiembre de 2014). Diferencia entre texto, contexto y subtexto. *Premiere Actors*. Recuperado de <http://www.premiereactors.com/diferencia-entre-texto-contexto-y-subtexto/>
- Ridao, S. (2017). Es un lector, no un orador»: sobre la tricotomía comunicación verbal, paraverbal y no verbal. *Revista Digital de Investigación en Docencia Universitaria*, 11(1), 177-192. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.19083/ridu.11.499>
- Rodríguez, A. M. (2017). El uso del subtexto como propaganda machista en el personaje de Lois Lane en *Man of steel* (Zack Snyder, 2013). *Ex Aequo*, 35, 159-171. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.22355/exaequo.2017.35.10>
- Rusinko, E. (1979). Intertextuality: the Soviet Approach to Subtext. *Dispositio*, 4(11/12), 213- 235. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/i40072816>
- Sacramento, C. (2015). Preceitos aristoélicos na narrativa do cinema em análise o film *Match point*, de Woody Allen. Revell. *Revista de Estudos Literários da UEMS*, 7(11), 239-253. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5915318.pdf>

Películas y series mencionadas

- Aronson, L., Darwin, L., Tenenbaum, S., Wiley, G. (productores) y Allen, W. (director). (2005). *Match point* [cinta cinematográfica]. BBC Films, The Montecito Picture Company, UK Film Council.
- Benioff, D., Weiss, d. B. (productor) (2011-2019). *Game of Thrones* [serie de televisión]. Television 360, Groki Television, Generator Entertainment, Startling Television, Bighead Littlehead.

- D'Angelo, S. (producer) y Rossellini, R. (director). (1952). *La macchina amazzacattivi* [cinta cinematográfica]. Universalia – Tevere Film.
- De Fina, B. (producer) y Scorsese, M. (director). (1991). *Cape fear* [cinta cinematográfica]. Amblin Entertainment, TriBeCa Productions.
- Geiger, R. E. et al. (producer) y Rossellini, R. (director). (1946). *Paisà* [cinta cinematográfica]. OFI, FFP.
- Hitchcock, A. (producer) y Hitchcock, A. (director). (1954). *Rear Window* [cinta cinematográfica]. Patron Inc.
- Kubrick, S. (producer) y Kubrick, S. (director). (1975). *Barry Lyndon* [cinta cinematográfica]. Peregrine Productions, Hawk Films.
- Levin, L. et al. (producer) y Snyder, Z. (director). (2009). *Watchmen* [cinta cinematográfica]. Legendary Pictures, DC Entertainment, Cruel and Unusual Films, Lawrence Gordon Productions.
- Noguera, H., Portales, I. (productores) y Littín, M. (director). (1969). *El chacal de Nahueltoro* [cinta cinematográfica]. Centro de Cine Experimental de Universidad de Chile, Cinematográfica Tercer Mondo.
- Orive, A. (producer) y Gavaldón, R. (director). (1960). *Macario* [cinta cinematográfica]. Clasa Films Mundiales.
- Oshima, F. (producer) (2007-2019). *The Big Bang Theory* [serie de televisión]. Chuck Lorre Productions, Warner Bros. Television.
- Roven, C. et al. (producer) y Snyder, Z.(director). (2013). *Man of Steel* [cinta cinematográfica]. DC Entertainment, Legendary Pictures, Syncopy Films.
- Ruddy, A. S. (producer) y Coppola, F. F. (director). (1971). *The Godfather* [cinta cinematográfica]. Paramount Pictures, Alfran Productions.
- Spiegel, S. (producer) y Kazan, E. (director). (1954). *On the waterfront* [cinta cinematográfica]. Horizon Pictures.
- Thomas, E. et al. (producer) y Nolan C. (director). (2012). *The Dark Night Rises* [cinta cinematográfica]. Legendary Pictures, Syncopy Films.
- Walls, H. B. (producer) y Curtiz, M. (director). (1942). *Casablanca* [cinta cinematográfica]. Warner Bros.